

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Inglesa II
(Literatura de los Países de Lengua Inglesa)**



TESIS DOCTORAL

**Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee
Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sonia Barba Martínez

Directora

Susana Lozano Moreno

Madrid, 2016

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II



**ANÁLISIS DE LOS RASGOS CINEMATOGRAFICOS DE LA
NARRATIVA DE TENNESSEE WILLIAMS Y SU PRESENCIA EN LAS
ADAPTACIONES FILMADAS CON SU OBRA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Sonia Barba Martínez

Bajo la dirección de la Dra. Susana Lozano Moreno

Madrid, 2015

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sonia Barba Martínez

**ANÁLISIS DE LOS RASGOS CINEMATOGRAFICOS DE LA NARRATIVA DE
TENNESSEE WILLIAMS Y SU PRESENCIA EN LAS ADAPTACIONES
FILMADAS CON SU OBRA**

Tesis Doctoral perteneciente al
Departamento de Filología Inglesa II de la
Universidad Complutense de Madrid.
Directora: Susana Lozano Moreno

Madrid, 2015

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

A mis padres.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Resumen

La presente investigación tiene como propósito mostrar los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas.

Las narraciones dramáticas y cinematográficas de las obras del autor han coincidido en el tiempo y tanto el lector como el espectador han podido apreciar la aproximación de su obra al mundo del cine. Dos mundos que en el caso de Williams nunca han estado separados y que, como veremos en este trabajo, se han nutrido respectivamente a pesar de sus diferentes características.

El análisis de las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams por orden cronológico ofrece la oportunidad de poder apreciar esta interrelación entre ambas, pero al mismo tiempo, dependiendo de quién ejerciera la autoría de las adaptaciones y de los problemas surgidos en la época de su realización, podemos apreciar cómo el resultado difiere en ocasiones bastante del proyecto original.

En la investigación aplicamos un filtro metodológico común a las adaptaciones que consideramos más significativas y de este proceso sistemático surgen las diferentes convergencias y divergencias entre obras teatrales y adaptaciones cinematográficas, poniendo de manifiesto la enorme potencialidad de la dramaturgia de Tennessee Williams dentro de la narrativa cinematográfica.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Abstract

This research aims to show the cinematic features that Tennessee Williams' narrative has, and how we can see its presence in most adaptations based on his dramatic works. The drama and film narratives of the author's works have coincided in time, and both the reader and the viewer have been able to appreciate the approaches that his works have had within the world of cinema. Two worlds that, in the case of Williams, have never been apart and, as we will see in this essay, have nourished respectively despite their different characteristics.

The analysis of Tennessee Williams' film adaptations, chronologically systematized, offers the opportunity to appreciate the interrelationship between them, but at the same time, depending on who exercises responsibility for adaptations and problems arising at the time of their completion, we can see how the result eventually differs from the original project.

In the research, we apply a common methodological filter to the most significant adaptations, arising different convergences and divergences between plays and film adaptations, and demonstrating the enormous cinematographic potential of the dramatic plays of Tennessee Williams.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis:

Dra. Susana Lozano Moreno

Al Human Resources Centre en Austin, Texas

Al editor de *The Tennessee Williams Annual Review*, Dr. Robert Bray

Al dramaturgo:

Tennessee Williams, la fuente de inspiración

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

ÍNDICE

ENGLISH ABSTRACT

1.	INTRODUCCIÓN	11
2.	El mundo cinematográfico en los años 50 y 60 en Estados Unidos	16
3.	Los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas	22
4.	Análisis comparativo entre las obras de teatro y sus adaptaciones	26
4.1.	<i>The Glass Menagerie</i> (1950)	26
4.2.	<i>A Streetcar Named Desire</i> (1951).....	51
4.3.	<i>The Rose Tattoo</i> (1955)	86
4.4.	<i>Baby Doll</i> (1956).....	107
4.5.	<i>Cat On a Hot Tin Roof</i> (1958).....	124
4.6.	<i>Suddenly Last Summer</i> (1959)	149
4.7.	<i>The Fugitive Kind – Orpheus Descending</i> (1959)	171
4.8.	<i>Summer and Smoke</i> (1961)	188
4.9.	<i>Sweet Bird of Youth</i> (1962).....	203
4.10.	<i>The Night of the Iguana</i> (1964).....	221
4.11	<i>This Property is Condemned</i> (1966)	239
5.	CONCLUSIONES	251

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

6.	FUENTES CONSULTADAS.....	261
7.	ANEXOS.....	275
7.1.	ANEXO I: Otras adaptaciones cinematográficas de la obra teatral de Tennessee Williams de especial relevancia	275
7.2.	ANEXO II: Bibliografía de Tennessee Williams	288
7.2.1.	Obras teatrales	288
7.2.2.	Colecciones de obras dramáticas breves	289
7.2.3.	Novelas y relatos	290
7.2.4.	Colección de poemas	290
7.2.5.	Colección de ensayos	290
7.2.6.	Memorias	290
7.3.	ANEXO III: Fichas técnicas y artísticas de las películas.....	291
7.4.	ANEXO IV: Breve semblante biográfico y cinematográfico de los directores de las adaptaciones	298
8.	APÉNDICES	331

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

ENGLISH ABSTRACT

Analysis Of The Film Features Of Tennessee Williams's Narrative Within The Filmed Adaptations Shot Upon His Works

Adapting literature to film is a question that has frequently undergone opposing considerations. Some scholars and film critics have often denied its character as an intersemiotic translation, not being aware of the independence and servitude that this translation means.

Nevertheless, while some have systematically devalued adaptations, others, including many of the greatest film directors, have valued greatly this cinema genre. In fact, many of the best films of the history of cinematography are literary adaptations.

This PhD thesis deepens within this issue through the adaptations based upon the works written by Tennessee Williams, trying to provide more clarity from an academic and scientific perspective, with the intention of helping to fix the value that this genre has, and making concrete the essence of the subtle and strong bows that link literature and cinema.

As a philologist, I have always felt a profound interest in theatre, and how, sometimes, we find excellent movies based on dramas, while, other times, the opposite happens. This interest has been the initial origin of this thesis.

The choice of Tennessee Williams is not random, besides the great admiration that I take as his work, it is possible to think that, though he should have been an author of the 50s, he is an absolutely in force playwright nowadays. His principal worries: the vital distress, mendicity, envy, corruption, etc. are timeless topics that are always within the human being. Watching any of his adaptations, we can see nowadays people, with their miseries, passions and greatness. In fact, when his works have returned to be performed,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

the audience has come to see them with equal or major interest that when they were released, being Williams an author that is acted regularly in the 21st century.

The adaptations are going to be analyzed applying a previous established scheme, analyzing comparatively the dramatic story and the cinematographic one, besides the respective contexts of both the play and the movie. So, we will study systematically the following aspects: the plot, the theme, the characters, the setting and the production. As for the context, we will give particular attention to the social and cultural meaning of the work and of the movie, the background, the premiere, the criticism and the audience, and how nowadays the respective works and movies are considered by us. All these data will help us to establish a few conclusions on both genres, based textually and contextually in a systematic way.

We have followed a diachronic criterion for the arrangement of all this literary and cinematographic material. In this way, one to one, the movies will be analyzed bearing in mind their date of premiere. since when dealing with Tennessee Williams's adaptations it is many times particularly meaningful the time when the movies were filmed, as depending on the year, a movie could be directed by some means or another ones, being influenced by the artistic tendencies of the moment, though, certainly, without forgetting the own distinctive mark of the director or even the one of some actors, or outside circumstances to the own cinema and theatre, as the strong official existing censorship during the McCarthyism.

We will also see what acceptance they have had on the part of the audience or the critics, and how it did happen that the movie in question was successful or not.

Another significant aspect that we have checked is how the own Tennessee Williams read into and considered the adaptations filmed on his work. He suffered the ups and downs of fame, sometimes, fairly or unfairly, which, and due to a sensitive and complex personality, affected in how the creator would see his own dramatic work before and after it was adapted to the cinema.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Another aspect that we consider to be interesting and that we have born in mind in this study is to investigate how the author has been seen in Spain, since the majority of the critical published studies have been written by English or American authors, and because of this, not much academic information exists on how the most important releases of his works worked in Spain. Moreover, in this research it is also revealed the fact that no Spanish film directors have encouraged to adapt any of Tennessee Williams's works. Luckily, the quality of most of the theatrical works performed in Spain could have replaced, in a certain way, this important lack.

Concerning Williams, an enormous bibliography has been collected throughout the years, a material of difficult achievement in the past, but that nowadays, and thanks to the digital technology, has turned out to be accessible. This way, I have been in touch with numerous American universities requesting books, scripts, movies, etc. And I have to express my gratitude to their effective help, which has allowed me to have access to the primary sources and to many critical texts that have turned out to be enlightening and of enormous usefulness in my task.

And we have also analyzed the television adaptations, a type of adaptations that has almost not been explored in the past, and we think that provide useful information and new approaches of the author's works.

Academically, Tennessee Williams has been studied from countless points of view, being of high relevancy and great usefulness in the development of this thesis the books written by Gene D. Philips, *The Films of Tennessee Williams* and that of Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*.

Recently, in the year 2009 the founder of the magazine *The Tennessee Williams Annual Review*, William Robert Bray, together with R. Barton Palmer, wrote the book *Hollywood's Tennessee* with special attention to four of his principal works: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo* and *Baby Doll*. His accurate vision of the cinematographic narrative based on Williams's work has also represented a

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

priceless source in order to reach our conclusions.

Finally, I cannot stop expressing my gratefulness to the Human Resources Centre on Austin (Texas) for its important contribution on the attainment of the sources, and to my thesis director, Dr. Susana Lozano, who has guided me methodologically and academically in all the stages that this thesis has gone through.

Definitively, the principal aim of the current study is to update and catch up the studies and investigations done till now on the film adaptations based on the literary foundation of the author.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Origen y finalidad de esta tesis

La adaptación de la literatura al cine es un género que ha sido objeto en múltiples ocasiones de consideraciones opuestas, negándole muchas veces su carácter de traducción intersemiótica con la independencia y servidumbre que esta traslación supone. Mientras unos han devaluado sistemáticamente a las adaptaciones, otros –entre ellos muchos de los más grandes directores de cine- las han valorado enormemente, encontrándonos con que muchas de las mejores obras de la historia de la cinematografía son adaptaciones literarias.

Trabajos como este permitirán establecer con más claridad, desde una perspectiva académica y científica, cuál es el estado de la cuestión, ayudando a fijar el valor que este género tiene, y a concretar la esencia de los sutiles y fuertes lazos que vinculan la literatura con el cine.

Como filóloga siempre he sentido un profundo interés por el teatro y por cómo, a veces, encontramos magníficas películas basadas en dramas. Y cómo otras veces ocurre todo lo contrario. Mi interés por saber cómo unos narradores cinematográficos acertaron con tanta precisión y otros erraron ha sido el origen inicial de esta tesis.

La elección de Tennessee Williams no es aleatoria, además de la gran admiración que tengo por su obra, se puede considerar que, aunque haya sido un autor de los años 50, es un dramaturgo absolutamente vigente hoy en día.

Sus principales preocupaciones: la angustia vital, la mendicidad, la envidia, la corrupción, etc. son temas atemporales que siempre acompañan al ser humano. Se puede estar seguro de que leyendo o viendo cualquiera de sus adaptaciones vemos a las

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

personas de la sociedad actual. De hecho, cuando sus obras se han vuelto a representar, el público ha acudido a verlas con igual o mayor interés que cuando fueron estrenadas, siendo un autor que es regularmente representado en el siglo XXI.

1.2. Metodología de la investigación

Las adaptaciones van a ser analizadas aplicando un esquema establecido al comienzo de este trabajo, analizando comparativamente la narración dramática y la cinematográfica, además de los respectivos contextos de la obra y de la película.

Así, estudiaremos sistemáticamente los siguientes aspectos: el argumento, la temática, los personajes, la estructura y la puesta en escena o de producción.

En cuanto al contexto, prestaremos particular atención al significado de la obra y de la película, los antecedentes, el estreno, la respuesta de la crítica y del público, y cómo hoy en día se ven tanto las respectivas obras y películas; lo que nos ayudará a establecer unas conclusiones fundamentadas textual y contextualmente de una forma sistemática de ambos géneros.

Hemos seguido un criterio diacrónico para la ordenación de todo este material literario y cinematográfico. Así, una a una serán analizadas las películas teniendo en cuenta su fecha de estreno, ya que en las adaptaciones de la obra de Tennessee Williams es importante tener en cuenta la época de la realización de la película, pues incluso dependiendo del año, una película pudo ser dirigida de una manera u otra influida por las corrientes artísticas del momento, aunque, por supuesto, sin olvidar el sello propio del director o incluso la impronta de algunos actores. O circunstancias ajenas al propio cine y teatro, como la fuerte censura oficial existente durante el macartismo en Estados Unidos.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Tras la recopilación de estos datos, tendremos un *corpus* lo suficientemente amplio para permitirnos contrastar ambas narrativas, no con ánimo de devaluar a alguna de ellas, sino teniendo en cuenta sus aspectos más significativos e intentando demostrar que *a priori* no existe una buena o mala adaptación, sino que todo depende de la maestría del demiurgo cinematográfico.

Veremos también qué aceptación han tenido por parte del público o la crítica, y cómo se ha hecho que la película en cuestión haya tenido éxito o no.

Otro aspecto significativo que hemos revisado es cómo el propio Tennessee Williams interpretó y consideró las adaptaciones que de su obra se hicieron. Él sufrió los avatares de la fama, a veces, justa o injustamente, lo cual, y debido a una personalidad sensible y compleja, incidió en cómo el creador vería su propia obra dramática antes y después de que fuera adaptada al cine.

Otro aspecto que consideramos interesante y que hemos tenido en cuenta en este estudio es el investigar cómo el autor ha sido visto en España, pues la mayoría de los estudios críticos publicados han sido realizados por autores ingleses o norteamericanos, y por ello poca información académica existe sobre cómo funcionaron los estrenos más importantes de sus obras en nuestro país.

Por otro lado, en este trabajo se pone de manifiesto también cómo es una pena el que ningún director/a de cine español se haya animado a adaptar alguna de sus obras de Tennessee Williams. Afortunadamente, la calidad de la mayor parte de las obras teatrales representadas en España ha podido suplir, en cierto modo, esta importante carencia.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

1.3. Recursos, documentación y fuentes

En torno a Williams se han ido acumulando a lo largo de los años una ingente bibliografía de difícil consecución en el pasado, pero que actualmente y gracias a la tecnología digital, ha resultado accesible. Así, me he puesto en contacto con numerosas universidades estadounidenses solicitando libros, guiones, películas, etc. Y he de expresar mi agradecimiento a su eficaz funcionamiento, que me ha permitido acceder a las fuentes primarias objeto de la investigación y a numerosos textos críticos que han resultado esclarecedores por demás y de enorme utilidad en mi tarea.

También hemos analizado las adaptaciones televisivas que casi no han sido estudiadas en los estudios realizados en los años setenta/ochenta, y que estimamos aportan nuevos datos y enfoques de la obra del autor.

Desde una perspectiva académica, se ha estudiado a Tennessee Williams desde innumerables puntos de vista, aunque llama de forma significativa muchos estudiosos han focalizado su atención en la temática de sus obras (como la soledad, el miedo, la locura, etc.) y en el análisis de sus personajes.

Entre los estudios de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Tennessee Williams han sido de gran utilidad en el desarrollo de esta tesis, el libro de Gene D. Philips, *The Films of Tennessee Williams*¹ y el de Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*². Ambos libros se escribieron en los años setenta y principios de los ochenta, sentando las bases de la investigación en esta cuestión.

Recientemente, en el año 2009 el fundador de la revista *The Tennessee Williams Annual Review*, William Robert Bray junto a R. Barton Palmer, escribieron el libro

¹ Philips, Gene D. *The Films of Tennessee Williams*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980.

² Yacowar, Maurice. *Tennessee Williams and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

*Hollywood's Tennessee*³ con especial atención a cuatro de sus obras principales: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo* y *Baby Doll*. Su certera visión de la narrativa cinematográfica basada en la obra de Williams también ha constituido una inestimable fuente en la consecución de nuestras conclusiones.

Por último, no puedo dejar de expresar mi agradecimiento al Human Resources Centre en Austin (Texas) por su importante contribución en la consecución de las fuentes, y a mi directora de tesis, la Dra. Susana Lozano, quien me ha orientado metodológica y académicamente en todas las fases que esta tesis ha pasado.

En definitiva, el objetivo principal del presente estudio es actualizar y poner al día los estudios e investigaciones realizadas hasta ahora sobre las adaptaciones cinematográficas realizadas sobre la base literaria del autor.

³Palmer, R. Barton and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee: the Williams films and postwar America*. Austin: University of Texas, 2009.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

2. EL MUNDO CINEMATográfico EN LOS AÑOS 50 Y 60 EN ESTADOS UNIDOS

Las superproducciones y la televisión

Tras una corta interrupción provocada por la Segunda Guerra Mundial, Hollywood siguió dominando el mercado occidental e influyendo sobre la estética cinematográfica mundial, pero el sistema clásico se hunde a finales de la década. Muchos factores determinan este cambio. En Europa algunos directores individualistas recrean paulatinamente el lenguaje cinematográfico y el cine se vuelve más personal, más comprometido.

Y por primera vez en su historia, el cine tiene que enfrentarse a otra pantalla y luchar por sus espectadores: a causa de la televisión el séptimo arte pierde el monopolio de las imágenes en movimiento. Ya desde 1947, en EE.UU. se inicia el avance triunfal de la pequeña pantalla; apenas diez años más tarde, las imágenes televisivas también conquistan Europa Occidental. Los primeros estudios psicológicos sobre los medios de comunicación de la época ya recrean la idea general de que la televisión conduce a una reducción de la actividad social o que releva a la prensa como fuente de información más importante. Y comprueban algo que los grandes estudios pronto notarán en sus cifras de negocio: la gente ya no se hunde en los sueños de Hollywood desde la butaca de cine, sino que ve la televisión en el sofá de su casa. Si en 1948 aún acudían semanalmente 90 millones de espectadores a las salas de cine, en 1952 tan sólo lo hacían 51 millones.

Hollywood reacciona y propone nuevos formatos para el cine. La imagen se hace más grande, los colores más vivos, las producciones más opulentas. En 1953, el telón se abre por primera vez a una anchura antes inimaginable. Con la epopeya bíblica *La túnica sagrada* de Henry Koster, se inicia la era del cinemascope, que parece ideal

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

para que los espectadores se sientan absorbidos por la gran pantalla, arrollados visualmente. Con argumentos épicos, escenarios históricos, efectos especiales sofisticados y miles de figurantes, las películas de formato panorámico, como *Los diez mandamientos* (1956) de Cecil B. DeMille o *Ben Hur* (1959) de William Wyler, rompen los encuadres habituales del cine y, con sus elevados costes, llevan a los estudios al borde de la ruina. Pero el gasto vale la pena, las películas monumentales funcionan como un imán para atraer al público.

Los cineastas tienen que aprender a tratar con los nuevos formatos, como el cinemascope, vistavisión o el procedimiento Todd-AO. La competencia con la televisión le depara al cine algunos otros avances técnicos: el sonido estéreo, por ejemplo, o el cine en 3-D. El color se instala definitivamente en el cine: aunque desde los años veinte ya se conocían procedimientos adecuados para realizar este tipo de películas, el número de producciones en color de Hollywood no supera la marca del 50% hasta el año 1955.

La caza de brujas, la ley antimonopolio y el cambio de forma de hacer cine

En 1952, Elia Kazan declara ante el llamado “Comité de Actividades Antiamericanas” contra muchos de sus antiguos compañeros del mundo del teatro que, como consecuencia, se encuentran con la prohibición de ejercer su profesión o el encarcelamiento. Quienes simpatizan con las ideas sociales liberales van a parar a la lista negra, quienes critican abiertamente las estructuras capitalistas son llevados a la picota. La era McCarthy fue implacable.

Probablemente la película de Marlon Brando más importante de los años cincuenta, premiada con ocho *Oscars*, sea *La ley del silencio* (1954). Un drama sobre un estibador portuario, que primero acepta que lo contrate un jefe corrupto del sindicato,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

pero que después se enfrenta a él y, con ello, al sistema establecido. En el trasfondo de este argumento está la caza de brujas anticomunista del senador estadounidense Joseph McCarthy, *La ley del silencio* es una metáfora política.

A partir de una decisión jurídica relativa a los monopolios, la producción, la distribución y la valoración de una película ya no pueden estar en una sola mano. Los productores independientes reciben entonces la oportunidad de proyectar sus largometrajes también en los cines independientes y, así, de ganar aún más dinero que como empleados de un estudio. Sus películas son más baratas y, por lo tanto, no necesitan tantos espectadores para que salgan las cuentas. Les gustan los experimentos y el riesgo, y acometen también temas menos convencionales. El cine se hace más personal y la posición del director, más importante. El cineasta marca la transición hacia la modernidad de los años sesenta, en los que apenas quedará un pequeño resto del viejo sistema de Hollywood, de la fábrica de sueños clásica.

Socialmente se producen cambios profundos que provocan la realización de un nuevo tipo de películas. Los ataques de la juventud a la familia tradicional, la supuesta infiltración comunista y el endurecimiento de los frentes en la guerra fría provocan inseguridad en EE.UU. El enemigo es impalpable, llega directamente desde el centro de la sociedad o golpea desde el cielo apacible con bombas atómicas. Hollywood responde a ese clima de miedo con una carga concentrada de películas de terror y ciencia ficción, en la que monstruos mutantes o extraterrestres amenazan la Tierra. Estos filmes de paranoia son emblemáticos del cine estadounidense de los años cincuenta: *El enigma de otro mundo* (1951), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), *La Tierra contra los platillos volantes* (1956), etc.

Y la necesidad de seguridad hace que se manifiesta también en el tratamiento que recibe el cine policíaco, el cine negro, que antes fuera el cine de gánsteres, en los años cuarenta, borrando los límites entre el bien y el mal, y en los años cincuenta sigue sobreviviendo pero con un enfoque completamente diferente como vemos, por ejemplo,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

en *El beso mortal* (1955) de Robert Aldrich, *Sed de mal* (1958) de Orson Welles, etc. La policía vuelve a intervenir con fuerza y se convierte, junto a los agentes del FBI, en quién combate al crimen organizado. El hecho de que los métodos de los guardianes de la ley sean semejantes a los de los criminales se acepta con aplausos. Lo decisivo es que la justicia acabe venciendo. Los filmes judiciales refuerzan la confianza en la justicia, como el drama de Sidney Lumet *Doce hombres sin piedad* (1957), que es un ejemplo destacado al respecto. Esta película critica la intolerancia y la estrechez de miras de la clase media y aborda el tema de la pena de muerte, aunque el procedimiento judicial no se someta a debate en la película. Mientras una duda razonable baste para proporcionarle un final feliz al acusado inocente, la justicia funciona, también -como se sugiere subliminalmente- para las minorías étnicas.

El cine estadounidense de los años cincuenta recoge temas sociales y ataca públicamente las irregularidades políticas. Pero no analiza a fondo la ideología capitalista, al contrario: estabiliza el sistema.

El *western* también reacciona sensiblemente al cambio social y a menudo ofrece comentarios apenas cifrados sobre sucesos políticos. En los años cincuenta, el *western* se hace definitivamente adulto. Madura en un esplendor pleno y llamativo, para después desaparecer a finales de la década. Las cifras demuestran el lento ocaso: en 1950, Hollywood produce 130 *westerns*, diez años después, sólo 28. Por un lado, la televisión cava la tumba del *western* cinematográfico con sus series esquemáticas del Salvaje Oeste.

Y aparece también el cine de autor. En los años cincuenta, algunos directores como John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock perfeccionan su oficio mediante la realización de un gran número de películas. A pesar del sistema de producción del Hollywood clásico, éstos desarrollaron un estilo personal en sus filmes. Esa autoría se descubre y se proclama en Francia. Un grupo de cinéfilos empedernidos y jóvenes críticos con el lema de la “*politique des auteurs*” exige más individualismo. François Truffaut, Jean-Luc

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y Claude Chabrol entre ellos. Con la *nouvelle vague* aparecen en los cines películas provocativamente desenvueltas. En 1959 y en 1960 se estrenan dos de sus obras más importantes: *Los cuatrocientos golpes* (1959-1960) de François Truffaut y *Al final de la escapada* (1959) de Jean-Luc Godard. Mientras Truffaut plasma sus propias experiencias y ataca públicamente los métodos de educación represivos, Godard juega con la forma del cine negro americano y rompe con algunos modelos narrativos habituales. Las películas con tintes autobiográficos, por un lado, y de reflexión sobre el medio, por otro, caracterizan la *nouvelle vague*, que revoluciona el cine internacional tanto por la viveza, la ausencia de convencionalismos y una producción rápida y económica como por sus innovaciones estilísticas.

Los directores de la *nouvelle vague* se inspiran, por un lado, en el estilo de la puesta en escena de los grandes cineastas estadounidenses y, por otro, en la forma de trabajar de los neorrealistas italianos. Roberto Rossellini, precursor de las ideas del neorrealismo, ya no se interesa por los grandes perfiles sociales, sino por personas individuales y sus relaciones. Por el contrario, Luchino Visconti, probablemente el mayor estilista estético del neorrealismo, asocia siempre a su tema del mundo obrero una crítica al capitalismo. En esa corriente también crecieron dos de los mayores autores cinematográficos del último siglo, que ahora seguirán sus propios caminos: Federico Fellini y Michelangelo Antonioni. Las películas de Fellini se apoyan en la tensión que resulta de su mirada como provinciano de Rímini sobre la gran ciudad de Roma. Sustentan su originalidad en la coexistencia inusual del mundo real y la espiritualidad, del sueño y la realidad. Antonioni renueva el cine casi sin hacer ruido, es un director del silencio, del vacío, que no quiere mostrar *qué* sucede sino *cómo* sucede. Se concentra en relaciones, distanciamientos, sobre todo en papeles femeninos.

Junto a Antonioni, probablemente el representante más famoso del cine de autor europeo sea el sueco Ingmar Bergman. En los años cincuenta, rueda sus primeras grandes películas, entre ellas, *El séptimo sello* (1956) y *Fresas salvajes* (1957), en torno

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

a preguntas existenciales sobre la existencia humana: temas como la vida y la muerte, Dios y el amor. La realidad y el sueño se confunden en Bergman, la acción se retira al fondo y deja libre el escenario para la reflexión.

De forma parecida a Francia, también en el Reino Unido se forma un movimiento de jóvenes directores que pone en marcha una ofensiva contra el cine anterior. El llamado *Free Cinema* abandera el realismo y la crítica social y, a diferencia de la *nouvelle vague*, no recurre a la experiencia personal, sino a la vida cotidiana banal. Tony Richardson retrata a un joven furibundo en *Mirando hacia atrás con ira* (1959); y quizás la película más importante del *Free Cinema* sea *Sábado noche, domingo mañana* (1960) de Karen Reisz, en la que el director narra cómo un obrero comete excesos el fin de semana.

Una de las cinematografías más emocionantes de la década de 1950 se produce en Oriente, después de que la película de Akira Kurosawa *Rashomon, El bosque ensangrentado* (1950) obtenga el León de Oro de Venecia, toda una oleada de películas japonesas parte hacia Occidente; directores como Teinosuke Kinusaga, Hiroshi Inagaki y Kenji Mizoguchi arrasan en los grandes festivales y ganan *Oscars* a las mejores películas extranjeras. Yasujiró Ozu consagra, en tomas largas y apacibles, la vida cotidiana de las familias japonesas en el tránsito de la tradición a la modernidad.

En este contexto cinematográfico y en un terreno absolutamente diferente y con una narrativa que podríamos considerar las antípodas de las superproducciones mencionadas anteriormente, encontramos a Marlon Brando y a Elia Kazan que aportan desde Broadway su éxito teatral *Un tranvía llamado deseo* (1951), basado en un drama de Tennessee Williams.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

3. LOS RASGOS CINEMATOGRAFICOS DE LA NARRATIVA DE TENNESSEE WILLIAMS Y SU PRESENCIA EN LAS ADAPTACIONES FILMADAS

Muchos críticos de cine han comentado que el cine de Williams es muy cinematográfico y que su trabajo casa muy bien con el espíritu de Hollywood.

Dos aspectos de la obra de Williams han sido señalados por la mayoría. El primero de ellos es el hecho de que sus escritos fueran melodramáticos, ya que facilitaba su transformación en los clásicos melodramas de los años 50 en la meca del cine. El segundo rasgo es la brevedad de sus obras, ya que el que sus dramas y la mayor parte de sus relatos cortos u obras breves fueran efectivamente bastante cortos, intensos y muchas veces inconclusos, y con diferentes versiones, ha propiciado el que fueran adaptadas. Este hecho hacía que los directores de cine se encontraran con un material adecuado para crear una película de noventa minutos y que la película se filmara debidamente con un final “creíble”.

Por otro lado, sus personajes, cuyas vidas reales estaban aderezadas con ilusiones, sueños que podían cambiar su monótona existencia, eran del interés para un público moderno, desilusionado y perdido en muchos sentidos tras la Segunda Guerra Mundial.

Otro rasgo peculiar de Williams es el hecho de que participara en la realización de muchas de sus adaptaciones. Él casi nunca estuvo de acuerdo con sus adaptaciones, como la mayoría de los escritores normalmente, y siempre manifestó su opinión sobre ellas, influyéndole éstas más de lo que probablemente él quisiera. Su presencia dentro del mundo del cine la encontramos bien como parte activa durante la realización del filme o bien desde un punto de vista crítico cuando daba su opinión tras su visionado:

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez



Figuras 1 y 2. Grados de autoría en los guiones. Fuente: Elaboración propia.

	<i>Tennessee Williams</i>	<i>T.W. con otros guionistas</i>	<i>Adaptaciones</i>	<i>Otros guionistas</i>
1950-1958	<i>Baby Doll</i>	<i>The Glass Menagerie</i>	<i>A Streetcar Named Desire</i>	<i>Cat On a Hot Tin Roof</i>
1955-1968	<i>Boom</i>	<i>The Fugitive Kind</i>	<i>The Rose Tattoo</i>	<i>Summer and Smoke</i>
1959-1961		<i>Suddenly Last Summer</i>		<i>The Roman Spring of Mrs. Stone</i>
1962-1970				<i>Sweet Bird of Youth, Period of Adjustment, The Night of the Iguana, This Property is Condemned, The Last of the Mobile Hot Shots</i>

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Desde los guiones realizados por él, como el caso de *Baby Doll* y *Boom*, hasta los guiones escritos por los directores u otros escritores, o en adaptaciones como *Cat On a Hot Tin Roof* o *Summer and Smoke*, el autor estuvo en la brecha cinematográfica desde los años 50 hasta comienzos de los 70.

Aunque el periodo que va desde 1950 hasta 1961 es en el que se producen más películas basadas en la obra de Williams. La mayor parte de estas obras podrían dividirse en a) guiones escritos por Williams, b) él junto con otros guionistas, c) adaptaciones casi textuales, y, en menor medida, d) escritos por otros guionistas.

A partir de los años 60 todos los guiones son realizados por otros guionistas, ya sin la intervención directa o indirecta del autor. Este hecho puede significar dos cosas, el autor no quería involucrarse más en las adaptaciones cinematográficas, escarmentado por las experiencias vividas, o bien su confianza en los nuevos directores de los años 60 que ya habían asimilado el canon de Tennessee Williams, un ejemplo muy interesante es el *This Property is Condemned* de Sydney Pollack basada en una pieza corta de un solo acto.

Williams siempre se sintió atraído por el mundo del cine y como Tom Wingfield en *The Glass Menagerie* acudía al cine de forma frecuente para poder escapar de su hogar y los problemas familiares. El mundo del cine estaba presente en todas las familias norteamericanas y en la casa de los Williams este hecho no iba a ser una excepción.

Cuando Williams empezó a escribir, siempre tuvo la idea de enviar o presentar su obra teatral a las grandes productoras para que se realizara la adaptación. Incluso él mismo empezó a trabajar como guionista en una de ellas en 1943 cuando su agente Audrey Wood le consiguió un contrato en la M.G.M., pero con unos resultados más bien negativos.

Otra experiencia directa que tuvo en el mundo del cine fue en 1976 cuando fue

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

jurado en el Festival de Cannes.⁴

Y tampoco podemos dejar de mencionar su colaboración como guionista para Visconti en *Senso* en 1954. En sus *Memorias* el propio Tennessee Williams reconoce que su intervención fue escasa, limitándose a la elaboración de unos diálogos, junto con su amigo, el también escritor Paul Bowles.

Pero el periodo cinematográfico más intenso e interesante de Williams con el cine es el que se da a partir de 1950 cuando después de la breve temporada anteriormente mencionada como guionista para la M.G.M. (bien remunerada pero con escasa predisposición a cumplir la labor encomendada), Irving Rapper traslada a la gran pantalla, *The Glass Menagerie*. Con esta película comenzamos el análisis central de este trabajo en el que a continuación profundizaremos en esta interrelación entre el cine y el teatro, pero no sólo entre la que se da entre los dramas de Tennessee Williams y sus adaptaciones, sino también la que se da dentro del propio dramaturgo como adaptador y adaptado.

⁴Phillips, Gene D. *The Films of Tennessee Williams*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980, pág. 33.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS OBRAS DE TEATRO Y SUS ADAPTACIONES

4.1. *The Glass Menagerie* (1950)⁵

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento de *The Glass Menagerie* es el siguiente:

Tom, a writer who has left his mother and sister in order to pursue freedom and adventure, narrates a memory of his abandoned family. The memory is of St. Louis in 1937. Tom, his mother Amanda and his sister Laura, are trying to make ends meet in a small tenement apartment. Tom's father, a telephone repairman who "fell in love with long distance," has long since abandoned them leaving nothing behind but his picture. Tom supports the family by working in a shoe warehouse. Since his responsibilities curtail his desire to be a writer, Tom escapes the mundane reality of life at the warehouse through literature, movies and dreams of joining the Merchant Marine. His sister Laura lives in a world of her own and spends all her time polishing her little glass animals and listening to old records. Amanda can't understand Tom's resentment or Laura's lack of interest in her own future. After Amanda discovers that Laura has dropped out of Business College without telling her, she decides that she must find a husband for

⁵ La fecha que aparece junto al nombre de la película es la del año del estreno.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

her daughter. When asked if she ever liked a boy Laura tells her mother she only ever liked one boy in high school, the popular boy who sang the lead in the school operetta and called her by the nickname “Blue Roses.” Amanda badgers Tom to bring home a nice man from the warehouse for Laura, bribing him by telling him he can be free of his responsibility to them as soon as there’s someone else to take care of his sister. Tom invites Jim O’Connor, his only friend at the warehouse, home for dinner. Amanda goes all out with preparations, buying a new lamp and a new dress for Laura. Laura has an acute attack of shyness and becomes ill when she discovers that the man coming for dinner is the same boy she liked in high school. In the middle of dinner the lights go out because Tom used the money meant for the electricity bill to join the Union of Merchant Seamen. Not to be deterred, Amanda lights candles and pulls Tom into the kitchen leaving Jim and Laura alone. Jim and Laura reminisce about his heroic high school days and Laura shows him her favorite glass animal—a little unicorn that is both unique and lonely among the other glass horses. Jim’s kindness helps Laura overcome some of her shyness. As Jim is trying to teach her to dance they accidentally knock over the glass unicorn breaking off its horn so that it becomes just like all the other horses. Will Laura, too, lose her uniqueness and become just like all the other girls? Is Jim the gentleman caller Amanda has been hoping for? Will Tom ever get over his guilt at taking after his father and abandoning his family? Will he ever escape the pull of his sister’s memory?⁶

Temática

The Glass Menagerie ha sido descrita muy a menudo como una “memory play”. El propio Williams comentaba que “The scene is memory and is therefore nonrealistic. Memory takes a lot poetic license. It omits some details, others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated

⁶ <https://www.yumpu.com/en/document/view/11952176/play-guide-12mb-pdf-arizona-theatre-company>.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

predominantly in the heart” (Williams, 1945: 233). Por ello, una memory play es una obra apartada de la realidad y en el caso de *El zoo de cristal* los acontecimientos de la obra se recuerdan por medio de las experiencias de Tom. Las memory plays deben tener un narrador, alguien cuyos recuerdos guíen al público para seguir la obra.

Las memory plays se hicieron populares después de la Segunda Guerra Mundial y entre ellas podemos nombrar *To Kill a Mockingbird*, *The Kite Runner*, *Dancing at Lughnasa*, *How I Learned to Drive*, *I Never Sang for My Father* y *Side Man*. *The Glass Menagerie* representa el esfuerzo del autor por recordar su pasado e intentar exorcizarlo. Como una “memory play”, relata la historia de los últimos años de Williams en St Louis. La niñez del dramaturgo y la relación con su hermana Rose establecen la base para los lazos emocionales existentes entre Tom y Laura. Aunque el nombre femenino ha cambiado, el apodo de “Blue Roses” recuerda el carácter real del mismo, su hermana. Además, las figuritas de vidrio que dan nombre a la obra de teatro y que en buena medida son muy simbólicas fueron parte de los juguetes pertenecientes a Williams. El mismo los describía tal como “those little glass animals came to represent in my memory all the softest emotions that belong to the recollection of things past. They stood for all the small and tender things that relieve the austere pattern of life and make it endurable to the sensitive”.

En la vida real, Rose se apuntó a un curso de secretariado y lo acabó dejando, pasando el día en el parque, los museos o el zoo. En la obra de teatro Laura tiene un defecto físico que la hace considerarse una disminuida física, pero la verdad era aún más dura. Ya en la adolescencia Rose había empezado a mostrar signos de trastorno psicológico que la alejaban de la realidad y que hizo que su familia decidiera que se le practicara una lobotomía. Esta circunstancia se hace palpable en las palabras de Laura cuando se rompe uno de los unicornios: “I’ll just imagine he had an operation. The horn was removed to make him feel less-freakish! (Williams, 1945: 303).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Amanda Wingfield es un vivo retrato de la madre de Williams, Edwina Dakin Williams, que estaba obsesionada con su grandilocuente pasado y la disgustaba su vida en St Louis. Ella también perteneció al D.A.R.⁷ y hacía que Tom trajera a casa pretendientes para su hermana, lo cual avergonzaba a ambos hermanos.

El padre de Williams (Cornelius Coffin Williams), que es representado en la obra con la fotografía del padre de los Wingfield, no abandonó a la familia, pero sí era un representante que pasaba mucho tiempo fuera de casa y que aunque tenía un buen sueldo, se lo gastaba todo y dejaba a la familia sin casi recursos. Tom es también en parte un retrato de Williams. Tom Wingfield es Tennessee Williams compartiendo las iniciales de sus nombres, T.W. Ambos fuman, beben y les encanta el cine. Además los dos son poetas que trabajan en un almacén de zapatos. Williams trabajó en la ‘International Shoe Company’ y en la obra se llama ‘Continental Shoemakers’, incluso le pagaban lo mismo al mes, treinta y seis dólares, con un Williams que se marchaba al baño para escribir poemas en las cajas de zapatos e igualmente el autor se sentía oprimido en ese empleo.

Personajes

⁷ D.A.R.: Daughters of the American Revolution, organización de mujeres fundada en 1890, que se estableció en Washington, D.C., cuyo objetivo era ensalzar el patriotismo, la historia norteamericana y asegurar el futuro de América gracias a una mejor educación para los jóvenes. Para poder pertenecer a esta organización se tenía que probar que tus antecesores habían participado en el proceso de independencia. Amanda menciona que fue a la D.A.R. para llegar a ser una oficial dentro del rango de la organización.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Amanda Wingfield es el personaje que domina la obra, y por consiguiente, a la familia Wingfield. Como otros personajes femeninos de Tennessee Williams, Blanche DuBois en *A Streetcar Named Desire* o Serafina delle Rose en *The Rose Tattoo*, su vida se ha caracterizado por un declive y la pérdida de su compañero, intentando poder volver a la vida pasada de alguna forma. Para Amanda, el Sur es el paraíso perdido de su juventud en Blue Mountain, con reuniones sociales elegantes, asistiendo a la fiesta del gobernador en Jackson y reuniendo a más de diecisiete pretendientes en una tarde de domingo: “One Sunday afternoon in Blue Mountain – your mother received – *seventeen* – gentlemen callers!” (Williams, 1945: 237). La unión de esta chica, representando el viejo Sur, con un trabajador de la compañía telefónica, un exponente del mundo contemporáneo y moderno, contribuye al triste retrato de este viejo Sur en decadencia. También es un personaje que quiere ignorar la realidad al no ver los problemas de su hija, que su hijo no tiene un puesto de relevancia en la empresa de zapatos, y su pobreza material alrededor, la cual intenta disfrazar cuando el pretendiente viene a casa, y cambia las cortinas, limpia la casa o prepara los vestidos para ella y su hija. Siempre quiere pensar en positivo con coletillas como éxito y felicidad, o inténtalo y tendrás éxito. Amanda llega a ser uno de los personajes femeninos más memorables de la obra de Tennessee Williams. En los momentos finales el autor dice: “AMANDA appears to be making a comforting speech to LAURA who is huddled upon the sofa. Now that we cannot hear the mother’s speech, her silliness is gone and she has dignity and tragic beauty...AMANDA’s gestures are slow and graceful, almost dancelike, as she comforts the daughter” (Williams, 1945: 312).

“A poet with a job in a warehouse. His nature is not remorseless, but to escape from a trap he has to act without pity” (Williams, 1945: 228). Así es como es descrito Tom Wingfield por el autor y su deseo de escapar de las diferentes prisiones que amenazan por engullirle y que hacen que sus acciones en la obra tengan sentido.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

En primer lugar, el trabajo que describe a su madre en la escena tercera:

You think I'm crazy about the *warehouse*? You think I'm in love with the 'Continental Shoemakers' You think I want to spend fifty-five *years* down there in that – *celotex interior!* with – *fluorescent – tubes!* Look! I'd rather somebody picked up a crowbar and battered out my brains – than go back mornings! I *go!* Every time you come in yelling that God Damn 'Rise and Shine!' 'Rise and Shine!' I say to myself, 'How *lucky dead* people are! But I get up. I *go!* For sixty-five dollars a month I give up all that I dream of doing and being *ever!* (Williams, 1945: 251-252).

Su lugar de trabajo es aún peor para él que para sus compañeros, porque él es un poeta y los demás son meros trabajadores. Jim le apoda "Shakespeare" y al final recuerda a su madre, cuando Jim los visita, que el almacén es su lugar de trabajo, pero no el sitio donde se entera de los cotilleos de la gente. Pero el almacén no es el único sitio opresivo para Tom, también es su casa. Su madre le recrimina todo el tiempo su manera de comer, la manera de vestir y le hace partícipe de encontrar el pretendiente adecuado para su hermana. Una de sus vías de escape es ir al cine. Con Laura habla apasionadamente de su afición: "There was a long programme. There was a Garbo picture and a Mickey Mouse and a travelogue and a newsreel and a preview of coming attractions. And there was an organ solo and a collection for the milk-fund – simultaneously – which ended up in a terrible fight between a fat lady and an usher!" (Williams, 1945: 254). Tom comienza y termina la obra vestido de marinero. Tampoco va a ser una de sus vías de escape. En vez de encontrar la libertad en el mar, Tom encuentra el frío y la hostilidad de ir de puerto en puerto e ir vagando sin rumbo.

Su apodo de 'Blue Roses' en el instituto indica que el típico color alegre de una rosa es diferente en Laura Wingfield; es en este caso triste y melancólico. Williams

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

describe su vestido en la escena segunda mostrando colores suaves y melancólicos: “She wears a dress of soft violet material for a kimono – her hair tied back from her forehead with a ribbon” (Williams, 1945: 241). La vulnerabilidad de Laura es un factor esencial en su separación del mundo. Su cojera es la señal externa que marca esa lejanía del exterior. Su miedo en el ‘Rubicam Business College’ al intentar estar a la altura en la clase de mecanografía está al mismo nivel de su encuentro con el pretendiente y los preparativos que hace con su madre para el mismo. Los refugios de Laura son su tocadiscos, donde suena una música de swing y melodías de los años 20 en contraposición con la música que se escucha y baila en el ‘Paradise Dance Hall’. No sólo es el universo de Laura de sonido, también es de cristal, las figuritas de cristal. Ella recurre a la compañía de sus figuritas de cristal cuando el mundo exterior se vuelve amenazante. Por ejemplo, cuando Amanda habla de la posibilidad de matrimonio, Laura alcanza una de las figuritas y la toca. Tiene una figurita de especial cariño, que tiene trece años, es un unicornio. Laura habla de él con calidez y cariño, admitiendo que su singularidad lo hace sentirse solo e incómodo en el mundo. Estas figuritas están en el refugio de Laura, su casa. Ella no ve el apartamento como una prisión, sino como algo protector y tranquilo. Al comienzo de la escena segunda, cuando está en casa tranquilamente, es el único momento en el cual Laura parece que ha alcanzado la felicidad. En el zoo los pingüinos son sus animales favoritos y el jardín tropical en el mismo lugar es otro refugio para Laura, cuando no asiste a la escuela de mecanografía. La única vez que Laura sale de sus refugios, en el rellano de la casa con Jim, el mundo exterior se cierra ante ella.

El nombre del pretendiente, o “gentleman caller”, Jim Delaney O’Connor, es de origen irlandés. Amanda con una idea preconcebida de los irlandeses, tiene miedo que sea igual que su marido, un borracho. Tom lo describe así:

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

And so the following evening I brought Jim home to dinner. I had known Jim slightly in high school. In high school Jim was a hero. He had a tremendous Irish good nature and vitality with the scrubbed and polished look of white chinaware. He seemed to move in a continual spotlight. He was a star in basket-ball, captain of the debating club, president of the senior class and the glee club and he sang the male lead in the annual light operas [...] But Jim apparently ran into more interference after his graduation from Soldan. His speed had definitely slowed. Six years after he left high school he was holding a job that wasn't much better than mine (Williams, 1945: 273).

Aunque no tan frágil como Laura, también Jim es comparado con la porcelana y tiene un trabajo parecido al de Tom. En el discurso de Tom del principio de la obra, dice de él que es el personaje más realista, un emisario del mundo de la realidad. También cuando el propio Jim habla de sí mismo vemos que está “conectado” al mundo exterior: “My interest happens to lie in electro-dynamics. I'm taking a course in radio engineering at night school, Laura, on top of a fairly responsible job at the warehouse. I'm taking that course and studying public speaking” (Williams, 1945: 299). Jim intenta llevar a Laura a ese mundo exterior en los momentos más íntimos de la obra. Cuando están bailando gracias a la música que se escucha procedente del ‘Paradise Dance Hall’, una de las figuritas de cristal cae y el cuerno del unicornio se rompe. En este momento parece que a Laura no le importa y piensa que ha abierto una puerta hacia el exterior. Williams hace que Jim sea al mismo tiempo salvador con el beso a Laura y su enemigo al saberse la verdad sobre su compromiso.

El padre de la familia Wingfield no aparece en el escenario, pero está presente en el texto con las palabras del narrador, Tom: “There is a fifth character in the play who doesn't appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel. This is our father who left us a long time ago. He was a telephone man who fell in love with long distances (Williams, 1945: 235). Su ausencia física se compensa con todas las

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

alusiones a su persona durante la obra y esa fotografía constante que cuelga en el salón con su gorra de la Primera Guerra Mundial. Amanda se para delante de la fotografía para recordar el encanto de su marido, su amor por él y su primer encuentro en Blue Mountain, pero también es un lastre cuando el pretendiente viene a la cena y parece que está mirando a la familia como diciendo que todo va a acabar en desastre. Si para Amanda su marido representa algo positivo y mucho negativo, para Tom, su padre significa el futuro. Quiere ser como él. En las producciones normalmente aparece una foto del joven Tom representando a su padre. Pero es curioso destacar que para Laura su padre no significa mucho y nunca se refiere a su retrato.

Estructura

Williams decía de *The Glass Menagerie* que era una obra estática, es decir, tiene poco movimiento orgánico y su interés no depende de ningún incidente o acción. También es una obra de episodios. La división de la obra es en siete escenas de diversa longitud (y al mismo tiempo cada una de ellas subdivididas en unidades escénicas). Para que la obra no pareciera algo fragmentada, Williams hizo uso de diversos recursos dramáticos como una puesta en escena flexible, el leitmotif musical, efectos luminosos, etc. que más tarde comentaremos en la puesta en escena. Pero todavía más efectivo que lo anteriormente mencionado es la figura del narrador, Tom: “I am the narrator of the play, and also a character in it” (Williams, 1945: 235). Tom es al mismo tiempo personaje y narrador. Cuando Tom es narrador se dirige directamente al público y se viste de forma diferente en la primera y última escena, pues aparece como un marinero. Desde la tercera hasta la sexta escena, el narrador Tom habla desde un sitio específico

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

en el escenario, el rellano de la escalera de incendios, que es un testigo de la acción y un lugar donde se habla. Se puede ver fácilmente que Tom es narrador en las escenas primera, quinta y sexta y algo más temporal en la escena tercera. Por ejemplo, en la escena quinta Tom se dirige a la audiencia: “TOM [*to the audience*]: Across the alley from us was the Paradise Dance Hall...This was the compensation for lives that passed like mine, without any change or adventure” (Williams, 1945: 265). En su última aparición, en la escena séptima, sus personajes de narrador y personaje coinciden.

Tom se comunica con el espectador cuando comienza a narrar cómo es su familia: nos informa de lo que tenemos que saber para conocer a los Wingfield, el lugar (St Louis, Missouri), la clase social (la clase media norteamericana, que más tarde sabremos que es la clase media baja) y el tiempo de la obra (los últimos años de la década de los 30):

TOM: Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion.

To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the huge middle class of America was matriculating in a school for the blind. Their eyes had failed them, or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy.

In Spain there was a revolution. Here there was only shouting and confusion.

In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labour, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis....

This is the social background of the play (Williams, 1945: 235).

Él también presenta a los personajes y de esta manera sabemos que en la escena primera Amanda y sus dos hijos fueron abandonados por el señor Wingfield, y que Jim, aunque es un personaje real, debería ser considerado un símbolo y Tom nos lo describe.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sus palabras también indican el tiempo: la escena segunda sucede durante el invierno, en la escena tercera el narrador desempeña el papel de enlace entre acontecimientos que son distantes en el tiempo y la escena quinta sucede en una época primaveral.

Con un narrador que es también un personaje, tenemos la sensación de estar más cerca de la realidad de los hechos y por ello, más cerca de la verdad. Quizás esta realidad e inmediatez hace que Tom pueda tener un punto de vista muy subjetivo de los hechos y es él la persona que nos los muestra.

La puesta en escena

La puesta en escena se sitúa en Saint Louis, la ciudad más importante de Missouri, un lugar que Tennessee Williams conocía muy bien por haber pasado varios años allí durante su infancia. Desde un principio en la obra el autor muestra su aversión por esta ciudad cuando obligatoriamente tuvo que marcharse de la comunidad rural de Clarksdale, Mississippi, donde su abuelo era un ministro episcopaliano, porque su padre fue ascendido en su empresa. La descripción del apartamento muestra el disgusto que causaba a Williams este nuevo lugar:

The Wingfield apartment is in the rear of the building, one of those vast hive-liking conglomerations of cellular living-units that flower as warty growths in overcrowded urban centres of lower-middle-class population and are symptomatic of the impulse of this largest and fundamentally enslaved section of American society to avoid fluidity and differentiation and to exist and function as one interfused mass of automatism.

The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

implacable fires of human desperation. The fire-escape is included in the set – that is, the landing of it and steps descending from it. (Williams, 1945:233)

En las anotaciones de la primera escena Williams añade más información acerca del sitio donde viven los Wingfield:

At the rise of the curtain, the audience is faced with the dark, grim rear wall of the Wingfield tenement. This building, which runs parallel to the footlights, is flanked on both sides by dark, narrow alleys which run into murky canyons of tangled clothes-lines, garbage cans, and the sinister lattice-work of neighbouring fire-escapes. It is up and down these side alleys that exterior entrances and exits are made, during the play. (Williams, 1945:233)

Visibles a ambos lados del escenario están el rellano y los primeros escalones de la escalera de incendios que son las dos únicas formas de salir del apartamento y muestran una forma de prisión en la que viven sus habitantes, aunque para Tom, al final de la obra, sea su ruta de escape.

El interior del apartamento ocupado por los Wingfield es descrito por el autor con un salón en la parte delantera del escenario donde Laura duerme y en el fondo está el comedor. La luz escasa, las cortinas gastadas y los muebles viejos dan un aspecto de pobreza a todo el lugar.

En las anotaciones de producción de la obra, Williams nos recuerda que las novedades en el mundo teatral pasan por el “plastic theatre”: “They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture” (Williams, 1945: 229). Una de estas novedades es la incorporación de una pantalla en la que imágenes o títulos fueran proyectados. Dice Williams en las anotaciones: “*There is*

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

only one important difference between the original and acting version of the play and that is the omission in the latter of the device which I tentatively included in my original script” (Williams, 1945: 229). Así durante la obra podemos ver, por ejemplo: “Image: Amanda as a girl on a porch, greeting callers” o “Legend: The Crust of Humility”. El mismo escritor en la obra escrita comentaba en que zona del escenario debería colocarse este recurso: “These images and legends, projected from behind, were cast on a section of wall between the front room and the dining-room areas, which should be indistinguishable from the rest when not in use” (Williams, 1945: 230). Este recurso servía para ayudar al público a entender el texto mejor, aunque finalmente en las representaciones nunca se utilizó porque los directores de escena lo vieron redundante, a pesar de mantenerse en la publicación.

Un recurso más interesante fue el de la música, con una melodía musical sentimental titulada “The Glass Menagerie” y compuesta por Paul Bowles. La melodía, que conectaba con el narrador, contribuía a la impresión de que los hechos ocurrían remotos en el tiempo y estaba claramente dedicada a Laura. Decía Williams que cuando veías las figuritas de cristal sentías su fragilidad y lo bellas que eran, por eso la melodía debía de transmitir esa delicadeza. Otro de los recursos fundamentales fue la iluminación para mantener esa atmósfera de recuerdos y por tanto, no realista, con focos sobre los personajes, sobre todo, en Laura (incluso recordaba la luz de los cuadros de El Greco) y diversas zonas del escenario. Comentaba Williams lo siguiente: “For instance, in the quarrel scene between TOM and AMANDA, in which LAURA has no active part, the clearest pool of light is on her figure. This is also true of the supper scene, when her silent figure on the sofa should remain the visual centre” (Williams, 1945: 231).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

The Glass Menagerie es considerada una obra maestra del teatro del siglo XX. Cuando el espectador va a ver la obra de teatro, se encuentra con una situación familiar que apenas difiere de la vida de nuestro siglo. En los años 30 una familia vive anclada en los tiempos del viejo Sur con una madre autoritaria y posesiva, que impide que sus dos hijos, ya adultos, puedan llevar una vida normal. Tom escapa de ese hogar opresivo gracias al cine y la poesía, y Laura se conforma con sus figuritas de cristal. Todo en la obra hace referencia entonces, a la añoranza del viejo Sur de los Estados Unidos hecho que se pone en evidencia en su madre, la música y el unicornio de cristal de Laura.

En el simbólico realismo que viste las palabras de Williams, únicamente cabe la honestidad, la transparencia de unos sentimientos capaces de romperse entre las notas de un vals o entre los recuerdos de una infancia vivida en unos ojos ajenos; los ecos de una sociedad que pronuncia su lenta agonía en los suspiros resignados de una mujer condenada a esperar eternamente, en un porvenir sin oportunidad de ser adulto, de una mujer que sólo podrá salir de su cárcel si lo hace de la mano de un rico hacendado o en el futuro de un hombre atrapado en un pequeño zapato que no entiende de rimas. También la innovación de este teatro “plástico” y la introducción de las pantallas en la obra teatral son un claro ejemplo de una novedad en el teatro estadounidense de aquella época.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

The Glass Menagerie comenzó su andadura como un guión titulado *The Gentleman Caller*. Éste era una adaptación del relato corto *Portrait of a Girl in Glass*. El guión *The Gentleman Caller* fue enviado a la Metro (MGM) en el verano de 1943. Williams esperaba que impresionara al estudio, pero no ocurrió así.

Publicación y estreno

Público y taquilla

La fecha de estreno de *The Glass Menagerie* fue el 31 de marzo de 1945 en el Playhouse Theatre de Broadway y tuvo 563 representaciones. Dirigida por Eddie Dowling y Margo Jones, con música de Paul Bowles y diseño del escenario de Jo Mielziner. Antes se había estrenado en el Civic Theatre de Chicago el 26 de diciembre de 1944 bajo la misma dirección. Consiguió el premio de la Crítica Teatral de Nueva York.

La crítica

Con el paso de los años la obra ha obtenido siempre muy buenas críticas:

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

A strict perfectionist could easily find a good many flaws. There are some unconnected odds and ends, ... snatches of talk about the war, bits of psychology, occasional moments of rather flowery writing. But Mr. Williams has a real ear for faintly sardonic dialogue, unexpected phrases and affection for his characters.... Everything fits. *The Glass Menagerie*, like spring, is a pleasure to have in the neighbourhood.⁸

Is it as good as it was? Or rather is it as good as we thought it was? ... It is still a magnificent play ... a play about leaving and a play about survival....In this play, of heart, of spirit, there was once a new dawn for the American theatre. And, naturally, dawns always survive⁹.

La obra actualmente

The Glass Menagerie es un clásico de las obras teatrales. Siempre ha sido representada en Estados Unidos con gran éxito. Las últimas representaciones que tuvieron éxito en Broadway fueron en 1983 con Jessica Tandy y Amanda Plummer, en 1995 con Julie Harris y Calista Flockhart, en 2005 con Jessica Lange y Sarah Paulson y por último en 2013 interpretada por Celia Keenan-Bolger y Cherry Jones en sus papeles principales.

En España cuatro años después de la publicación de la obra por Williams, José María de Quinto y José Gordon ya la habían traducido al español y la estrenaban a principios de 1949 en sesión de cámara con el Teatro de Ensayo La Carátula, grupo creado por ellos, que funcionó en Madrid entre 1949 y 1952. Enrique Ribas se ocupó de

⁸ *New York Times*, 2 Apr. 1945.

⁹ Barnes, Clive. *New York Times*, 19 Dec. 1975.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

la escenografía y los intérpretes fueron Carmen Vázquez Vigo, María Luisa Romero, Ricardo Lucía y Alfredo Muñiz. En las mismas fechas que en Madrid, la obra fue estrenada en Barcelona por el Teatro de Cámara de aquella ciudad, que dirigían Antonio del Cabo y Rafael Richard. Allí la hicieron Adolfo Marsillach, Josefina Tapia y Laly Soldevilla. La propia Carátula la representó de nuevo cuando se convirtió en compañía profesional y también Juan Guerrero Zamora la montó en su teatro de cámara El Candil en el teatro Lara, de Madrid, con actores procedentes de La Carátula, a los que se incorporó Adolfo Marsillach. Entre 1955 y 1957 *El zoo de cristal* llega al teatro comercial, pues Pepita Serrador la estrenó comercialmente en el teatro Windsor, de Barcelona, formando parte de la compañía su hijo Narciso Ibañez Serrador con Berta Riaza y Francisco Piquer. Después de ofrecer más de cien representaciones en la ciudad condal, la llevó por toda España, llegando en 1957 al teatro Eslava de Madrid con un nuevo reparto. En 1961 otra compañía la representó en el desaparecido teatro Goya, de Madrid, bajo la dirección de José Gordón. En marzo de 1978 con una adaptación de Carmen Vázquez Vigo, José Luis Alonso dirigía para el Teatro Marquina otra versión cuyos intérpretes eran Paco Algora, Verónica Forqué, Pep Munne y Carmen Vázquez Vigo.

En la década de los noventa llegan nuevas versiones. En 1991 la realizada por Jorge Eines en su sala Ensayo 100, de Madrid, y estrenada el 5 de octubre. En 1995 una producción dirigida por Mario Gas, quién también se ocupó de la escenografía, el vestuario y la iluminación, fue acogida por el Centro Dramático Nacional. El estreno tuvo lugar el 27 de enero de 1995 en el teatro María Guerrero. En este caso, la versión la firmaba Begoña Barrena y los intérpretes eran: Amparo Soler Leal, Maruchi León, Francesc Orella y Álex Casanova.

Cada cierto tiempo vuelve al teatro profesional como ha sucedido con la versión de Cristina Rota, en el 2005, dirigida por el veterano director argentino Agustín Alezzo. Por último, recientemente, se ha puesto en escena en el teatro Fernán Gómez del 6 al 30

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de noviembre en 2015 con Silvia Marsó como Amanda, Carlos García Cortázar (Jim), Alejandro Arestegui (Tom) y Pilar Gil (Laura). La adaptación ha sido realizada por Eduardo Galán y la dirección ha estado a cargo de Francisco Vidal. Se ha presentado a través de un acuerdo especial con The University of The South, Sewanee, Tennessee. En el verano de 2015 se vuelve a representar en el teatro Bellas Artes de Madrid.

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

El argumento de la película es como sigue:

Tom Wingfield recuerda sus últimos días en Saint Louis junto a su madre, Amanda, y su discapacitada hermana, Laura. Tom se dirige a los espectadores como narrador de la historia. Cuenta su relato mediante una estructura circular a modo de flashback que parte y finaliza en su nuevo hogar, el barco en el que ahora navega. La trama se desarrolla principalmente en un pequeño apartamento de un triste callejón de la citada ciudad de Missouri, donde los Wingfield sobreviven tras el abandono del cabeza de familia, de quién sólo queda una fotografía en el salón. Amanda es una dama sureña que quiere que su hija se gane la vida como mecanógrafa, o que consiga casarse con un chico de buena posición. Tom desea alejarse de la fábrica donde trabaja y Laura vive acomplexada por su defecto en la pierna. Para conseguir su objetivo, Amanda planea un

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

encuentro entre ella y un amigo de Tom, Jim O'Connor, pero la cita no resulta como estaba prevista. Todo se derrumba y el protagonista, Tom, huye. Sin embargo, Laura recibe finalmente a un pretendiente que alegrará la vida de su madre.

Temática

La película queda enmarcada en el tipo de película de “woman’s film”, incluyendo todos los temas de la obra teatral igualmente. Como cine femenino o cine para mujeres está ambientada en un ámbito doméstico y está basada en una historia. No vemos mucha acción como en otras películas solamente dirigidas a un público masculino. Es una película que da énfasis a las emociones y a las relaciones familiares, en este caso las relaciones madre-hijo-hija. El patrón narrativo de este tipo de películas depende de las acciones llevadas a cabo por la heroína, lo que normalmente conlleva sacrificios o sufrimiento.

Personajes

Los personajes están interpretados por Jane Wyman (Laura), Kirk Douglas (Jim), Gertrude Lawrence (Amanda) y Arthur Kennedy (Tom) en la versión de 1950. La película de 1973 (la de Anthony Harvey) fue estrenada directamente para televisión con Katherine Hepburn en el papel de Amanda y la película estrenada en 1987 bajo la dirección de Paul Newman con Joanne Woodward como Amanda, Karen Allen

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

interpretando a Laura y John Malkovich siendo Tom. El personaje de Kirk Douglas está bastante dulcificado en la película en comparación con la obra de teatro y parece que nunca está enfadado con nadie. En general, existe una menor complejidad de personajes y no son “round characters”, sino más bien “flat characters”. En cambio en la versión de 1987 John Malkovich como Tom sí refleja los aspectos más duros del personaje y es un personaje más profundo que llega al espectador. Entre las actrices que interpretaron a Amanda cabe destacar Katherine Hepburn (consiguió un premio Emmy) y también un papel muy bien interpretado por Joanne Woodward.

Estructura

La película de Irving Rapper sigue la estructura teatral, que ya es muy cinematográfica, y nos muestra a Tom en un barco, comenzando a recordar todos los aspectos de su vida pasada con la familia: la ciudad de Saint Louis, la madre recogiendo una botella de leche, la colección de figuritas de cristal de Laura, la foto del padre sonriendo a la cámara y diciendo “Hello, goodbye – no address” y las míticas palabras de la madre: “Rise and shine!”.

Cuando Laura va a sus clases de mecanografía, vemos como compra una de las figuritas en una tienda y por este motivo, llega tarde a su clase de mecanografía, donde todo el mundo nota su cojera y la prueba que realiza en la academia es fallida. Por otro lado, también vemos a Tom en la empresa de zapatos, y utilizando un flashback, Amanda aparece con sus pretendientes (“gentleman callers”). En la película vemos tres pretendientes, en primer lugar, el vecino, después Jim y por último Richard que es el “new gentleman caller”.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El director y la narración cinematográfica

Uno de los principales problemas de la narración cinematográfica era el personaje de Tom¹⁰:

When Williams wrote the scenario for “The Gentleman Caller”, he must have employed a narrator at the beginning whose voice would be heard on the sound track while the camera panned over the setting to be used. In converting the scenario to a stage play, there was no other solution than to have a narrator speak to the audience unless the author changed the whole beginning.

Así en la película se puede escuchar la voz en off de Tom con continuos fundidos encadenados para narrar la historia, a la vez que el uso de la música¹¹ ayuda a comprender las escenas de forma más efectiva: “The film version eliminates the legends of the play entirely and uses music sparingly, in keeping with the attempt to make the material seem more realistic”.

También la movilidad de la cámara es un uso recurrente para mostrarnos lo que ocurre en la calle, o en el ‘Paradise Music Hall’, o incluso, para mostrarnos las figuritas de cristal. El personaje de Laura es tratado de forma más sentimental: “The film treatment of Laura is considerably less objective and more sentimental...”¹²

Durante toda la película se usan fundidos encadenados y otros elementos cinematográficos para hacer que la película no sea tan extensa, aunque en duración es mucho más larga que la obra de teatro, pues tiene mucho más diálogo:

¹⁰ Warren, Clifton Lanier. *Tennessee Williams as a Cinematic Writer*, UMI: Indiana University (1964), 43.

¹¹ Warren, Clifton Lanier. *Tennessee Williams as a Cinematic Writer*, UMI: Indiana University (1964), 58.

¹² Warren, Clifton Lanier. *Tennessee Williams as a Cinematic Writer*, UMI: Indiana University (1964), 61.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Use of montage and superimposed shots, speeded frames, rarely exploited in the average motion picture, lend to this film an artistic feeling roughly equivalent to the feeling engendered through the use of expressionistic technique in the stage version¹³.

Otro aspecto diferente a la obra teatral es, como se ha comentado antes, el tratamiento de los personajes: “Characterizations are also altered considerably in the film”¹⁴, por ejemplo, el personaje de Jim, pero por otro lado la propia narración cinematográfica permite que los personajes sean más libres y menos teatrales: “Spectacle is used to advantage in the film: no longer are the characters circumscribed by the four walls of the apartment”¹⁵. Como anteriormente se ha comentado el “final feliz” al encontrar Laura un pretendiente, altera totalmente la historia y el final, obviamente.

Contexto de la película

El significado de la película

La primera adaptación cinematográfica de una obra dramática de Tennessee Williams correspondió a su primer gran éxito teatral: *The Glass Menagerie*, una

¹³ *Ibid.*, 64.

¹⁴ *Ibid.*, 85.

¹⁵ *Ibid.*, 88.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

evocación de su propia vida. La película que dirigió Irving Rapper estuvo más cerca del clasicismo de los cuarenta que de los cambios que se produjeron después y esto afectó a la fidelidad con respecto al drama original.

El espíritu de la obra no consigue reflejarse en la pantalla. Amanda da la impresión de un romanticismo exacerbado y Laura es descrita como la heroína de un melodrama romántico con un final feliz. Los retratos de Tom y Jim tampoco son muy afortunados. El cambio de algunos escenarios implica que la película está orientada al público predispuesto a la lágrima fácil.

Antecedentes

La adaptación cinematográfica se gestó apenas dos años más tarde del estreno de la obra teatral, en concreto, el 16 de octubre de 1946, cuando la agente teatral del dramaturgo, Audrey Wood, le comunicó mediante una carta que el productor independiente Charles K. Feldman había comprado los derechos del drama para la gran pantalla por un total de 500.000 dolares. En un principio, Williams no pareció muy entusiasmado con la idea, aunque decidió participar en la redacción del guión junto Peter Berneis. La película no comenzó a tomar forma hasta tres años después, una fecha que coincidió con uno de sus habituales retiros italianos. Como era común en los cuarenta, la adaptación se diseñó como un *woman's picture*, es decir, un drama folletinesco destinado a un público mayoritariamente femenino.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estreno

Público y taquilla

La película era un melodrama, considerada en su época como una “woman’s picture”. Los productores de la misma fueron Irving Rapper, Jerry Wald y Peter Berneis, y en opinión de Williams, que era siempre muy variable de carácter, fue “the most awful travesty of the play I’ve ever seen”. La película, que ni siquiera se llegó a estrenar en España, tuvo una fría acogida pese a lo espectacular del reparto, pasando sin pena ni gloria. Para el papel de Amanda se barajaron varias actrices: Tallulah Bankhead, Laurette Taylor y Gertrude Lawrence.

La película de Paul Newman estuvo nominada en la categoría musical a Mejor Banda Sonora Original en 1988 para los Globos de Oro con partitura de Henry Mancini y también a los Grammy, y el mismo Paul Newman estuvo nominado a la Palma de Oro de Cannes como director en 1987.

La crítica

La crítica cinematográfica no fue muy receptiva a la película y en este apartado es interesante volver a considerar la obra teatral con dos opiniones diferentes: la del propio Williams y su madre en sus respectivas memorias:

On the Broadway opening night of *Menagerie*, the performers took bow after bow, and finally they tried to get me up on the stage....And I felt embarrassed; I don’t think I felt any great sense of triumph. I think writing is continually a pursuit of a very evasive quarry, and you never quite

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

catch it.... [My goal in writing] is just somehow to capture the constantly evanescent quality of existence.... When I was writing *Menagerie*, I did not know that I was capturing it, and I agree with Brooks Atkinson that the narrations are not up to the play. I didn't feel they were at the time, either.

I think it is high time the ghost of Amanda was laid to rest. I am *not* Amanda. I'm sure if Tom stops to think, he realizes I am not.

La película actualmente

Como curiosidad en el año 2004 se realizó una adaptación cinematográfica bastante exitosa de la obra de teatro en la India y en 2011 la película iraní *Here Without Me* es también una adaptación de la obra, pero en un escenario contemporáneo en Irán.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.2. A *Streetcar Named Desire* (1951)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento de la obra teatral se puede resumir así:

Blanche Du Bois, who lives with illusions of past elegances, comes to visit her sister Stella and brother-in-law, the coarse, brutish Stanley Kowalski. She is appalled at the way they live. What small consolation she can draw from the visit derives from Stanley's lonely, kindly friend, Harold "Mitch" of marrying. Learning that her sister is pregnant, Blanche disgustedly tells her she will live like the local streetcar that travels only through the seediest, most narrow of streets. Stanley, furious, discloses to Mitch that Blanche's husband committed suicide after she discovered he was a homosexual, that Blanche has been fired as a teacher for attempting to seduce a student and is now a nymphomaniac. Later Stanley rapes Blanche, but when she tells Stella this on Stella's return from having her baby, Stella is disbelieving and has Blanche committed to an insane asylum. To the doctor who comes for her, Blanche remarks, "Whoever you are-I have always depended on the kindness of strangers".¹⁶

¹⁶ Bordman, Gerald, *The Oxford Companion to American Theatre*. 2nd Edition (New York: Oxford University Press, 1992) 646.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Temática

Anteriormente a *A Streetcar Named Desire*, Williams había escrito la obra *The Glass Menagerie*, donde ya se apuntaba la temática que en la mayor parte de las obras del dramaturgo iba a imperar: una profunda preocupación por la lucha entre el poder destructivo de una nueva sociedad y el individuo más sensible que controló una anterior. El dramaturgo quería entrar en el mundo roto del individuo para buscar el verdadero amor. El poema de Hart Crane, *The Broken Tower*¹⁷, con el que comienza *A Streetcar Named Desire* posiblemente es la propia Blanche y, en su nombre, el autor, que accede a un nuevo mundo pero imperfecto para buscar un amor puro que ya no puede encontrar en su viejo mundo. Intentará agarrarse a cualquier oportunidad para lograr asentarse en esta nueva cultura.

Además *A Streetcar Named Desire* es una obra que trata temas como la soledad, la angustia que su protagonista, Blanche, sufre y padece durante toda la narración. Ella es una reliquia de la sociedad del Sur profundo de Estados Unidos. Blanche puede ser incluida en la idea de la frustración de mujeres cultas y refinadas que se ven excluidas en una sociedad de progreso con la cual Stanley se encuentra identificado. Por otro lado, es una obra que engloba temas más concretos como la crudeza, la brutalidad o la violencia que también representa la figura de Stanley y los contrastes como la delicadeza, la sensibilidad o la sinceridad de Blanche.

Williams construye sus obras no a partir de ideas sino de emociones; de ahí que su teatro sea muy personal. Los conflictos básicos que plantean sus obras son comunes a toda la humanidad así como la respuesta emocional del hombre a su entorno. Las

¹⁷*And so it was I entered the broken world
To trace the visionary company of love, its voice
An instant in the wind [I know not whither
hurled] But not for long to hold each desperate choice.*

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

tribulaciones, ansiedades y emociones más profundas se hacen carne en personajes como los de *A Streetcar Named Desire*.

Hay una preocupación constante en Williams por la fugacidad de la existencia y su obra es el resultado directo de su deseo de lograr detener el tiempo, de penetrar en ese plano atemporal propio del mito. Su vida y su obra son una lucha constante y sin cuartel contra la corrosión, erosión y degradación que el tiempo en su paso vertiginoso produce y contra el poder corruptor que el mundo ejerce sobre el ser humano.

De este proceso de decadencia que el paso inexorable del tiempo lleva consigo se desprende también la fascinación por el pasado que para Williams está siempre encarnado por el Viejo Sur. De la mano de Blanche DuBois, Williams desciende a los infiernos míticos donde Blanche es juzgada y condenada a no beber de las aguas del Leteo, río de los infiernos y del olvido, que serpenteaba plácidamente por el Elíseo, campo de reposo a donde iban las almas de los bienaventurados, y lograr así el anhelado olvido de su existencia anterior. En esta obra se plasma la dualidad de un mismo personaje, el de Blanche, que será un referente en otros personajes del autor.

La obra de Williams abunda en los dualismos como: ilusión – realidad, luz – sombra, vida – muerte, cuerpo – espíritu, pureza – corrupción, inocencia – culpabilidad, fertilidad – esterilidad, crudeza – delicadeza, brutalidad – sensibilidad, violencia – fragilidad.

Personajes

En *A Streetcar Named Desire* nos encontramos con Blanche DuBois, posiblemente el mejor personaje que Williams ha conseguido crear y el más claramente

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

sureño. Blanche es incapaz de encajar en el presente y aceptar la realidad. Para poder sobrevivir tiene que transformarla en fantasía. Blanche es un elemento extraño en el ambiente de Nueva Orleans, no encaja en él. Blanche representa todas las características y virtudes propias de la bella sureña, pero éstas aparecen en franca decadencia, lo que hace que le resulte cada vez más difícil mantener vivo en ella el mito. Sus apellidos, “white woods”, el nombre de la finca familiar, “beautiful dream”, indican lo étereo de ‘su’ civilización. Ella llega a la ciudad dispuesta a representar su papel lo mejor que puede. Desde un principio el apartamento de los Kowalski no es el espacio idóneo para ella y consigue introducir pequeños cambios para hacerlo habitable. Su vestuario tampoco es apropiado para ese ambiente. Los amigos de Stanley, excepto Mitch, no son de su gusto. Poco a poco quiere ir transformando el pequeño habitaculo de su vida y amoldarlo a sus deseos y sentirse protegida. Como lo define Elia Kazan, el personaje de Blanche busca protección. Blanche es una persona que ha sufrido una sucesión de pérdidas: primero su marido, después su familia, después “Belle Reve” y, finalmente, su empleo.

Jessica Tandy fue la actriz elegida para la representación teatral de la obra en Broadway, pero los productores necesitaban una actriz más conocida en el ámbito cinematográfico. En la adaptación cinematográfica, Vivien Leigh era el arquetipo ideal de dama sureña, pues interpretó a Scarlett O’Hara en *Gone With the Wind* (1938). Además, ella ya había interpretado el personaje de Blanche DuBois en el teatro londinense, dirigida por su marido en aquel momento, Sir Laurence Olivier. En un principio Vivien Leigh recurría a la forma de interpretar el personaje de Blanche que había aprendido junto a su marido en Londres, pero poco a poco Kazan la condujo al terreno que él deseaba y ambos lograron construir una excelente interpretación.

La oposición entre Stanley Kowalski y Blanche no es sino la manifestación externa del conflicto interno de ésta. Stanley está libre de cualquier peso del pasado y, además, se mueve, única y exclusivamente, por instintos primarios. Su última y

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

definitiva manifestación de superioridad es la violación de Blanche. La sociedad en la que le ha tocado vivir es agresiva, pero Stanley puede y sabe hacerle frente. El sexo es el eje en torno al cual gira toda su vida. La interpretación de Marlon Brando ya es clásica, y el propio Kazan lo afirma: “*But nobody could beat Brando. In one sense he was the heavy, but in another he was terrible sympathetic, which was something that was rare and true in Williams*”¹⁸. También es ya mítico el encuentro entre Brando y Williams a la hora de realizar la prueba para interpretar a Stanley, y cómo el dramaturgo quedó impresionado por su lectura. Marlon Brando y Stanley Kowalski han llegado a ser sinónimos en el mundo teatral, e incluso se alude al actor como ejemplificación del personaje de Stanley¹⁹.

Entre Blanche y Stanley están Stella y Mitch, ambos a medio camino entre los dos personajes centrales. Stella ha olvidado el pasado y es feliz a su modo con Stanley. Stella es un personaje clave en la narración, es el espejo para Blanche y también para ella misma. Kim Hunter, la actriz que también interpretaba este papel en la obra teatral, ganó un *Oscar* de la Academia por el personaje de Stella DuBois.

Mitch encierra en su corpulencia una persona sensible, romántica y sentimental; toques que le encaminan a convertirse en el caballero sureño que Blanche desea. Pero Mitch sigue apegado a su madre y Blanche es la sustituta cuando la madre muera. La relación entre Blanche y Mitch se basa en la fantasía, y desde luego, no habrá final feliz para este cuento. Karl Malden, otro de los actores que provenían del Actors Studio, repitió en su papel de Mitch para la gran pantalla con éxito y ganó el *Oscar* a Mejor Actor Secundario.

¹⁸ Young, Neff, *Kazan on Kazan* (London: Faber and Faber, 1999) 81.

¹⁹ “Who is playing Marlon Brando?” *People Weekly*, 15 Aug. 1983.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estructura

A *Streetcar Named Desire* es una obra compuesta por once actos que se puede dividir en periodos estacionales: los actos 1-4 representan dos días consecutivos en el comienzo del mes de mayo; los actos 5-6 se producen en una calurosa tarde de agosto; los actos 7-10 comprenden el cumpleaños de Blanche durante la tarde y noche del día 15 de septiembre; y por último el acto 11 tiene lugar semanas más tarde, en el mes de octubre²⁰.

La puesta en escena

La obra teatral recoge varios aspectos de la puesta en escena que después van a aparecer en la película y que son imprescindibles para poder comprender la obra. Podemos ver completo el hogar de los Kowalski a través de una escenografía que nos permite tener una visión de la cocina, el comedor, el cuarto y la entrada al baño, lugar que por momentos se convierte en el punto principal de tensión, ya que Blanche entra y sale de él, se encierra a llorar o se da largos baños de inmersión, alterando cada vez más los nervios del irritable dueño de casa.

La iluminación permite que entendamos perfectamente los momentos de desconexión de Blanche, alumbrando su demencia, apartándola del mundo real simplemente dejándolo todo en penumbras para que nos concentremos solo en esa cabeza que se aleja de la realidad que no le gusta.

Las calles de Nueva Orleans y su ambiente son fundamentales para situar la obra en su contexto. Las relaciones con los vecinos de arriba y con los habitantes y amigos de Stanley y Mitch ayudan a crear la atmósfera opresiva que va envolviendo el mundo

²⁰En el Apéndice 1.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de Blanche.

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Se ha escrito y hablado tanto de *A Streetcar Named Desire* que resulta muy difícil comentar algo diferente en este aspecto. En primer lugar, la ciudad de Nueva Orleans es parte fundamental de la historia, que le da carácter y significado al ser parte del sur de Estados Unidos y, al mismo tiempo, un punto de encuentro de diversas culturas, mezclado con un sentido básico de supervivencia, el cual se ve reflejado en sus habitantes y sus artistas.

Por otro lado, es una obra en la que se habla por primera vez de temas censurados. La sexualidad masculina y brutal de Stanley se muestra sin tapujos. La homosexualidad del marido de Blanche está presente en toda la obra y en su relación con Mitch. La sexualidad femenina también se muestra abiertamente. Blanche habla sin tapujos de sus deseos y de su vida sexual; algunos estudiosos consideran que este personaje también tiene su inspiración en una persona de la vida real, el mismísimo Williams, del cual decía su familia que tenía muchos rasgos de Blanche. Y por último, la escena más controvertida de la obra es cuando Stanley viola a Blanche. Esta escena provocó furor y admiración en su tiempo. Todas estas demostraciones de sexualidad e intensas emociones están en el centro de la obra y se presentan de forma brutal y sin censura.

A Streetcar Named Desire es una metáfora de la condición humana, del encuentro de culturas, del conflicto y la inevitabilidad entre la vida y la muerte, el

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

entendimiento de esta realidad y posteriormente la representación de ella hacen que la obra de Tennessee Williams tenga una influencia en la definición de la palabra Deseo en el resto de la cultura del siglo XX. A partir de esta obra las sociedades norteamericanas y del mundo empezarían a crear otras obras de teatro, películas y libros donde se abordan temas y conceptos prohibidos hasta entonces, tomando como base esta obra.

Antecedentes

La historia familiar y las raíces sureñas de Williams son la base principal para crear el argumento de *A Streetcar Named Desire*, pero sus orígenes más concretos proceden de piezas teatrales de un solo acto como la titulada *Portrait of a Madonna*.²¹ De hecho esta obra se menciona junto a *Battle of Angels* en una carta que Williams escribió a su agente Audrey Wood en marzo de 1940 en New York.²² Miss Lucrecia Collins, una mujer soltera de mediana edad, cree que un hombre, Richard Martin, ha entrado en su habitación, la ha forzado y en consecuencia va a tener un hijo. También afirma que su madre vive aún con ella, y en los últimos momentos antes de ser conducida al manicomio está acompañada por el portero y un mozo de ascensor que esperan la llegada de un doctor y una enfermera para que la trasladen. Con una personalidad más esquizofrénica que la de Blanche DuBois, Miss Collins aporta algunas

²¹ Williams, Tennessee, *The Theatre of Tennessee Williams. 27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays*. Volume VI (New York: A New Directions Book. 1992) 109-127

²² Devlin, Albert J. and Tischler, Nancy M. (eds.), *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I, 1920-1945* (London: Oberon Books. 2001) Carta nº 141.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de sus características singulares a otros personajes femeninos de Williams como Alma Winemiller (*Summer and Smoke*) o Amanda Wingfield (*The Glass Menagerie*).

El padre de Miss Collins fue párroco de la iglesia de St. Michael y St. George en Glorious Hill, Mississippi. Igualmente el padre de Miss Alma Winemiller (*Summer and Smoke*) era el párroco de la iglesia en la población de Glorious Hill y el abuelo de Tennessee Williams desempeñaba el puesto de párroco de la iglesia Episcopala de St. George en Clarksdale, Mississippi. Miss Collins comparte con Amanda Wingfield los modales, comportamientos y el histrionismo de este personaje. Otra de las piezas cortas cuya protagonista guarda similitud con Blanche DuBois es Mrs. Hardwicke-Moore en *The Lady of Larkspur Lotion*, una mujer obsesionada por la insalubridad de la habitación donde vive y el recuerdo de una plantación inexistente en un país remoto.

En otra de las cartas dirigidas a Audrey Wood desde el Hotel Sherman en Chicago, Illinois, el 23 de marzo de 1945²³, Tennessee Williams se refiere al primer borrador de *A Streetcar Named Desire*, que en un primer momento tenía varios títulos: *The Moth*, *The Poker Night*, *The Primary Colors* y *Blanche's Chair In The Moon*.

El argumento es muy parecido al de la obra final. Ralph es el nombre de Stanley en este primer borrador y parece ser que se enamora de Blanche. Williams pensó en tres finales posibles: Blanche se marcha sin rumbo fijo, se vuelve loca o se suicida lanzándose a las vías del tren. Uno de los títulos que el autor pensó en un primer momento, *Blanche's Chair In The Moon*, se refiere a Blanche esperando a Mitch cuando éste al final la abandona.

²³ Devlin, Albert J. and Tischler, Nancy M. (eds.): *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I, 1920-1945* (London: Oberon Books. 2001) Carta nº 327.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Publicación y estreno

Público y taquilla

La obra teatral *A Streetcar Named Desire* se estrenó en el Teatro Ethel Barrymore de Nueva York el día 3 de diciembre de 1947. Recibió los Premios Pulitzer, el “New York Drama Critics’ Circle Award” y el “Donaldson Award”. Fue dirigida por Elia Kazan con la colaboración de Jo Mielziner en el montaje y entre los actores participantes se encontraban Jessica Tandy (Blanche DuBois), Marlon Brando (Stanley Kowalski), Kim Hunter (Stella) y Karl Malden (Mitch). La obra alcanzó las 855 representaciones.

La crítica

En un principio, el público de aquella época no soportaba ver la obra completa, especialmente en la escena de la violación; la gente salía del teatro a mitad de la obra. La censura intentó eliminar esta escena y modificar el argumento original, y Tennessee tuvo que hacer algunos ajustes, pero al negarse a quitar dicha escena y hacer modificaciones mayores, los miembros de la censura obligaron a que se hicieran cambios de tal forma que los personajes que cometían actos inmorales fueran debidamente castigados. Sólo así le permitirían al autor seguir con su puesta en escena y posteriormente con su película. Sin embargo, estas pretensiones no tuvieron mayor cabida y no pudieron evitar el éxito de la obra; la cual con el tiempo logró marcar un referente para buena parte de las obras posteriores.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La obra actualmente

En 1997, varios teatros de Estados Unidos produjeron nuevas versiones de la obra, en el festejo de los 50 años del estreno de la original. Glenn Close y luego Jessica Lange y Natasha Richardson protagonizaron otra versión londinense, representada en el Teatro Royal National, en 2002. La producción fue dirigida por Trevor Nunn, y sus protagonistas Iain Glen como Stanley, Essie Davis como Stella y Robert Pastorelli como Mitch. En 2009 Liv Ullman dirigió en Nueva York (Brooklyn Academy of Music, BAM) a Cate Blanchett (DuBois) y a Joel Edgerton. En el verano de 2014 Gillian Anderson fue Blanche en el Young Vic de Londres.

La última representación de *Un tranvía llamado deseo* en España se llevó a cabo bajo la dirección de Mario Gas en el Teatro Español de Madrid en 2011 con Vicky Peña (Blanche Dubois), Roberto Álamo (Stanley Kowalski), Ariadna Gil (Stella), Alex Casanovas (Mitch), Anabel Moreno, Alberto Iglesias, Pietro Olivera, Ignacio Jiménez, Jaro Onsurbe y Mariana Cordero bajo la producción de Juanjo Seoane y versión de José Luís Miranda.

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Argumento

With her family's Auriol, Mississippi, estate lost to creditors, Blanche DuBois arrives at the New Orleans tenement home of her sister and brother-in-law, Stella and Stanley Kowalski, where she is shocked by the disreputable looks of the place and frankly criticizes both Stella and Stanley. Blanche's faded gentility violently clashes with Stanley's animal vitality, setting up a contest of wills between the two, with Blanche vying with Stanley for Stella's allegiance. However, through the course of the play, she finds herself no match for Stanley's sexual hold over her sister.

The following evening, Blanche and Stella go out to dinner and a movie while Stanley and his friends play poker; but when the women return the men are still in the kitchen playing, and Blanche notices that one of the players, Mitch, seems to be more sensitive than the others. Thus, she begins to charm him with the idea of eventually marrying him. However, the momentary peace is broken when Stanley becomes angry over a series of minor incidents, throws the radio out the window, hits Stella when she tries to intervene, and has to be held back by the other men to be kept from doing more damage. To protect her, Stella takes Blanche upstairs to a friend's apartment. Yet, when Stanley recovers, he calls for Stella, and she returns to spend the night with him.

The next morning, Blanche is angry that Stella would return to a "madman". However, Stella assures her that everything is fine and that "there are things that happen between a man and a woman in the dark—that sort of make everything else seem—unimportant."

Through the next couple of months Blanche and Mitch's romance blossoms. Blanche confides some of her past to Mitch, including the fact that she had once been married to a young man who, when she learned he was homosexual, committed suicide. Mitch confesses that he fears that once his ailing mother dies he, too, will be lonely—and he proposes marriage.

Stanley, however, has other plans. He has learned all of Blanche's past, which he shares with Stella and Mitch. It seems that she lived such a wild life of drunkenness and promiscuity back in Mississippi that she was asked to leave town. Even the army had referred to Blanche as being out-of-bounds. Later that evening Blanche cannot understand why Mitch does not come over to

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

her small birthday party. However, she begins to see the light when Stanley presents her with her birthday present: a one-way bus ticket back to Auriol. Everyone's anger comes to a head just as Stella announces that she is having labor pains and that their first child is about to be born.

With Stella and Stanley gone to the hospital, Blanche begins to drink heavily; and Mitch arrives to confront her with her past. At first she tries to deny it, but then confesses that after the death of her young husband, nothing but intimacies with strangers seemed to have any meaning for her. Mitch then tries to get her to sleep with him, they argue, and he leaves, telling her she is not good enough for him.

The hospital soon sends Stanley home, telling him the baby won't be born until morning. At home he finds Blanche dressed in bits of outlandish finery and fantasizing about an invitation to join a cruise. He confronts her with all the lies she has told; then his animosity and anger quickly explode into sexual violence, and he rapes her.

Three weeks later, Stella is home and packing Blanche's clothes and getting her ready for doctor and a nurse to come and take her to the state mental institution. Blanche, her mind completely unhinged now, thinks that an old boyfriend is coming to take her on a cruise. When the nurse arrives, Blanche recoils in fear, but Stanley helps trap her. The doctor, however, is able to alleviate her fears, and, eventually Blanche is quite willing to go with him, saying "I have always depended on the kindness of strangers."

The film ends with Stella sobbing and proceeding with strength and confidence up the stairs to Eunice's apartment. The black car carrying Blanche goes down a long dark New Orleans street.²⁴

Temática

La película desarrolla un drama psicológico centrado en el enfrentamiento entre Blanche y Stan, que se despliega gradualmente a partir del interés de éste por la pérdida de la antigua finca rural, Belle Reve, de la familia Dubois, sus pretensiones de acceder a

²⁴www.bard.org/SectionEducate/synopsisstreetcar.html.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

la propiedad de una parte de la misma, el desprecio instintivo que siente por la fragilidad y las formas delicadas, su temperamento violento, acentuado por el alcohol, su presuntuoso machismo, asociado a violencia de género, la necesidad psicológica de ser el jefe de los que le rodean, de mantener sometida a la mujer y de ser admirado por su fuerza física y su atractivo sexual. El perfil psicológico de Stan corresponde al de una persona atormentada por su participación en la Segunda Guerra Mundial y dificultades de adaptación y equilibrio. Blanche oculta una profunda frustración, varios fracasos sentimentales, un pasado promiscuo y un miedo enfermizo a la muerte y a la enfermedad. La batalla entre los dos personajes permite el lucimiento interpretativo de un Brando de gran magnetismo. Vivien Leigh borda el papel de víctima no inocente, en el límite de la cordura y de su autonomía personal. La tensión entre ambos es verbal, emocional, instintiva y física.

Personajes

Comenzando por Blanche, hay que decir que la fortuna de su familia y raíces se han ido, perdió a su joven esposo en un suicidio, y es un paria social debido a su comportamiento sexual. Tiene un grave problema con la bebida. Es una belleza sureña que está envejeciendo y viste como si fuera una princesa.

En el hogar Kowalski, Blanche se hace pasar por una mujer que nunca ha conocido la indignidad. Su falso decoro no es simplemente el esnobismo, sin embargo, intenta falsear su imagen para conquistar a Mitch. Al casarse, Blanche espera escapar de la pobreza y la mala fama que la persigue. Pero como el caballero sureño (representado por Shep Huntleigh) no existe, Blanche espera la felicidad futura con Mitch, que es su única oportunidad para la alegría, a pesar de que está lejos de su ideal.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La imagen final es la triste culminación de la vanidad y la total dependencia de Blanche en los hombres para alcanzar la felicidad.

Stanley es leal a sus amigos y apasionado con su esposa, Stella, la hermana de Blanche. Stanley posee un vigor físico animal que es evidente en todo lo que hace. Es de origen polaco, pero ya estadounidense y aunque Blanche lo llama despectivamente “polaco”, él se muestra orgulloso de todo el esfuerzo que ha realizado para ser ya considerado ciudadano americano. El intenso odio que Stanley tiene hacia Blanche está motivado por el pasado aristocrático que Blanche representa y esos aires de grandeza que tiene. Este hecho hace sospechar a Stanley de toda la mentira que la rodea y lo manifiesta en todas las acciones dirigidas hacia ella, la investigación de su pasado, el regalo de cumpleaños para ella y el sabotaje de su relación con Mitch.

Sus principales atracciones son los juegos de azar, los bolos, el sexo y la bebida, y que carece de ideales. Stanley no muestra ningún remordimiento por sus acciones brutales. La película termina con una imagen de Stanley como el hombre ideal para la familia, consolando a su mujer mientras sostiene a su hijo recién nacido.

Tal vez porque Harold “Mitch” Mitchell vive con su madre moribunda, es notablemente más sensible que otros amigos de Stanley. Los otros hombres se meten con él por ser un niño de mamá. Incluso en las primeras imágenes el comportamiento caballeroso de Mitch se destaca.

Mitch no encaja en el proyecto caballeresco con el que sueña Blanche. Es torpe, sudoroso, y tiene que refinarsse como Blanche cuando le habla de literatura e idiomas.

A pesar de que provienen de mundos completamente diferentes, Mitch y Blanche se unen por una mutua necesidad de compañía y apoyo, y también descubren que ambos han experimentado la muerte de un ser querido. Una vez que se descubre la verdad sobre el pasado sexual sórdido de Blanche, Mitch está a la vez enojado y avergonzado

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

por la forma en que Blanche le ha tratado y no quiere que sea su esposa, sino su objeto de deseo.

Estructura

En la versión cinematográfica de *A Streetcar Named Desire* se puede afirmar que las novedades que Elia Kazan introdujo en la película resultan más esclarecedoras para el desarrollo de la acción que las planteadas por Tennessee Williams. En la secuencia primera Blanche llega a la ciudad de Nueva Orleans y su figura surge entre el vapor del tren que la envuelve, recordando una misma secuencia de la película *Anna Karenina* (1948) de Julien Davivier con idéntica protagonista, Vivien Leigh, aunque Kazan dice que esta presentación proviene de la obra literaria²⁵. Blanche aparece como una heroína de otra época donde se puede apreciar su fragilidad, inseguridad, dando un aspecto fantástico al personaje. Esta fragilidad no pasa inadvertida a un marinero que se ofrece para prestarla ayuda: “SAILOR: Could I help you, Miss?”²⁶

Este hecho es el que marca el personaje de Blanche. Desde el principio va a depender de extraños y la narración va a volverse circular con la frase que Blanche pronuncia al final de la película: “BLANCHE: Whoever you are -- I have always depended on the kindness of strangers.”²⁷

²⁵ Young, Jeff, *Kazan on Kazan* (London: Faber and Faber, 1999) 85: “I stole it from the introduction in *Anna Karenina* – the novel, not the film.”

²⁶ Garrett, George P., Hardison, O.B. Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) pag. 333 (En esta película se tiene en cuenta el guión publicado).

²⁷ *Ibid.*, 482.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Siguiendo el director la narración literaria, presenta el encuentro de las hermanas en la bolera “The Four Deuces”, dando impulso a la narración y haciéndola menos estática que si la hubiera mantenido dentro del apartamento como ocurre en la obra literaria. Así, Kazan también ayuda a conocer el ambiente que Stanley y Stella frecuentan cuando salen del apartamento. El diálogo entre las hermanas se reduce en la película, pudiendo decir que se depura, aunque mantiene la fidelidad en su carácter más esencial, y el director introduce una variante cinematográfica.

Ya en el apartamento Blanche confiesa a su hermana la pérdida de la finca familiar “Belle Reve” con el sonido del tren en off y le recrimina que no se haya preocupado tanto como ella de la difícil situación familiar que ha estado padeciendo. Este sonido semántico del tren va a repetirse en momentos significativos para Blanche durante el desarrollo de la acción.

Stanley vuelve de la bolera y conoce a su cuñada. Las preguntas inquisitivas de Stanley Kowalski acerca del matrimonio de Blanche hacen que la música de polca se escuche en la mente de Blanche que siempre aparecerá cuando recuerde la fallida unión con su marido.

Kazan mantiene el elemento sonoro del gato que maúlla. En ese momento Blanche se agarra a Stanley y éste imita dicho sonido. Este instante entre ambos demuestra que Blanche no va a estar segura junto a Stanley.

Un importante elemento sonoro es incorporado por Kazan con el eco de la voz de Stanley cuando pregunta a Blanche si estuvo casada, utilizado como un excelente recurso para mostrar la insistencia de Stanley y la tortura de los recuerdos que son para Blanche.

En otra secuencia Kazan añade los planos en que Stanley y Steve traen el baúl de Blanche. Se puede apreciar que Steve, el vecino del apartamento de arriba, se asombra

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

del equipaje de la cuñada de Stanley, un hecho que parece molestar a éste: “STEVE: Looks like she’s fixin’ to stay a while. Stanley grunts”²⁸.

Stella comunica a su marido que ella y Blanche van a salir por la noche, mientras él y sus amigos celebran la partida de póquer. Cuando Stella dice a Stanley que va a dejarle un plato frío para que se lo caliente y que han perdido “Belle Reve”, Stanley se enfada con su cuñada. Stanley comienza a desempaquetar con furia los baúles llenos de ropa de Blanche, queriendo demostrar a su mujer que de esa forma se ha perdido “Belle Reve”. Más tarde cuando Stanley desea leer las cartas del marido fallecido, Marlon Brando nos muestra otros aspectos que caracterizan a su personaje: descarado, impositivo, dominante, grosero, masculino, etc.

La noche de póquer en la versión cinematográfica es muy fiel a la obra dramática. Así la película incorpora en el principio de esta secuencia a la vecina del apartamento de arriba, Eunice, que golpea el suelo para que su marido se dé cuenta de que es tarde y tiene que volver a casa. Kazan añade la anécdota del agua hirviendo que se supone va a verter Eunice si la partida de póquer se demora más tiempo²⁹.

El personaje de Mitch es presentado con delicadeza en contraste con el resto de sus compañeros para que Blanche se fije más en él. Otro aspecto a destacar en esta secuencia es que siendo la película en blanco y negro, la descripción impresionista en la obra de teatro de los jugadores de póquer puede perder color. La riqueza cromática en las descripciones narrativas de Williams es a veces superior a los planos mostrados por Kazan. Stella se enfada por el comportamiento de Stanley y se marcha con la vecina de

²⁸ Garrett, George P., Hardison, O.B. Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) 356.

²⁹ Williams, Tennessee, *Vieux Carré* (New York: New Directions, 1979) 55-56: “Not cooking...I’m bowling water! I take this pot and you take the hole in this kitchen floor, which is directly over the studio [...] She empties the steaming water on the floor. Almost instant screams are heard below.”

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

arriba, pero vuelve tras los ruegos de éste. A la mañana siguiente Blanche intenta que su hermana se olvide de su marido. Stanley se ha marchado a arreglar la radio que tiró la noche pasada y cuando vuelve escucha desde el exterior la conversación de las hermanas a través de la ventana. En esta secuencia se puede apreciar el cuidadoso decorado y como las ventanas ejercen un papel importante en la película.

Otra secuencia importante que se mantiene en la versión cinematográfica es la visita del cobrador del *Evening Star*, donde se aprecia claramente los problemas mentales que Blanche tiene. Kazan la rueda con gran belleza y parece surgida de un cuento como la misma Blanche hace comparando al joven con un caballero de las “Arabian Nights”.

La secuencia setenta y siete de la película según el guión comienza en una sala de fiestas rodeada por un lago, no delante del apartamento de Stella y Stanley como en la obra, otorgando a esta escena más agilidad. El grupo de músicos afroamericanos que aparece en esta secuencia recupera las referencias que Williams hace en muchas de sus anotaciones sobre el sonido de la música jazz tan próximo al espíritu de Nueva Orleans. Esta secuencia de recuerdos recupera de nuevo el tema del matrimonio para Blanche. La película añade el sonido del disparo cuando Blanche está relatando a Mitch el incidente de la muerte de su marido: “BLANCHE: We danced the *Varsouviana*. Suddenly, in the middle of the dance floor, the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later, a shot! [...]”³⁰.

Una cuestión más controvertida es si la censura en el tema de la homosexualidad de Allan perjudica o no la obra cinematográfica. El espectador puede imaginar la temática que subyace con algunas de las palabras que Blanche pronuncia: “BLANCHE:

³⁰Garrett, George P., Hardison, O.B., Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) 429.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

But I was—unlucky—deluded. There was something about the boy -- a nervousness, a tender-ness, an uncertainty. And I didn't understand [...]"³¹.

O cuando Blanche increpa a su marido diciéndole: “BLANCHE:-- It was because on the dance floor, unable to stop myself, I'd said to the boy, “You're weak. I've lost respect for you. I can't pretend that I haven't.” —

Pero los problemas de censura hacen que el relato parezca quedar poco claro y el espectador no sepa muy bien qué pasó con Allan. Al final de esta secuencia la frase de esperanza que murmura Blanche: “BLANCHE: Sometimes—there's God—so quickly”³². Se une a la elevación de la melodía para dar mayor relevancia al significado que esta frase tiene para Blanche.

En la secuencia ochenta del guión, Stanley le comunica a Mitch el pasado sórdido de Blanche y se produce una pelea en la fábrica. Ésta es una innovación de Kazan, de manera que el espectador logra conocer el ambiente de trabajo de los dos personajes y ayuda a comprender la ausencia de Mitch en el cumpleaños de Blanche que tiene lugar en la escena siguiente: “STANLEY: Okay—go ahead and marry her—only hurry it up—because she's been in my house for five months now and her time is up!”³³ En la secuencia noventa y dos de acuerdo con el guión, Stanley va a demostrar quién es el que manda con los impresionantes planos en los cuales “recoge” la mesa.

En la obra dramática Stanley adelanta a Stella el tema de billete de autobús para Blanche, por el contrario en la película, Stella lo sabe al mismo tiempo que Blanche. Kazan incorpora un elemento sonoro como es el sonido del teléfono que se escucha en el piso de arriba y Blanche genera más tensión a la espera de la llamada de Mitch que nunca llegará.

³¹*Ibíd.*, 428.

³²*Ibíd.*, 430.

³³*Ibíd.*, 432.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Stella se encuentra mal y Stanley la acompaña al hospital para dar a luz. Blanche pronuncia las palabras: “BLANCHE: El pan de mais, el pan de mais, el pan de mais, sin sal [...]”³⁴.

Que aparecen al final de esta escena en el libro, pero en la adaptación cinematográfica estas palabras se omiten.

El momento cumbre de la película comienza en la siguiente secuencia con el rechazo de Mitch hacia Blanche. Kazan mantiene el texto, sólo introduce varios cambios al final de esta secuencia. Blanche no grita “Fire!” en la versión cinematográfica, sino que va a gritar: BLANCHE: “ (o.s.) Screaming! Screaming!”³⁵ Resulta más verosímil en la versión cinematográfica por las circunstancias en las que la acción se desarrolla. Blanche está desesperada y avisa a los demás con sus gritos. La gente acude para ver qué pasa y un agente de policía llama a la puerta del apartamento para comprobar su estado.

El clímax se produce a continuación con el regreso de Stanley y su enfrentamiento final con Blanche. Por razones de censura la escena de la violación no es explícita, aunque los planos están lo suficientemente logrados para ver lo que va a pasar. En la obra se dice:

STANLEY:

Tiger—Tiger!

He is feigning—Suddenly he leaps in and seizes her arm—
then he has her—

STANLEY:

Drop that bottle-top. Drop it!

He has managed to wrest the bottle top from her—He throws

³⁴ Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire* (Harmondsworth: Penguin Books, 1959) 199.

³⁵ Garrett, George P., Hardison, O.B., Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1972) 456.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

it It smashes into the mirror and the glass shatters—
and the tortured face of Blanche which was big, with it.

STANLEY:

We've had this date with each
other from the beginning!³⁶

La música alcanza su tono más alto en este momento. Estas palabras se omiten en la película por la fuerza narrativa que las propias imágenes producen.

En el comienzo de la secuencia ciento diez según el guión, el chorro de la manguera limpia la calle. Kazan apuntaba en una entrevista³⁷ que utilizaba el agua muchas veces en sus películas. En esta secuencia utiliza una metáfora múltiple después de la violación.

La siguiente secuencia Stanley y sus amigos juegan otra partida de póquer, mientras Blanche se prepara para hacer un viaje supuestamente con un admirador suyo. Kazan suprime el diálogo en la versión final de la adaptación donde Blanche relata cómo desea morir. Es un diálogo que muestra muy bien la forma de ser de la protagonista y la belleza de sus palabras es un claro exponente de la lírica de Tennessee Williams³⁸:

BLANCHE:

(suddenly listening as she sits)

³⁶Garrett, George P., Hardison, O.B., Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) 468.

³⁷Young; Jeff, *Kazan on Kazan* (London: Faber and Faber, 1999) 85: "I had a lot of images of water in *Streetcar*, but then I use water in a lot of films. When Stanley rapes Blanche there's a cut to hydrant washing the street.

³⁸*Ibid.*, 475.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

I can smell the sea air. My element
is the earth, but it should have been
water—water—the blessedest thing
that God created in those seven days.
The rest of my days I'm going to spend
on the sea, and when I die I'm going to
die on the sea. One day out on the ocean
I will die—with my hand in the hand of
some nice-looking ship's doctor—a
very young one with a small blonde moustache
and a big silver watch. "Poor lady", they'll
say, "The quinine did her no good. That
unwashed grape has transported her soul to
heaven". And I'll be buried at sea sewn up
in a clean white sack and drop over-
board at noon—in a blaze of summer—and
into an ocean as blue as—the blue of my
first lover's eyes!³⁹

Stanley junto a la puerta de su casa va comunicando al doctor y a la enfermera si Blanche va a salir o no: "Eunice nods to Stanley. STANLEY: (turns to Doctor) She'll be here in a minute".⁴⁰

El director da una gran agilidad a la acción a través del ritmo de planos alternativos entre las hermanas y Eunice, y los de Stanley intercalados.

³⁹Garrett, George P., Hardison, O.B., Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) 475.

⁴⁰*Ibíd.*, 477.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Hay varios aciertos de Kazan en esta secuencia final, como el eco de las palabras de Stanley cuando Blanche vuelve al interior del apartamento porque no ha reconocido al doctor como su pretendiente (“gentleman caller”). Se repite el mismo eco que se produce con la voz de Stanley en la secuencia del principio y la narración circular queda integrada otra vez de esta manera.

Otro acierto se produce cuando Blanche se acurruca entre las cortinas en el momento que Stanley le dice que ya no necesita estar más tiempo en la casa. Se logra crear un ambiente más cerrado y opresivo en estos planos.

Stanley necesita ser castigado de alguna forma según la moral de la época. Kazan suprime el diálogo final entre Stanley y Stella. En el filme ella se va a casa de su vecina para no volver nunca más y dice con su hijo en brazos: “STELLA: We’re not going back in there. Not this time. We’re never going back. Never, never back, never back again”.⁴¹

El director y la narración cinematográfica

Es una adaptación con grandes logros del director, incluye recursos cinematográficos personales y no por eso deja de ser fiel a la narración literaria. Las coincidencias en los diálogos en ambas narraciones son concluyentes, *A Streetcar Named Desire* desde el punto de vista cinematográfico no es una copia de la obra literaria. Todos los elementos añadidos o suprimidos por el director presuponen una visión alternativa muy interesante a la obra literaria.

⁴¹ *Ibíd.*, 484.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La historia transcurre durante seis días y el periodo de tiempo narrado abarca desde el mes de mayo hasta septiembre. En la película este intervalo de tiempo se muestra a través de las palabras de los protagonistas y se puede apreciar gracias al vestuario y el ambiente de las calles de Nueva Orleans que la acción sucede en verano.

La acción se sitúa principalmente dentro de la casa de Stanley y Stella, excepto en algunas salidas de los personajes. En la película hay más momentos de exteriores que en la obra teatral, por ejemplo la acción que se desarrolla en la bolera con Blanche y Stella, y la salida de Blanche y Mitch a una sala de fiestas rodeada por un lago, ya que Kazan cambió las secuencias interiores por estos exteriores. El director logró que el espacio fuera cada vez más opresivo cuando la acción avanzaba, sobre todo en las secuencias finales cuando Blanche es violada, la visita de Mitch y su marcha al manicomio.

La experiencia de Kazan dirigiendo la obra en Broadway, supuso que pudiera rodar la película más fácilmente. Él mismo comenta cuál fue su método de trabajo rodando la versión: “*One big, heavy old-fashioned studio camera. It was almost nailed down. There were a few moves, a few slow dollies, but mainly I shot from eye level with no tricks. I tried to concentrate the viewer’s attention on the performances and on the story itself. I made no effort to make a director’s statement*”⁴². Efectivamente, parece que la cámara está incorporada a la acción de los personajes y el espectador se concentra en la historia y sus interpretaciones.

Kazan intentó mostrar la opresión cada vez mayor sobre Blanche recurriendo a parcelar más el espacio dentro de la casa y a utilizar planos más cercanos a los personajes, como el plano de la cara de Blanche bajo la luz de la bombilla, que dice más al espectador. También la utilización de sombras sobre los personajes lograba crear un ambiente más oprimido, sobre todo en las secuencias finales.

⁴² Young, Neff, *Kazan on Kazan* (London: Faber and Faber, 1999) 86.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La música es un recurso importante para mostrar la personalidad de la protagonista. La polca Varsouviana representa aquí la muerte, el suicidio del joven marido de Blanche, Allan Grey. Existe una polca titulada *Silver Lake Varsouviana* que tenía dos melodías, una de ellas era *Silver Lake* y otra la *Celebrated Varsouviana*. La Varsouviana parece ser que era un baile popular, más genérico que la polca, que era una danza de origen bohemio de movimiento rápido y en compás de dos por cuatro; introducida en los salones hacia 1830, alcanzando pronto gran popularidad en Europa. Su tiempo es equivalente al de las marchas militares, pero ejecutado más lentamente. Otras notas musicales que aparecen en la obra y la película son por ejemplo la melodía que canta Blanche en el baño titulada *Paper Moon* igualmente muestra la dualidad de la protagonista y el deseo de que alguien pueda creer en ella:

*It's only a paper moon.
Shining over a cardboard sea...
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me.*

*It's a Barnum and Bailey world –
Just as phoney as it can be.
But it wouldn't be make-believe,
If you believed in me.*

*It's only a paper moon,
Just as phoney as it can be
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me!⁴³*

⁴³ Garrett, George P., Hardison, O.B., Jr. and Gelman, Jane R., *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire* (New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971) 433 – 434.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La excelente banda sonora muestra el trabajo de Alex North donde hay piezas de jazz que muestran el ambiente de la ciudad de Nueva Orleans (por ejemplo, la banda de músicos afroamericanos que tocan en el “cuando Blanche está junto a Mitch).

El impacto de la banda sonora de *A Streetcar Named Desire*⁴⁴ fue grande por diversas razones. Antes de los 50 la mayor parte de las bandas sonoras se basaban en piezas operísticas o de ballet de clara influencia europea, y North quiso explorar en piezas más modernas del siglo veinte. Otra novedad destacable es que el compositor relacionó la música con los personajes y no tanto con las acciones que pudieran éstos llevar a cabo, y otro paso más fue que se profundizó en los estados mentales de cada uno de ellos. Finalmente, también consiguió incorporar la disonancia, una técnica que aporta mucho al efecto psicológico de la película.

La banda sonora tiene un tema principal titulado “Belle Reve” que expresa los sentimientos de pérdida, soledad y falta de conexión con el entorno que rodea a Blanche. North iría construyendo los estados mentales de Blanche a través de diversas piezas: “Stan Meets Blanche”, “Blanche and Mitch” y “Blanche”. Los instrumentos que más destacan son la trompeta, el clarinete y el piano.⁴⁵

⁴⁴ North, Alex, cond. Jerry Goldsmith. The London's Philharmonic Orchestra. *A Streetcar Named Desire*. Varese Sarabande Records, Inc. 1995.

⁴⁵ En el Apéndice 2.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la película

El significado de la película

Es interesante tener en cuenta el libreto de apuntes que Kazan utilizó en el año 1947 mientras dirigía la obra, donde buscaba el espíritu de cada personaje. Según estas anotaciones el tema principal es una petición de ayuda ante el avance de la violencia, insensatez y vulgaridad que existe en el Sur de Estados Unidos en aquella época. La protagonista, Blanche, tiene un comportamiento peculiar debido a los efectos del pasado que se ciernen sobre ella. Blanche es tratada como un arquetipo social perteneciente a una civilización moribunda, que realiza una salida romántica de ese mundo y llega a ser una despatriada. Kazan resume el género de la obra con el término de tragedia poética.⁴⁶

El director va analizando cada personaje comenzando por Blanche DuBois. Ella encarna la idea de una civilización en vías de extinción. Busca la protección a través de otra persona, y desea amarrar en un puerto seguro. Encuentra serias dificultades en acoplarse a un nuevo Sur donde la realidad no pueda convertirse en su fantasía. En un principio es un personaje fuerte, que controla y ejerce dominio, pero después se sentirá excluida, insegura, temblorosa buscando refugio en otros. Blanche es dependiente en todo momento, aunque se considere única y en algunos momentos pueda despreciar a los demás. Se puede afirmar que Blanche DuBois interpreta a once personas diferentes en cada uno de los actos de la obra teatral y consecuentemente también en la versión cinematográfica.

⁴⁶ Kazan, Elia. *Notebook for A Streetcar Named Desire in Directors on Directing*. Edited by Toby Cole and Helen Krich Chinoy, London: Peter Owen and Vision Press, 1964.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Stella está sujeta a la tiranía de Stanley. Ella le debe mucho a su marido, porque sino sería como su hermana. Stella se convierte en el vértice de un triángulo formado por Stanley y Blanche. No se puede olvidar que ella no desea la intromisión de otro mundo, que representa su hermana, y así siente una hostilidad inconsciente hacia Blanche, ya que ella no quiere ser apartada del mundo en el cual vive ahora, pues parece poseída por una “narcotized tranquility” o “Chinese philosophy”. El mismo Kazan recuerda a su mujer Molly de esta manera en su biografía: “*She’d come home from Jersey at dusk or through the dark. I remember watching her from our window over Cornelio Street, walking slowly, in a haze of thought-as if she were narcotized. Later this was how I saw Stella in A Streetcar Named Desire*” (96).

Stanley quiere mantener su territorio libre de elementos extraños que puedan interferir en su vida. Por este motivo considera a Blanche una persona desestabilizadora y peligrosa en cierto modo. Si Blanche se muestra superior, él quiere llevarla a su nivel, que es lo que hace cuando comete la violación. Stanley es seguidor de la doctrina hedonista, el placer es su máxima aspiración en la vida.

Mitch es un puerto en el que Blanche se puede refugiar, pero él tampoco está libre de problemas. Tiene una relación amor-odio, de la cual él es consciente, con su madre enferma y al final comprende que su vida es tan trágica como la que ha dejado atrás, la de Blanche.

El mismo dramaturgo se encargó de la realización del guión y Oscar Saul fue el encargado de la adaptación del mismo. A pesar de la aparente fidelidad que la película guarda con el telón de fondo de la obra teatral, los cambios sufridos por ésta a la hora de su transposición a la pantalla pueden –como, por otra parte, es habitual en cualquier proceso de adaptación cinematográfica –ser significativos para entender, entre otros aspectos, el proceso de construcción del texto fílmico.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

Elia Kazan era un inmigrante griego de origen anatolio que llegó a la ciudad de New York en el año 1913 cuando tenía cuatro años junto a sus padres con el nombre de Elia Kazanjioglou. Su padre llegaría a convertirse en un hombre de negocios respetable dedicado al comercio de alfombras. El patriarca de la familia siempre deseó que su hijo fuera su sucesor en el negocio familiar, pero el joven Kazan se sintió atraído por el mundo artístico. En 1932 pasó a formar parte del Group Theatre en New York como actor, participando en obras destacables del dramaturgo Clifford Odets, *Waiting for Lefty* y *Golden Boy*. Kazan dio sus primeros pasos como actor en las películas: *Cafe Universal* (1934), *Pie in the Sky* (1934), *City for Conquest* (1940), *Blues in the Night* (1941), y colaboró en la realización de documentales: *People of Cumberland* (1937). Más tarde formó equipo con el productor Darry F. Zanuck en la 20th Century-Fox. Gracias sobre todo a su merecida fama de buen director de escena en Broadway, tras el éxito de *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, y en compañía de Lee Strasberg fundó el Actors Studio en 1947 y de esa cantera surgieron muchos actores que participaron en sus películas y obras teatrales (en el caso de *A Streetcar Named Desire*, Marlon Brando, Karl Malden o Kim Hunter).

Kazan había dirigido seis películas hasta el año 1951. Comenzó su colaboración con la productora 20th Century Fox en la película *A Tree Grows in Brooklyn* (1945), una historia que tiene como protagonista a una joven que vive junto a su familia en un pequeño apartamento del barrio neoyorquino de Brooklyn. Fue un buen debut para Kazan, donde cuidó mucho la puesta en escena en esta película. La siguiente fue *Sea of Grass* (1947) que sería la primera película de ese año para el director y que reunió a Katherine Hepburn y Spencer Tracy. Posteriormente realizó *Boomerang* (1947) sobre el

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

arresto de un hombre inocente acusado de asesinato que tuvo como protagonista al actor Dana Andrews, cuyo papel principal más famoso fue el del policía Mark McPherson que se enamora de la bella Laura Hunt en uno de los títulos más emblemáticos del cine negro, *Laura* (1944) del director Otto Preminger. Con las siguientes películas Kazan apuesta por historias más implicadas desde el punto de vista social, las llamadas “problem pictures”. *Gentleman’s Agreement* (1947) trata sobre el problema del antisemitismo y le valió a Kazan un Oscar como Mejor Director en 1948, además de los premios concedidos a la Mejor Actriz de reparto, Celeste Holm y Mejor Película. En el año 1949 Kazan se embarca en la realización de *Pinky*, que fue un drama racial pionero sobre una chica afroamericana que se hace pasar por blanca al regresar a su tierra sureña. La siguiente película, *Panic in the Streets* (1950) utiliza la ciudad de New Orleans para narrar la historia de un hombre asesinado que ha podido contagiar a las personas que han tenido contacto con él por padecer neumonía. El detective encargado de investigar el asesinato, el actor Richard Widmark, necesita encontrar al asesino porque éste puede haberse contagiado y haber propagado el mal a la población de la ciudad. Estas fueron las películas que conformaron el material anterior a *A Streetcar Named Desire*.

En estos años comenzaron a adaptarse las obras de Tennessee Williams, marcando de un modo decisivo el nuevo estilo de hacer cine que caracterizaría la década de los 50. La reciente aparición de la televisión causó estragos en las salas cinematográficas y Hollywood decidió tomar partido con espectaculares películas y dramas de fuerte contenido sexual, en los que un elegante vestido y una camiseta provocaron exaltadas reacciones. Formalmente, la década de los 50 empezaba a distanciarse considerablemente con respecto a la anterior, y las historias con personajes marginales irían adquiriendo cada vez un mayor peso en buena parte de los largometrajes.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Por lo tanto, *A Streetcar Named Desire* supuso un punto de inflexión en la producción hollywoodiense: su éxito facilitaría no sólo nuevas versiones del escritor, sino también un cine más abierto y progresista, que, poco a poco, iría calando a lo largo de la década de los 50.

La relación que existía entre el dramaturgo y Elia Kazan antes y después de la representación de la obra en Broadway era muy buena, por este motivo Tennessee Williams solicitó a Kazan que se ocupara de la versión cinematográfica. El director de cine comenta en su biografía que ambos eran personas que compartían un cierto desarraigo en la sociedad norteamericana: “*For instance, he was, as I was, a disapparer*” (335) y este hecho les hacía parecer rebeldes a la sociedad: “*We were both outsiders in the straight (or native) society we lived in. Life in America made us both quirky rebels*” (336).

Estreno

Público y taquilla

En el año 1951 se estrena la versión cinematográfica de *A Streetcar Named Desire*, dirigida por el director teatral y cinematográfico Elia Kazan. Tras el éxito de la producción teatral en Broadway, dirigida por el mismo, Kazan participa en la dirección de esta obra teatral para la gran pantalla.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La crítica

La película en su estreno fue considerada por algunos sectores de la sociedad como lasciva y corruptora, pero otros estimaron que era una gran película y con el paso de los años ha ido ganando adeptos hasta convertirse en un clásico.

Kazan tuvo que cambiar el producto final en diversos aspectos. El famoso código Hays que representaba al M.P.P.D.A. (Motion Picture Producers and Distributors of America) imponía una fuerte censura a las películas desde su creación en Estados Unidos por los años 30. Escenas de sexo, violencia o lenguaje poco apropiado eran cortadas sin ningún reparo. Se decía que “*seduction or rape should never more than suggested*”. Joseph Breen controló la producción durante todo el rodaje junto a su esbirro Jack Wizzard desde el comienzo de octubre de 1950. Así el personaje de Blanche tuvo que ser menos ‘corruptor’, por ejemplo en el caso de su encuentro con el vendedor del “Evening Star” y su pasado debía ser más “limpio”. La escena de la violación conllevó muchos problemas, aunque no fue eliminada como la productora en un principio quería e incluso Kazan llegó a amenazar con dejar la producción en el caso de no poder filmar la violación.

El carácter lujurioso que podía mostrar Stella con su marido también fue eliminado y su personaje quedó más ambiguo. Las relaciones de pareja debían ser de matrimonio ideal, y por este motivo el acto de Stanley al violar a Blanche tenía que ser castigado y se optó por la ambigüedad al final de la película, si Stella volvía o no con su marido.

Otro de los temas polémicos era el de la homosexualidad de Allan que fue enmascarado en la aparente debilidad y juventud del personaje.

Los problemas de censura enturbiaron algo el producto final de la película, pero tanto Williams como Kazan lograron el objetivo de trasladar casi íntegramente el texto teatral al texto fílmico. La película obtuvo su certificación el 11 de diciembre de 1950

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

como “aceptable” y mencionando “rape” y los integrantes de la “Legion of Decency”, el padre Patrick Masterson y el monseñor Thomas Little junto a Mary Loomer (jefa de la liga feminista) comentaron que la película tenía pecado, carnalidad, deseo sexual entre Stanley y Stella y pidieron cortar varias escenas. Kazan también protestó contra ello públicamente y pidió “bend the code”.

Kazan tuvo un gran acierto conservando la esencia de la obra teatral y su dirección en el teatro de la misma le ayudó bastante. Logró perfilar adecuadamente la excelente materia prima que Williams le ofrecía y la colaboración entre ambos fue esencial para conseguir un buen resultado final. Además Kazan se rodeó de excelentes profesionales en los diferentes apartados como fotografía, decorados y música.

La obra teatral poseía una clara facilidad para transformar sus líneas en imágenes. Otro de los aciertos de Kazan fue su conocimiento de los personajes y la capacidad para mantener el equilibrio entre los personajes principales, Stanley y Blanche, con las excelentes interpretaciones de Vivien Leigh y Marlon Brando. En conjunto, la elección de actores fue estupenda y es una película en la que el espectador recuerda tanto los personajes principales como los secundarios.

Kazan también logró que el texto fluyera a lo largo de las secuencias y no fuera “demasiado” teatral. La elección de cambiar dos escenas interiores por otras exteriores como la de la bolera y la del lago fue una decisión sabia por parte del director y del jefe de dirección artística, Jo Mielziner. Éste consiguió dar al apartamento de los Kowalski un aspecto sórdido y al mismo tiempo radiante.

La versión cinematográfica en ocasiones puede perder en lo que la obra teatral se enriquece. Las descripciones coloristas de los personajes como Blanche que viste de blanco o utiliza una bata de color rojo (siempre colores primarios), Stanley que viste de azul y con colores más crudos, o el apartamento que tiene objetos de colores amarillos o verdes. Quizás otro aspecto ‘negativo’ pudo ser la censura desde el punto de vista del texto teatral. Si se perjudicó a las líneas escritas por Williams que no pudieron ser

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

utilizadas íntegramente en la película, es un hecho que ya no se puede conocer. Así algunas secuencias modificadas expresan lo mismo o mejor que lo que se quiere expresar en la obra teatral y esto es un acierto de Kazan.

A *Streetcar Named Desire* alcanzó una categoría de la película transgresora en un cine de su época con menos contenido y acercó temas humanos al público.

La película actualmente

La obra de Kazan es tan redonda que nadie se ha atrevido a volver a adaptarla para el cine, aunque sí se ha hecho para televisión, destacando la versión de John Erman en 1984 (con Globo de Oro para Ann-Margret por su papel de Blanche) y en 1995 se estrenó en la televisión estadounidense la versión de Glenn Jordan con Jessica Lange como Blanche, Alec Baldwin como Stanley y Diane Lane como Stella. Lange ganó el Globo de Oro a mejor actriz de TV y en general la adaptación recibió una buena crítica. Se basaba en la producción de Broadway de 1992 y aprovecha el ambiente claustrofóbico del apartamento para retratar a los personajes.

La obra es una referencia central en la película de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre*, de 1999, donde se puede ver que varios personajes del reparto preparan una versión de la obra. Lo interesante es que los diálogos de la obra están basados en la película de 1951 y no en la obra original. También Woody Allen utilizó la historia en *Blue Jasmine* con Cate Blanchett en 2013.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.3. *The Rose Tattoo* (1955)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

Se puede resumir su argumento con las siguientes líneas:

In a small village on the Gulf Coast, the passionate and devout Sicilian-American, Serafina della Rose, lives with an idealized memory of her late husband, a truck driver. But, for all the defenses she builds, the truth about her husband's many infidelities are eventually brought home to her and threaten to destroy her until Alvaro Mangiacavallo comes into her life. He too is a truck driver, and his warmth and ebullience help restore Serafina's zest for life. Happy again, she even encourages a budding romance between her daughter Rosa and a young sailor, Jack Hunter.

Temática

El tema de la represión sexual en *The Rose Tattoo* de Tennessee Williams es poderoso y permanente. Es una pequeña ciudad donde todo se sabe, se escucha, se

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

cotillea. La Strega, siempre escuchando a Serafina, la cual es parte central en el mundo del chisme. Es importante si la puerta de la casa está abierta o cerrada, si se escuchan ruidos, si hay luz,...Pero el principal problema para Serafina es el lento deterioro en su culto hacia su difunto marido Rosario, pues lo trata como a un dios, y cuando comienza a sospechar que el rumor puede ser cierto, todo se agrava para ella y sabe que no le va a quedar un buen recuerdo de él.

Su miedo a las relaciones románticas también se manifiesta en su relación con su hija Rosa después de que ésta se haya interesado por Jack. Solamente su relación con Alvaro hace que pueda comprender y aceptar la relación de la hija con el marinero. Siendo una obra muy simbólica, el tatuaje de la rosa es un símbolo del amor, el sexo, la vulnerabilidad emocional, y la procreación.

Personajes

La descripción física de Serafina es muy precisa al comienzo de la obra de teatro:

Serafina looks like a plump little Italian opera singer in the role of Madame Butterfly. Her black hair is done in a high pompadour that glitters like wet coal. A rose is held in place by glittering jet hairpins. Her voluptuous figure is sheathed in pale rose silk. On her feet are dainty slippers with glittering buckles and French heels. It is apparent from the way she sits, with such plump dignity, that she is wearing a tight girdle. She sits very erect, in an attitude of forced composure, her ankles daintily crossed and her plump little hands holding a yellow paper fan on which is painted a rose. Jewels gleam on her fingers, her wrists and her ears and about her throat.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Expectancy shines in her eyes. For a few moments she seems to be posing for a picture (Williams, 1951: 19-20).

Después va sufriendo un deterioro físico que su hija Rosa describe a su maestra Miss Yorke: “She hasn’t put on clothes since my father was killed. For three days she sits at the sewing machine and never puts a dress on or goes out of the house [...] (Williams, 1951: 35).

Antes de su encuentro con las cotillas, Bessie y Flora, en el acto primero, escena quinta los movimientos de Serafina van ganando impulso. Toma una faja hace tiempo olvidada en el cajón de un escritorio y se la pone experimentalmente en la cintura. Después de conocer al novio de su hija, dos horas más tarde en el mismo día vemos como Serafina antes de su encuentro con el Padre de Leo continua con ese desaliño:

Serafina comes out onto the porch, barefooted, wearing a rayon slip. Great shadows have appeared beneath her eyes; her face and throat gleam with sweat. There are dark stains of wine on the rayon slip. It is difficult for her to stand, yet she cannot sit still. She makes a sick moaning sound in her throat almost continually (Williams, 1951: 61).

Pero en el acto tercero, escena primera, Serafina va a recibir a Alvaro y es descrita de esta forma:

Serafina is in the parlour, sitting on the sofa. She is seated stiffly and formally, wearing a gown that she has not worn since the death of her husband, and with a rose in her hair. It becomes obvious from her movements that she is wearing a girdle that constricts her undendurably (Williams, 1951: 87).

Serafina es apasionada, visceral y una madre muy protectora de su hija. Creyente pero con muchas supersticiones por su origen italiano.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Alvaro dice de sí mismo: “I am a human being that drives a truck of bananas” (Williams, 1951: 70) de menos toneladas que el camión de Rosario, y la gente le trata como su apellido indica “come caballos”: “The salesman [*without glancing at him*]: Hay is for horses!” (69).

Pero la descripción física de Williams es:

He is about twenty-five years old, dark and very good looking. He is one of those Mediterranean types that resemble glossy young bulls. He is short in stature, has a massively sculptural torso and bluish-black curls. His face and manner are clownish; he has a charming awkwardness. There is a startling, improvised air about him; he frequently seems surprised at his own speeches and actions, as though he had not at all anticipated them. At the moment when we first hear his voice the sound of a timpani begins, at first very pianissimo, but building up as he approaches, till it reaches a vibrant climax with his appearance to Serafina beside the house (Williams: 1951, 69).

Es curioso recordar que Alvaro dice que es a “sissy” (72), como le decía el padre de Williams al autor y confiesa a Serafina que tres personas de su familia dependen de él, por lo tanto si lo echan del trabajo acabará en el paro. Serafina se sorprende al descubrir el cuerpo de Alvaro igual al de su marido pero con la cabeza de un payaso y que ambos son de origen siciliano.

Alvaro es afectivo y muy simpático, en su vocabulario hay palabras como love, affection,...y siempre está feliz. Hace enfadar a Serafina cuando: “He stuffs his hands violently into his pants’ pockets, then jerks them out again. A small cellophane-wrapped disk falls on the floor, escaping his notice, but not Serafina’s” (Williams, 1951: 93), pero ayuda a Serafina a saber la verdad del romance entre su marido y Estelle.

“Rosa, the daughter of the house, is a young girl of twelve. She is pretty and vivacious, and has about her a particular intensity in every gesture” (Williams, 1951:

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

20). Siente un vivo dolor por la muerte de su padre: “She sits on the sagging steps and puts the black veil over her head. Then for the first time she begins to weep, wildly, histrionically” (Williams, 1951:31). Su madre hace alusiones a ella, teniendo en cuenta a su padre, cuando la llama salvaje o tienes los mismos ojos de él, pero se desvive por ella para el acto de su graduación, comprándole un reloj de pulsera Bulova con diecisiete rubíes que siempre intenta entregarle.

La figura de Jack Hunter está condicionada por su apellido. La propia Serafina dice de él qué está Ud. cazando y las vecinas comentan que es un marinero, aunque su relación con Rosa es modélica delante de su madre.

Rosario es el personaje no presente en la obra, físicamente hablando, pero siempre está en boca de todos. Serafina dice que es un barón que tenía un camión de diez toneladas, transportando plátanos y algo más. Además el tatuaje de la rosa tatuada de Rosario va a estar en los pechos de Serafina, significando concepción y de Alvaro, expresando el amor que siente hacia la baronesa.

“Estelle Hohengarten appears in front of the house. She is a thin blonde woman in a dress of Egyptian design, and her blonde hair has an unnatural gloss in the clear, greenish dusk” (Williams, 1951: 24). Estelle describe a Rosario como un Valentino con bigote y dice que es salvaje como un gitano. Cuando Estelle se acerca a ver el cuerpo de Rosario tras su muerte, la comunidad de mujeres la dicen Sporcacciona! Puttana! o Assassina! Más tarde Serafina se entera que su relación con ella duraba ya más de un año y se estaba consolidando.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estructura

The Rose Tattoo es una obra en tres actos. El primer acto es más extenso que el resto, pues además de presentar la historia, también el tiempo de la narración es más amplio. En este acto ocurren varios acontecimientos: la muerte de Rosario, la locura de Serafina, el transcurso del tiempo en la vida de Serafina y Rosa durante tres años entre las escenas tercera y cuarta, la graduación de Rosa, los cotilleos de las vecinas y la aparición de Jack Hunter en la vida de Rosa.

El segundo y tercer actos son más cortos y su estructura es más compacta. En el segundo acto el padre De Leo visita a Serafina, rogándola que se olvide de las cenizas que conserva en la urna y ella le pide que le desvele el secreto de confesión de Rosario.

Alvaro hace su aparición. Serafina recibe la visita de un vendedor que acaba de adelantarlo indebidamente en la carretera. El italiano está preocupado por su estabilidad económica, ya que tiene tres personas que dependen de él. Serafina no es muy consciente en un principio al ver a Alvaro, pero cuando se da cuenta dice: “A clown of a face like that with my husband’s body”.

El acto tercero está dividido en dos escenas. Serafina se pone guapa para recibir a Alvaro. En la primera escena éste confiesa haber estado comprometido antes y Serafina lo recrimina cuando del bolsillo de su pantalón cae un preservativo y más aún en el momento que ve una rosa tatuada en el pecho de Alvaro.

Serafina necesita saber si Estelle Hohengarten tenía alguna relación con su marido y utiliza a Alvaro para llamarla por teléfono y saber la verdad. Cuando Serafina conoce la relación entre ellos, deja de creer en la Signora.

En la escena segunda, Alvaro vuelve a la casa de Serafina y se queda por la noche. Rosa y Jack llegan a casa, y al día siguiente Mangiacavallo se encuentra con Rosa. Serafina descubre que hay una vida nueva en su cuerpo y Rosa se va con Jack.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

ACT ONE	ACT TWO	ACT THREE
Scene 1 Evening	Scene 1 Two hours later that day	Scene 1 Evening of same day
Scene 2 Almost morning, next day		Scene 2 Just before dawn of the next day
Scene 3 Noon of that day		Scene 3 Morning
Scene 4 A late spring morning, three years later		
Scene 5 Immediately following		
Scene 6 Two hours later that day		

Figura 3. Time of the play The Rose Tattoo.

La puesta en escena

La puesta en escena es muy sencilla en la obra teatral, pues es la casa de Serafina Della Rose el centro de todas las acciones.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

La obra teatral escrita por Tennessee Williams estaba dedicada a su pareja, Frank Merlo y la dedicatoria es para él: “TO FRANK in return for Sicily”. Fue un trabajo muy personal, pero al mismo tiempo con algunos de los temas preferidos por el autor: la juventud y el paso del tiempo. En el prólogo a la obra impresa *The Timeless World of a Play* Williams incide en el tema de la juventud y el tiempo. Las siguientes reseñas son ejemplos interesantes de estos temas:

About their lives people ought to remember that when they are finished, everything in them will be contained in a marvellous state of repose which is the same as that which they unconsciously admired in drama. The rush is temporary” (Williams, 1951: 13).

Time rushes toward us with its hospital tray of infinitely varied narcotics, even while it is preparing us for its inevitably fatal operation [...] This modern condition of theatre audience is something that an author must know in advance. The diminishing influence of life’s destroyer, time, must be somehow worked into the context of his play” (Williams, 1951: 14).

Antecedentes

Williams escribió dos prólogos para *The Rose Tattoo*, uno de ellos titulado *The Meaning of The Rose Tattoo* que se publicó por primera vez en *Vogue* el 15 de marzo de 1951, un mes después del estreno en Nueva York, pero que en realidad fue escrito en

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

abril de 1950, a medio camino de la elaboración de la obra. En este borrador la historia se modificaba teniendo en cuenta el resultado final: la hija se fuga con un marinero mientras que Serafina continúa estando de luto, desilusionada, después de pasar una noche con Mangiacavallo.

El otro prólogo que acompaña normalmente a la obra se titula *The Timeless World of a Play*, el cual se publicó en *The New York Times* el 14 de marzo de 1951, un día antes de la publicación de “*The Meaning of The Rose Tattoo*”. Esta disertación trata principalmente del termino tragedia y establece dos ideas principales según el estudio de Brian Parker titulado “*The Rose Tattoo as Comedy of the Grotesque*”⁴⁷: “*The Timeless World of a Play*” puts forward two main ideas. The first is an argument that art, like passion, tries to impose stasis on the inexorable flux of time, because “snatching the eternal out of the desperately fleeting is the great magic trick of human existence”. The second and closely related idea is Williams’s speculation that the best way to combine such passionate stasis with a continued acknowledgement of time is by exploring what he explicitly calls “the grotesque”: “The diminishing influence of life’s destroyer, time, must somehow be worked into the context of [the] play. Perhaps it is a certain foolery, a certain distortion towards the grotesque which will solve the problem...”

En los primeros borradores de la obra, Williams dice que la representación debería ser producida con un tratamiento poético del detalle realista como en las películas de De Sica y Rossellini. Éste fue un elemento que se enfatizó en la representación original realizada por una compañía procedente del New York Actors’ Studio, con énfasis en el método realista de Lee Strasberg.

Williams descubre las costumbres italianas en la obra y escribe sobre sus experiencias en Sicilia con su compañero, Frank Merlo, que también fue conductor de camiones. La obra está dedicada a él, “in return for Sicily”, y cuyo apodo, “Little Horse”, es más o

⁴⁷ Parker, Brian. *The Tennessee Williams Annual Review*, The University of South, 2003.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

menos traspasado a la obra como “Mangiacavallo”. La gran familia de Merlo vivía a las afueras de Palermo y sin duda Williams insertó muchos detalles sicilianos en *The Rose*

Tattoo. Todas estas anécdotas imprimen un gran realismo a la obra, junto a otras influencias; en los primeros borradores de la obra había referencias a las corridas de toros que podían reflejar momentos de las obras de Federico García Lorca, al que Williams admiraba. Las novelas realistas de Giovanni Verga sobre la vida de las aldeas sicilianas también sirvieron al autor para hacerse notar su influencia en *The Rose Tattoo*.

Es curioso observar los primeros borradores hasta que Williams llegó a una versión definitiva. Los nombres de las protagonistas femeninas eran diferentes al principio. Serafina se llamaba Pepina Quarino y Estelle Hohengarten era “The Texan Woman”.

Tennessee Williams escribió un borrador titulado *Kitchen sink*, versión en donde

Estelle Hohengarten se presenta y dice lo siguiente a Serafina: “I am Estelle Hohengarten. I didn’t sleep. I thought that I ought to tell you, your husband quit me. He quit me the night that he died, and all that I ever had was – a rose tattoo...” Ambas recogen las cenizas de Rosario del suelo y parecen estar unidas en el dolor.

Williams llegó a escribir treinta finales y al enviar a Elia Kazan muchos de ellos, éste consideró que debía mejorar algunos aspectos para que la obra fuera atractiva para el público: si Rosa se iba de casa o no, el descubrimiento de Serafina al comprobar que tiene una rosa en su pecho y consecuentemente cree que está embarazada de nuevo; y la reintroducción gradual de Álvaro para una reconciliación.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Publicación y estreno

Público y taquilla

The Rose Tattoo se estrenó en el Erlanger Theatre de Chicago, el 29 de diciembre de 1950, y fue producida por Cheryl Crawford.

Unos meses después, pero ya al año siguiente, se estrenaría en Broadway el 3 de febrero en el Martin Beck Theatre de Nueva York, con Daniel Mann como director, la escenografía fue llevada a cabo por Boris Aronson y la música fue compuesta por David Diamond. El productor asociado era Bea Lawrence junto a su ayudante, Paul Bigelow. Se llegaron a alcanzar 306 representaciones. No alcanzó el éxito esperado, pese a lo elogiado de las interpretaciones de Maureen Stapleton y Eli Wallach.

La crítica

Las críticas de *The Rose Tattoo* no fueron muy positivas, aunque los críticos consideraban que era una obra con ciertos momentos salvables:

Tennessee Williams specializes in – he would perhaps like to think himself the poet of – the sexual rage, displayed here in Sicilian peasant glorying in the prowess of her husband, who claims to be a baron and is a lorry-driver smuggling dope beneath his loads of bananas... When her husband is shot, [this woman] isolates herself for three years in her grief, produces stigmata on her breast, lets herself degenerate into a slattern, reveres the ashes of her dead husband in her private shrine, and locks her daughter in a room without any clothes because he has dated a sailor.... Because [Williams] has a great theatrical flair he externalizes [aberrations] in roles

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

which are blown up and then, if acted full out, give the momentary illusion of something grander, larger, more universal, aimed in fact at the tragic dimension...⁴⁸

We don't know that we'll get a better play all season. A bird in hand is worth two at the billboards....I've used the phrase 'bird in hand' deliberately, by the way, because that is what the play is like: it pecks, flutters, pulses with funny panic, all but bursts with the heat and strain of being contained.⁴⁹

La obra actualmente

En España *La rosa tatuada* fue dirigida por José Carlos Plaza y adaptada por Vicente Molina Foix, y Serafina fue interpretada por Concha Velasco en el Teatro Alcazar de Madrid en 1997.

⁴⁸ Worsley, T.C. *New Statesman*, 24 Jan. 1959.

⁴⁹ Kerr, Waler. *New York Times*, 20 Nov. 1966.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Una viuda siciliana, Serafina delle Rose (Anna Magnani), vive profundamente apenada por la muerte de su marido, y a su vez, atormentada por el recuerdo doloroso de sus infidelidades. Serafina conoce al rudo, Alvaro Mangiacavallo (Burt Lancaster), y se siente atraído por su hombría y virilidad. Serafina empieza una nueva vida con su nuevo amor, mientras que su hija Rosa también comienza una relación con un marinero, Jack Hunter.

Temática

Es una historia aparentemente sencilla y lineal, en el marco muy neorrealista de un pueblo de italo/americanos situado entre New Orleans y Mobile, en el profundo Sur *tennessiano*. Una viuda de mediana edad costurera, autorecluida y consagrada al culto de su difunto marido, hasta conocer a un alegre y apayasado italiano con el magnífico cuerpo del difunto y la cara de un *clown*, que intentará conquistarla.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Serafina Delle Rose ha renunciado a vivir, e intenta que su joven y enamorada hija Rosa Delle Rose, la siga en ese encierro. Alvaro Mangiacavallo y el descubrimiento de la infidelidad de su sagrado esposo la devolverán a la vida.

La mezcla de lo cómico y lo dramático, más la irrupción de los elementos simbólicos tan queridos por Tennessee, desde los nombres como Rose, en memoria de la hermana del escritor, el milagro de la rosa (las rosas tatuadas en el pecho de su difunto, de la amante de éste y finalmente la que se tatuará Alvaro en el pecho) , la presencia de la cabra semisalvaje o las extensas familias de los vecinos (donde por cierto, debutó el aún niño Salvatore Mineo) o ese primer beso robado de Alvaro que provoca en Serafina un despertar mágico/poético como una bella durmiente. Williams la calificó como un canto a la vida, y es un homenaje a su relación con Frank Merlo.

Personajes

En un momento de la película, Mangiacavallo define a Serafina perfectamente al decirle que “ha metido su corazón en la urna de las cenizas”, mientras que ella le señala como “un payaso en el cuerpo de mi marido.” Los dos personajes principales de esta película son una pareja en contraposición con los amantes formados por Estelle Hohengarten y Rosario. También encontramos otra pareja, la formada por Rosa Della Rose y Jack Hunter. Aunque es una obra y película de parejas, también es una película coral. La que forman las vecinas, que encontramos junto a la casa de Serafina, o en el bazar de la iglesia del pueblo, o en la tienda de ultramarinos,...Serafina no se encuentra sola, siempre está acompañada por sus vecinas. Alvaro también está acompañado por su

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

familia y el sacerdote De Leo tiene a sus feligreses alrededor y participa en la comunidad.

Estelle Hohengarten es un personaje secundario, pero importante para la trama de la película. En la obra de teatro va a visitar a la viuda de Rosario, Serafina, y lo hace de igual manera en la película, pero la salida de Serafina al club donde Estelle trabaja y se pelean es una introducción novedosa en la película.

Estructura

La película comienza con un plano en la tienda de tatuajes y la presentación de Estelle Hohengarten, la amante. Serafina mientras tanto compra en el supermercado y parece sentirse ajena a cualquier indicio que pueda enturbiar su vida. Cuando llega a casa, pide a su marido medio dormido que no vaya a trabajar. Todas estas escenas son una novedad, utilizadas por el director para presentar a los personajes. Estelle se presenta en la casa para pedir a Serafina que cosa una camisa destinada a un hombre muy salvaje. El director Daniel Mann conserva la presencia de la cabra que se escapa de vez en cuando por la vecindad y es perseguida por su dueña, que se dice que es una bruja.

Se produce la muerte de Rosario, y Serafina no puede soportar la pérdida. Estelle se presenta en casa del fallecido Rosario y es expulsada por las vecinas, antes que se presente ante Serafina. Pasa el tiempo y Rosa ya es una guapa adolescente que quiere asistir al baile de su graduación. Serafina no sale de la casa y apenas se ocupa de sí misma. Esta circunstancia molesta mucho a Rosa y la avergüenza delante de sus

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

amigos. Rosa conoce el amor gracias al marinero Jack Hunter, pero tiene miedo de presentarlo ante su madre.

Dos mujeres visitan a Serafina para recoger una blusa que tenían encargada y la comentan lo de la amante de su marido. Serafina pide a la Virgen que le ofrezca una señal para que ella pueda saber que dicen la verdad. Serafina conoce al novio de su hija y le hace prometer que se comportara debidamente con su hija Rosa.

En una secuencia añadida para la película Serafina va al bazar que celebra la iglesia para saber a través del padre De Leo si su marido tenía una amante o no. El padre se acoge al secreto de confesión y allí Serafina conoce a Alvaro Mangiacavallo, un hombre con el cuerpo de su marido pero la mente de un payaso. Serafina cuenta a Alvaro la historia de su marido, como éste llevaba una rosa tatuada y ella misma tuvo una la misma noche que su marido murió. Alvaro va a la tienda para hacerse un tatuaje de una rosa y cuando Serafina lo descubre, intenta echar de casa a Alvaro.

Van a ver a Estelle Hohengarten y Serafina descubre la verdad sobre la amante de su marido. La urna donde las cenizas de Rosario reposaban se rompe y Alvaro Mangiacavallo se pone la camisa que estaba destinada a Rosario. La alegoría o cuento termina bien: Alvaro se queda con Serafina y Rosa y Jack pueden estar juntos con el permiso de Serafina. Williams también prefería a Kazan y no a “the intelectual Mr. Mann”, pues pensaba que con un buen director y Magnani, “Tattoo” brillaría como “Streetcar”. A Williams, como casi siempre, no le gustó el final y hasta finales de abril de 1954 no se terminó el proceso del guión, además de los problemas de censura teniendo en cuenta el lenguaje amoroso y sexual de la película.

La interpretación de Anna Magnani es muy buena y proporciona a su personaje mucha riqueza expresiva. Burt Lancaster como Alvaro Mangiacavallo interpreta un personaje demasiado cómico y tonto a veces, pero la propia historia es la que proporciona este tipo de personaje.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La película es más coherente en la presentación de la historia. Se puede decir que es más creíble que la historia dramática, demasiado cargada de diálogos y simbolismo. También hay que destacar la fotografía en blanco y negro de James Wong Howe que recibió el *Oscar* por este trabajo.

El director y la narración cinematográfica

El director de la película, Daniel Mann, nació el 8 de agosto de 1912 en Brooklyn, Nueva York y falleció en 1991. Su verdadero nombre era Daniel Chugerman. Fue músico, actor y director de teatro y televisión. Su gran experiencia en el teatro fue muy evidente en las películas que realizó, de hecho las primeras eran demasiado estáticas y carentes de movimiento visual. Él tuvo éxito al conseguir, sin embargo, sacar lo mejor de sus actores, sobre todo, de sus actrices: Shirley Booth in *Come Back, Little Sheba*, Anna Magnani en *The Rose Tattoo* y Elizabeth Taylor en *Butterfield 8* que ganaron sendos *Oscars*.

El guión de la película fue realizado por el propio Williams, adaptado por Hal Kanter para la pantalla. El dramaturgo siempre quiso que el personaje de Serafina Della Rose fuese interpretado por Anna Magnani y su gran interpretación se vio recompensada con un *Oscar* a la Mejor Actriz.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la película

El significado de la película

The Rose Tattoo hace uso frecuente del contraste, para dar relieve a las situaciones, y a las incidencias de la acción. Mediante la yuxtaposición de planos, escenas y personajes contradictorios, dice más cosas de las que se manifiestan en las palabras de los protagonistas.

La relación entre los protagonistas, Serafina y Alvaro, las divergencias entre madre e hija, la sala de fiestas donde trabaja Estelle, la tienda de tatuajes, el templo católico, los espacios de la vecindad y las propias vecinas, etc. todo aporta significado y profundidad dramática.

Antecedentes

Los mismos antecedentes de la obra de teatro. No hubo versiones cinematográficas de las obras cortas que se convirtieron después en la obra teatral.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estreno

Público y taquilla

Como antes se ha comentado el Oscar a mejor actriz fue concedido a Anna Magnani, y este acontecimiento fue lo más destacable de la película. Las reseñas a la película fueron variadas y todos los espectadores estaban encantados con la interpretación de la italiana. Aunque todos los premios de ese año fueron para Magnani, también recibieron premios Hal Pereira a la mejor dirección de arte y James Wong Howe a la mejor fotografía, y estuvo nominada a otros 5. Además, Magnani también se llevó el Globo de Oro.

La crítica

Aunque los cambios en la trama fueron muy criticados, la crítica destacó la interpretación de Anna Magnani, llena de matices y la versión cinematográfica sí gozaría de gran acogida entre público y crítica. Mr. Crowther⁵⁰ destacaba las interpretaciones de Magnani y Lancaster:

⁵⁰ Crowther, Bosley. *New York Times*, 13 Dec. 1955.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Anna Magnani Triumphs in 'Rose Tattoo'; Film Version of Play by Williams Opens Italian Star and Burt Lancaster Superb

That fine Italian actress Anna Magnani, whom American audiences know best from such fine Italian films as "Open City" and "The Miracle," has a triumphant field day in her first Hollywood and English-speaking film. It is "The Rose Tattoo," from the play of Tennessee Williams. It opened at the Astor last night.

They say that Mr. Williams wrote the play with Miss Magnani in mind. Her performance would indicate it, for she fits the role—or it fits her—like skin. As the robust Italian-born widow of a truck driver in an American Gulf Coast town, where she baffles her friends with her endless mourning and her Spartan watchfulness over her teen-age daughter who is ripe for love, she splays on the screen a warm, full-bodied, tragi-comic character. And she is grandly assisted by Burt Lancaster in the second lead—and the second half—of the film.

Note well that Mr. Lancaster does not appear until the tale is nigh half told. This has particular significance in the pattern of the film. For the first half of it is a somber and sometimes even morbid account of a woman's idolization of a dead husband who, everyone but she seems to know was unfaithful to her. And because Miss Magnani is so ardent and intense in conveying the bleakness of this grief, this whole segment of the picture has a curious oppressiveness, which is barely lightened by the squawling and brawling that she either excites or engineers.

It is in the second half of the picture—when Mr. Lancaster appears as an ebulliently cheerful but stupid trucker who wants to assist the widow to a little fun—that the dismal atmosphere starts clearing and "The Rose Tattoo" bursts into flower. And it is in this second half that Miss Magnani displays her talents most winningly.

Let us be candid about it: there is a great deal more happening inside the widow's psychological frame than either she understands or Mr. Williams has bothered to analyze in the play or film. It is clear that she has a strong sex complex which stems from a lot of possible things, including her deep religious training. This is not discussed and barely hinted on the screen. Thus one must make one's own decision about the character's complete validity and the logic of her eventual conversion to a natural life and the acceptance of her daughter's love affair.

But, logical or not, Miss Magnani makes the change from dismal grief to booming joy such a spectrum of emotional alterations and personality eccentricities that—well, who cares! She overwhelms all objectivity with the rush of her subjective force. From the moment she and her new acquaintance get together for a good old-fashioned weep (for no particular reason except

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

that they are both emotional), and then go on to obvious courting in a clumsy, explosive, guarded way. Miss Magnani sweeps most everything before her. And what she misses Mr. Lancaster picks up.

The exquisiteness of these two as sheer performers—just for instance, the authority with which she claps her hand to her ample bosom or he snags a runaway goat—would dominate the picture, if the rest of the cast were not so good and Daniel Mann as the director did not hold them under tingling, taut control. Marisa Pavan as the sensitive, nubile daughter; Ben Cooper as the decent sailor whom she craves; Virginia Grey as a tawdry ex-mistress and Sandro Giglio as a gentle priest head a group of supporting players that gives this picture—much of which was shot in Key West—a quality of utter authenticity. Producer Hal Wallis has afforded it the best.

We can add only that Miss Magnani speaks English—with an accent—charmingly. Her widow may be a slight enigma, but she—with her eyes and those hands to lend eloquence to her expression—is not hard to understand.

La película actualmente

Está considerada una película de la Magnani. Su sello está estampado en la película y si alguien recomienda una película de la actriz, cualquier espectador recomienda ver *La rosa tatuada*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.4. *Baby Doll* (1956)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

Jake Meighan, un hombre de unos sesenta años, propietario de una desmotadora de algodón, prende fuego a la plantación y a la propia desmotadora de Silva Vicarro, su rival en el negocio del algodón. Silva Vicarro es el superintendente del Sindicato del Algodón, que desde hace tiempo viene adquiriendo los campos de algodón de la zona, quitando el trabajo a los agricultores y trayendo su propia maquinaria. Silva sospecha que el incendio fue provocado por Jake, pero no tiene la certeza hasta que su esposa, Flora, una mujer enorme, muy obesa y con un gran complejo infantil, se le escapa que su marido salió de casa poco antes de declararse el incendio. Silva busca venganza en la mujer de Jake y mantiene relaciones sexuales. Flora descubre una atracción por este desconocido que la cambia, convirtiéndola en una mujer y dejando atrás una infancia prolongada artificialmente por su marido.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Temática

Baby Doll es, como bien dice su nombre, tratada como una muñeca. Tanto por parte de Jake Meighan como de Silva Vicarro, Baby Doll sufre maltrato físico y psicológico. Silva Vicarro es un nuevo propietario, que está resentido con los habitantes del lugar porque todos le consideran un extranjero y quiere establecerse en el lugar para ganar dinero. Jake está sufriendo el drama del pequeño propietario que con la recesión económica no puede continuar con su negocio y no genera beneficios.

Personajes

Jake Meighan es un hombre gordo de unos sesenta años que incendia la desmotadora de su vecino/enemigo para que éste pueda utilizar su infraestructura y así poder ganar dinero: “I’m ginnin’ out that twenty-seven wagons full of cotton. Th’ good-neighbor policy, Mr. Vicarro. You do me a good turn an’ I’ll do you a good one! Be see’n’ yuh! (129). Para poder esconder su incidente con la desmotadora dice a su mujer: “[...] I ain’t been off the porch of this house since supper [...] (He twists her wrist)” (Williams, 1945: 123). Williams compara a Flora con una vaca en las primeras líneas de la obra: “Flora gives a long nasal call [...] A cow moos in the distance with the same inflection” (120). Silva Vicarro también tiene una descripción muy ilustrativa: “Vicarro is a rather small and wiry man of dark Latin looks and nature. He wears whipcord breeches, laced boots, and a white undershirt. He has a Roman Catholic medallion on a

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

chain about his neck” (Williams, 1945: 127) y más tarde el mismo reivindica que su nombre es de origen italiano, pero es un nativo de Nueva Orleans.

Jake llama a su mujer Baby Doll: “When I fell in love with this baby-doll I’ve got here, she was just the same size then that you see her today” (128). En la escena tercera, Flora Meighan tiene un aspecto diferente después de su encuentro con Vicarro: “Her appearance is ravaged. Her eyes have a vacant limpidity in the moonlight, her lips are slightly apart [...] Her hair hangs loose and disordered. The upper part of her body is unclothed except for a torn pink band about her breasts. Dark streaks are visible on the bare shoulders and arms and there is a large discoloration along one cheek” (Williams, 1945: 141).

Estructura

27 Wagons full of Cotton tiene una estructura por escenas, en total, tres escenas. Toda la acción transcurre en el porche frontal de la casa de los Meighan cerca de Blue Mountain, Mississippi. Todo ocurre en un mismo día del mes de septiembre. Se presentan a los personajes, los sucesos y al final vemos el cambio en Flora considerando su relación con Vicarro para los próximos días.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La puesta en escena

El escenario se presenta al comienzo de la obra y es muy sencillo. La casa de los Meighan es protagonista de la pieza teatral:

The front porch of the Meighans' cottage near Blue Mountain, Mississippi. The porch is narrow and rises into a single narrow gable. There are spindling white pillars on either side supporting the porch roof and a door of Gothic design and two Gothic windows on either side of it. The peaked door has an oval of richly stained glass, azure, crimson, emerald and gold. At the windows are fluffy white curtains gathered coquettishly in the middle by baby-blue satin bows. The effect is not unlike a doll's house (Williams, 1945: 120).

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Baby Doll tiene todos los rasgos típicos de una obra de Tennessee Williams: personajes desesperados o atormentados entre los que hay una fuerte tensión sexual, ambientación en el caluroso Sur de los Estados Unidos, una historia al borde del exceso, y siempre muy melodramática. Esta pequeña pieza cobra significado después de la realización de la película y ya en un momento en el cual Williams disfruta del éxito.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

La idea surge con la composición de la pieza corta *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* (el número escrito en letra) escrita en 1935.

La localización es en el Mississippi rural y la acción tiene lugar en la entrada principal y el interior de la casa de Mrs. Jake Meighan, la cual es seducida por el manager de la plantación. Se publicó por primera vez en la revista *Manuscript* en 1936 y posteriormente aparecería en *Collected Stories* en 1985. Unos años más tarde escribiría una obra de un solo acto escrita antes de 1945 y que se publicaría en *American Blues* en 1948 titulada *The Long Stay Cut Short, or the Unsatisfactory Supper* que tiene lugar en Blue Mountain, Mississippi y según el autor es un tributo a la abuela materna, Rosina Dakin. En este caso encontramos tres personajes: Archie Lee Bowman, Baby Doll Bowman y Aunt Rose.

Pero el guión va tomando su forma más aproximada gracias a otra pequeña obra de un solo acto escrita antes de 1946 y titulada *27 Wagons Full of Cotton*. También tiene lugar en la casa cuya propiedad es de Jake (un hombre gordo de unos 60 años) y Flora Meighan, cerca de Blue Mountain, Mississippi en septiembre de 1936. Consta de tres escenas con Silva Vicarro ya incorporado. La obra fue producida por primera vez en Nueva Orleans en la Universidad de Tulane en enero de 1955. Su director fue Edward Ludlam y la actriz principal Maureen Stapleton en el papel de Flora Meighan. La primera producción en Nueva York fue en el Playhouse Theatre en abril de 1955. Después fue publicada por primera vez en *Best One-Act Plays of 1944* (1945) y más tarde en la antología *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* en 1966.

El guión escrito en 1955 ocurre en una pequeña localidad del Mississippi rural y tiene como personajes a: Doctor John, Aunt Rose Comfort McCarkle, Archie Lee Meighan, Baby Doll Meighan de unos 19 ó 20 años, Silva Vaccaro y Young Man. Como

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

suele ocurrir en las obras de Tennessee Williams existe una actualización titulada *Tiger Tail*, una obra de teatro en dos actos con dos escenas cada uno escrita en 1977 y cuya localización es Tiger Tail, Mississippi en los alrededores de la casa de los Meighan. Es la única obra dramática de Williams a partir del guión cinematográfico de *Baby Doll*. Su primera producción fue en el Alliance Theatre de Atlanta, Georgia en 1978 con la dirección de Harry Rasky y se publicó con el guión de *Baby Doll* en 1991. Los personajes son: el Sheriff Coglan, Ruby Lightfoot (un contrabandista), Aunt Rose Comfort McCarkle, Archie Lee Meighan, Baby Doll Meighan y el Deputy Tufts.

Publicación y estreno

Público y taquilla

Como antes se ha comentado el éxito de *Baby Doll* viene dado por el estreno de la película.

La crítica

En este apartado también nos referimos a la crítica de la película, pues como pieza teatral corta no se dio a conocer al público.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La obra actualmente

Obviamente está revalorizada por la película y todos los lectores acuden a su lectura casi siempre después del visionado de la película.

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Baby Doll narra las vivencias de un matrimonio formado por una joven (la que da título al film) que está casada con el maduro propietario de una desmotadora de algodón en Mississippi. Según un acuerdo que el marido firmó con el padre de la chica no podrá mantener relaciones sexuales con la muchacha hasta que ella cumpla los 20 años. El día del veinte cumpleaños de Baby Doll, cuando vence el acuerdo y Archie Lee puede mantener sexo con la muchacha aparece en escena Silva Vacarro, un terrateniente del negocio del algodón que intentará seducir a la protagonista con oscuros motivos.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Temática

Baby Doll tiene lugar en el Sur, pero un Sur que ya no posee la elegancia y estilo que una vez tuvo. La representante más enternecedora de este mundo perdido es el personaje grotesco y tierno a la vez de Aunt Rose Comfort que mantiene cierta poesía y tiene el nombre de la hermana de Williams.

El Sur era una cultura infértil y el matrimonio entre Baby Doll y Archie Lee sin sexo parece, a veces, más una dudosa relación entre padre e hija más que otra cosa. Estos personajes y esta cultura se mueven más por la envidia que por la vitalidad y tienen un sentido de derrota que no les lleva a nada.

La película se convierte en una comedia grotesca pero el humor está a veces a expensas de los personajes y del Sur no reconstruido. El único cultivo con pago en efectivo es el algodón pero Archie Lee, sexualmente frustrado y arruinado, ha perdido frente a su competidor como operador de la desmotadora de algodón. Él vive del crédito y éste se ha terminado; todo en la película parece estar a punto del colapso.

La casa, dónde *Baby Doll* se desarrolla, es un emblema de la sociedad cuyo futuro reside en el pasado. Ahora las grandes plantaciones están habitadas por la clase blanca pobre o por advenedizos del norte. Ellos mismos parecen ser extras en un set abandonado, y sus casas a punto de caerse son las falsas esperanzas que desean tener. Como el personaje de *Orpheus Descending* (1957) el nuevo personaje de Vacarro es italiano. En esta obra “the Wop”, como lo llaman los racistas sureños que lo envidian y desprecian es quemado hasta su muerte al dar vino a los negros. En el caso de *Baby Doll*, Vacarro tiene mejor suerte.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Baby Doll es una niña caprichosa, que disfruta haciendo sufrir a su marido negándole relaciones sexuales. Vemos a lo largo de la película como su personaje se va desarrollando, cambiando el color blanco de su ropa a un vestido negro que encarna su madurez. El personaje de Archie Lee, interpretado con fiereza y resignación por un magnífico Karl Malden es una representación vívida de la represión sexual y el egoísmo, y es el personaje más interesante del largometraje.

El tercer vértice del triángulo es Silva Vacarro que lleno de lascivia un, por aquel entonces, debutante Eli Wallach que inyecta la pantalla con malas intenciones, dando pie a las escenas más sexuales del film. Sirva de ejemplo esclarecedor el asedio al que somete a Baby Doll en la extensa, bien medida y bastante caliente (siempre sugiriendo y sin mostrar nada de manera explícita) en el pasaje del jardín de la casa de Archie Lee cuando la sigue al coche, el columpio o el interior de la casa, dando pie a un juego de gato y ratón lleno de simbología sexual. La tía es el contrapunto divertido y entrañable de la película.

*Estructura*⁵¹

La historia es sencilla. Archie Lee Meighan es el propietario de una casa y desmotadora de algodón que se caen a pedazos y está casado con la joven Baby Doll,

⁵¹ En el Apéndice 3.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

con la cual no puede consumar el matrimonio hasta que ella cumpla veinte años. Vemos como Archie acude al doctor para controlar sus nervios y es uno de los momentos más divertidos de la película. Junto a ellos vive una excéntrica tía, Aunt Rose Comfort, que ayuda en los quehaceres diarios. La llegada de un extranjero a la comunidad, Silva Vacarro, va a dejar en paro a Archie Lee por el momento. Archie ve como los muebles de su casa desaparecen ante sus ojos y antes que ocurra lo mismo con su mujer, decide quemar la desmotadora de su rival. Pero no sabe que Silva Vacarro también será el enemigo en su propia casa, pues seduce a su mujer y la “buena voluntad” entre vecinos se va a cumplir.

La casa donde viven los Meighan está rodeada por una tierra yerma donde trabajadores de raza negra vagabundean y se burlan de su señor Archie Lee. Ésta es una de las características de la película: el tratamiento de observadores que tienen estos personajes ante los hechos que se desarrollan a su alrededor, observan todo lo que pasa por la casa, apenas hablan y además se burlan de lo mal que lo pasa Archie Lee con su mujer.

Otro de los puntos a mencionar es la comicidad del personaje de Archie Lee, que no deja de sudar porque no puede conseguir a su esposa y toda la comunidad se ríe de él. Los esfuerzos que hace por conseguir a Baby Doll no son fructíferos y al final de la película produce consternación al espectador.

La ingenuidad de Baby Doll también debe de destacarse. En algunos momentos de la película parece que es una persona sin mucho espíritu, pero es un personaje que pasa de la adolescencia-niñez a la madurez en su desarrollo como persona. Este hecho se puede constatar cuando Silva Vacarro se lo dice casi al final de la película y se ve como su vestido negro la ha hecho mujer, cuando hasta ese momento ha vestido con colores claros.

Habría que comentar el momento de seducción entre Silva Vacarro y Baby Doll en el columpio. La indiferencia que muestra Vacarro al final no coincide con estos

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

momentos de deferencia y cariño hacia ella. Es curioso notar la indiferencia que Silva Vacarro produce en una comunidad del Sur totalmente cerrada donde todos se conocen y no permiten que alguien de fuera se entrometa en sus asuntos. Elia Kazan supo muy bien mostrar el desprecio de los habitantes de Benoit, Mississippi por el personaje de Silva Vacarro, un hombre que se siente incomprendido pero que su sentido de la justicia le permitirá conseguir lo que quiere.

La partitura musical⁵² de Kenyon Hopkins ayuda a imprimir fuerza en muchos momentos de la película como la escena del columpio o la del ático.

El director y la narración cinematográfica

Baby Doll es una película que pertenece más a Elia Kazan, su director, productor y guionista principal. Kazan acababa de formar su propia compañía de producción, Newtown Productions, con la que dirigiría *A Face in the Crowd* (1957), *Wild River* (1960) y *Splendor in the Grass* (1961).

Aunque Kazan quería tener una colaboración distendida con el escritor, siempre tuvo en su cabeza las ideas principales de la obra para ser trasladadas a la película. En un principio pensó en varios finales: *Baby Doll* y Vacarro en una escena final en la carretera con Aunt Rose arrastrada por un tornado, Archie Lee mata a Vacarro y lo llevan a la cárcel con un compañero de celda negro (también pensó en un beso entre *Baby Doll* y un hombre negro) y Archie Lee cometiendo un asesinato racial, asesinando a un hombre de color.

⁵²En el Apéndice 4.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El escenario de todas estas ideas tenía que ser un Sur en ruinas y decrepito. Los alrededores de la casa consisten en animales de granja, afroamericanos holgazanes y perros vagabundos. Incluso la escena más tórrida de la película sucede en un coche abandonado y un columpio en medio de una tierra abandonada, seca y marchita.

Contexto de la película

El significado de la película

Causante de una gran controversia en su estreno, fue sin embargo uno de los grandes triunfos de Kazan. Condenada por la Legión de Decencia, la revista *Time* o el cardenal Spellman, fue prohibida en muchas salas por su alto contenido sexual.

No consiguió el éxito adecuado por no ser una obra de procedencia teatral, los temas eran nuevos para el pueblo estadounidense y los distribuidores tenían miedo de la Legión.

Para entender todo este alboroto que se armó el día de su estreno, hay que situarnos en el contexto y en la década en que fue estrenada. El rol de ser mujer, en esta década conservadora de los 50, presenta una fuerte dicotomía entre la atracción erótica de una mujer adulta y una niña adolescente. Una nueva y exótica atracción existía en la figura aniñada, como Carroll Baker en *Baby Doll*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

Durante muchos años Elia Kazan había solicitado a Williams que escribiera un guión original a partir de dos de sus piezas cortas. En el verano de 1955 mientras viajaba por Europa, Williams escribió y envió a Kazan algo diferente a las dos obras cortas originales. Con algunos cambios más, Kazan filmó la película durante el invierno siguiente, principalmente en la zona rural de Mississippi, Benoit, donde también había sido el escenario original para las dos obras cortas.

Aunque Williams ya había adaptado algunas de sus obras para convertirlas en películas, éste era su primer guión original. La película titulada *Baby Doll* tuvo varios títulos alternativos anteriormente: *The Whip Hand*, *Mississippi Woman* o *Hide and Seek* y fue producida y dirigida en el invierno de 1955-1956 por Elia Kazan para Newtown Productions, Inc. en la productora Warner Brothers.

En su autobiografía Kazan echa de menos más colaboración de Williams a la hora de perfilar el guión. Quizás porque en aquella época Williams no estaba en su mejor momento creativo como el mismo calificó: “creative state of abandonment” (Kazan prometió a Williams una piscina en el lugar de rodaje). Este estado “físico” se debía a la ingestión de pastillas Seconal y martines dobles, un hábito que continuaría a lo largo de su vida con desastrosas consecuencias. Aunque Williams parece que realizó más de lo que Kazan le pidió a pesar de todo. La película, según el dramaturgo, contenía algunas escenas que no escribió y se quejó de que Kazan convirtiera la película en un simple melodrama. Más tarde comentaría que había quedado contento con el resultado final a pesar de carecer de hilaridad. En cuanto al final habría que decir que se pensaron varios finales: *Baby Doll* y Vacarro en una escena final en la carretera con Aunt Rose arrastrada por un tornado, o Archie Lee mata a Vacarro y lo llevan a la cárcel con un compañero de celda de color, o bien el mismo Archie matando a un hombre negro.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estreno

Público y taquilla

Baby Doll no tuvo el éxito comercial o de crítica que cosechó *A Streetcar Named Desire*, pero consiguió estar en la lista de los títulos más sensacionalistas del mundo del cine. El marketing de Kazan provocó controversia con el cartel de *Baby Doll* en la cuna y chupándose el dedo, además coincidiendo el estreno con las compras navideñas en Manhattan. Los críticos fueron muy negativos con la película, por ejemplo, Arthur Knight dijo: “one of the most unhealthy and amoral pictures ever made in this country”, presumably because the characters are presented “frankly for what they are: simple, lustful, and crude” o Joseph Breen de la Liga de la Decencia comentaba: “the low and sordid tone of the story as a whole”, whose main themes were “crime, sex, murder and revenge”. Es ya famoso el episodio de la denuncia a la película por parte del cardenal Francis Spellman en Nueva York y como la Legión de la Decencia rogó a los católicos el abstenerse de ver la película en los cines.

A pesar de todo *Baby Doll* destaca por ser una excelente comedia con un alto grado de realismo. Las interpretaciones son excelentes; los personajes de Vacarro y Aunt Rose están muy cuidados por parte del director y hay que destacar la iluminación en blanco y negro. La película obtuvo varias nominaciones a los *Oscars*: Mejor Actriz, Mejor Actriz Secundaria, Mejor Guión y Mejor Fotografía.

Tuvo mejor taquilla en las zonas urbanas de Nueva York, Philadelphia, Kansas City, Los Angeles y Detroit, pero finalmente no se consiguió el éxito adecuado por no ser una

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

obra de procedencia estrictamente teatral, los temas eran nuevos para el público estadounidense y los distribuidores tenían miedo de la Legión.

La crítica

Bosley describe a los personajes y afirma que el trabajo de Kazan es muy artístico:

“It looks as though the ghost of Tennessee Williams’ “Streetcar Named Desire” has got bogged down in the mud of Erskine Caldwell’s famous “Tobacco Road” in the screen play Mr. Williams has written for Elia Kazan’s “BabyDoll.”

For there in this last picture, which opened at the Victoria last night with an elaborate benefit showing for the Actors Studio, a lot of the sort of personal conflict that occurred in Mr. Williams’ former play taking place among characters in an environment in which Jeeter Lester would feel quite at home.

Mr. Williams again is writing tartly about decadence in the South in this film, which has drawn the condemnation of the Roman Catholic Church. His theme is the degeneration and inadequacy of old Southern stock, as opposed to the vital aggressiveness of intruding “foreigners.” But where he was dealing with a woman of certain culture in “A Streetcar Named Desire,” he is down to the level of pure “white trash” in this sardonic “BabyDoll.”

This is the major shortcoming of Mr. Williams’ and Mr. Kazan’s film. Its people are virtually without character, content or consequence. Three of its four main people are morons or close to being same, and its fourth is a scheming opportunist who takes advantage of the others’ lack of brains.

There is Archie Lee Meighan, the oafish owner of a broken-down country cotton gin, and his girl-wife, Baby Doll, an unmistakable victim of arrested development. Then there is Aunt Rose

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Comfort, and aged, pathetic simpleton, and there is wily Silva Vacarro, the “foreigner” who runs a rival cotton gin.

And what is the pertinent business with which the film is concerned? It is the uncovering by Vacarro that Archie Lee has set fire to his cotton gin. And how does he do this? By dallying unrestrainedly with Baby Doll, who has never submitted to her husband and is fair prey for Vacarro’s game.

These are the people and the story, and unless they were shaped with utmost skill they would be something less than trifling; they would be unendurable. But no one can say that Mr. Williams is not a clever man with his pen. He has written his trashy, vicious people so that they are clinically interesting. And Karl Malden, Carroll Baker, Mildred Dunnock and Eli Wallach have acted them, under Mr. Kazan’s superb direction, so that they nigh corrode the screen.

Archie Lee, played by Mr. Malden, is a man of immense stupidity, rendered the more offensive by his treachery and bigotry; and Baby Doll, played by Miss Baker, is a piteously flimsy little twist of juvenile greed, inhibitions, physical yearnings, common crudities and conceits. Vacarro, played by Mr. Wallach, is dynamic arrogant and droll and Aunt Rose Comfort, played by Miss Dunnock, is a pitifully patient, frightened freak.

What is more, they are done with withering candor. No ugliness of their lives is spared. And Mr. Kazan has staged the afternoon dalliance of Baby Doll and Vacarro with startling suggestiveness. While he pointedly leaves it uncertain whether the girl is actually seduced, there is no question that she is courted and riotously pursued. Mr. Kazan keeps the courtship bouncing between the emotional and the ludicrous. The nonchalance of the pursuer is its most entertaining grace.

But Mr. Kazan’s pictorial compositions, got in stark black-and-white and framed for the most part against the background of an old Mississippi mansion, are by far the most artful, and respectable, feature of “Baby Doll”⁵³

⁵³ Bosley Crowther, *New York Times*, 1 Dec. 1956.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La película actualmente

La película de *Baby Doll* sigue siendo considerada una obra menor en la filmografía de Elia Kazan y hoy en día destaca sobre todo por las interpretaciones de sus protagonistas y el escándalo producido en su estreno.

Muchos espectadores piensan que ha envejecido mal y que los personajes están muy estereotipados, lo que provoca que a veces no se entiendan algunas de sus acciones.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.5. *Cat On a Hot Tin Roof* (1958)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento de la obra teatral es el siguiente:

The story of *Cat On a Hot Tin Roof* begins with Jack Straw and Peter Ochello, a homosexual couple who in 1910 took in a young vagrant by the name of Pollitt to help them run their cotton plantation in the Mississippi Delta. As the estate grew, Pollitt rose to become overseer, then Ochello's partner after Straw's death, and finally sole owner after Ochello's. At twenty-five he took a wife (Ida), who bore him two sons, eight years apart. He hated the first (Gooper) but loved the second (Brick). By the time they were in college, Pollitt, who had left school at ten, was a multi-millionaire known as Big Daddy to his family, and the plantation stretched over 28,000 acres of rich Delta soil.

The son he hated was a success in the world at thirty-five, the son he loved a has-been at twenty-seven. Gooper became a lawyer, married well and had five children. The handsome Brick, an athletic star in college, became an alcoholic after a short-lived career as a professional football-player and sports announcer. He had taken, reluctantly, a wife of shabby genteel background (Margaret), who held only a lukewarm attraction for him. Even before their marriage he was far more interested in a fellow athlete (Skipper), with whom he imagined he had a 'pure' relationship. When the wife, who soon began to feel like the cat in the title, called the friend to account, he tried to reveal his hidden desire to the husband. Brick would not listen. The rejected Skipper died soon thereafter of drugs and alcohol, and Brick stopped sleeping with Margaret. Holding her responsible for his friend's ruin gave him a reason for no longer engaging in intimacies toward which he had been indifferent from the start.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

At about the same time Big Daddy Pollitt stopped sleeping with Ida. In the five-old years since then he developed terminal cancer. When the play begins, however, he does not yet know the grim prognosis. Indeed, both he and Ida (Big Mama) have been told that, on the contrary, the results of all the recent tests were negative. The enacted events, which are continuous, take place on Big Daddy's birthday in and about the plantation house at which his family have gathered. Gooper, afraid that his father will leave him nothing, has a plan in his briefcase to get control of the estate. Brick, having tried to jump the hurdles at his old high school the previous night, hobbles about on a crutch with one foot in a cast.

In this dramatic elegy the dying father yields his world to the defeated son. Act I shows the non-marriage of the frustrated Margaret and the detached Brick. Act II is the confrontation of Big Daddy and Brick in which the former learns that he is dying and the latter that he is guilty of complicity in the death of his friend for refusing to face the question of homosexuality with him. In Act III Margaret declares that she is pregnant, and, whether or not she can make the lie come true, it is evident that she and Brick will inherit the estate.⁵⁴

Temática

El tratamiento por parte de Tennessee Williams de los múltiples temas en *Cat On a Hot Tin Roof* muestra la riqueza de una obra que sugiere al espectador muchas ideas: homosexualidad, relaciones entre padres e hijos, avaricia, manipulación, envejecimiento, y muerte.

Cat On a Hot Tin Roof está cerca de la tragedia clásica, donde un padre dominante, Big Daddy, tiene un hijo Brick, quién persigue la realidad a pesar de la

⁵⁴ Boxil, Roger. *Tennessee Williams*, London: MacMillan, 1987.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

mendicidad y la decepción que tiene en su vida. Ambos parecen ganar y consiguen la realidad, pero pierden la lucha contra la muerte y el paso del tiempo.

La crisis de la familia Pollitt es común a todas las familias, la muerte del cabeza de familia. Como muchas de estas familias la falta de comunicación es un obstáculo para poder romper el hielo e intentar mejorar la situación, unido a los malentendidos y desconfianza entre sus miembros.

Uno de los factores de esta carencia de comunicación es la egolatría reinante en cada uno de los integrantes de la familia, cada uno de ellos persigue un fin para salir triunfante en la carrera familiar y conseguir así el patrimonio, objetivo común de todos.

Personajes

Maggie desea conservar su matrimonio, el cual es muypreciado para ella, y ella misma se compara con una gata sobre un tejado de zinc: “My hat is still in the ring, and I am determined to win! – What is the victory of a cat on a hot tin roof? – I wish I knew....Just staying on it, I guess, as long as she can....” (Williams, 1955: 26). Ella sabe que Big Daddy va a morir de cancer y Brick es su hijo favorito, por eso está preparada para luchar contra sus cuñados, los Gooper y también recuperar la relación física que Brick ha roto con ella. Aunque Brick parece no preocuparse por los deseos de Maggie. Acaba de romperse el tobillo la noche anterior y lleva muletas. Sus únicos movimientos se dirigen hacia el mueble-bar donde se sirve la bebida. Su hermano tiene cierta ventaja sobre él con cinco hijos y una carrera profesional consolidada, y aunque sabe que tener un hijo con Maggie aseguraría la herencia, él se muestra poco cooperativo.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sin embargo, quizás el problema principal de Brick es la muerte de su amigo, Skipper. Según los hechos narrados por Maggie, Skipper tenía un secreto, su amor homosexual por Brick, del que Maggie es consciente, pero Brick lo niega (Williams escribió a Kazan: “Brick is homosexual with a heterosexual adjustment”). La ausencia de Brick después de la confrontación con Skipper provoca la absurda reacción de éste intentando hacer el amor con Maggie. Brick culpa a Maggie del suicidio de Skipper y éste parece ser el hecho que conduce a Brick a beber.

Big Daddy es la estrella del segundo acto. Como Maggie, gracias a la fuerza de sus palabras, la historia de su vida y el propio personaje se van perfilando. Abandonó la escuela cuando tenía diez años, trabajó en el campo y llegó a ser un vagabundo como su padre hasta que la pareja de terratenientes Jack Straw y Peter Ochello lo acogieron y consiguió aumentar el número de hectáreas en propiedad. Hasta este momento el diálogo entre padre e hijo ha fallado, pero esta vez Big Daddy insiste y desea conocer la razón del alcoholismo de Brick. Su hijo confiesa que está harto de mentiras y que siente asco. Su padre afirma que él también ha soportado la mendicidad toda la vida. Así Brick decide que es hora de contar la verdad y revela a Big Daddy que él también continúa soportando mentiras, pues nadie le ha revelado que va a morir de cáncer muy pronto.

Williams dice de Big Mama que es muy sincera. Todos los personajes a excepción de Big Mama tienen conductas egoístas que les impiden lograr entenderse apropiadamente con los demás. Aunque da la impresión de ignorar los chistes hirientes de Big Daddy, ella sabe que en su matrimonio ha existido mucha decepción por ambas partes. Cuando conoce la verdad de la enfermedad de Big Daddy no quiere reconocer la única verdad que la han contado y se comporta como si ella fuera Big Daddy: “I’m talkin’ in Big Daddy’s language now; I’m his *wife*, not his *widow*, I’m still his *wife*!...I say CRAP too, like Big Daddy!...*Nobody’s goin’ to take nothin’!* – till Big Daddy lets go of it” (Williams, 1955: 99-100).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Cada uno de los personajes tiene su propio lenguaje que adorna los diálogos y profundiza en la caracterización de cada uno de ellos. Los discursos de Big Daddy son monosilábicos y reflejan el paso del tiempo en su vida. Es una persona materialista que se da cuenta al final de su ciclo vital, que nada de lo comprado es importante para él. También es un personaje con mucho humor, cuando por ejemplo habla de sus queridas. Las palabras de Maggie parecen tener música mientras habla a Brick y van unidas a sus rápidos movimientos como una gata. Brick es el más complejo de los tres personajes principales. Él apenas habla y mientras Maggie está dirigiéndose a él, casi no escucha las palabras de ella. Al comienzo de sus conversaciones con Big Daddy también habla poco, pero después sus diálogos se hacen más largos para explicar el asunto de Skipper y el conflicto entre Maggie y él.

Estructura

Hay cuatro versiones publicadas del acto III, dos de las cuales, la original y la realizada por Williams para Broadway, que más tarde se publica en *Theatre, III* (1971) con una nota del autor explicando que la segunda versión se escribió para la premiere del director Elia Kazan. En la versión de Broadway, Big Daddy reaparece en el último acto y Brick muestra signos de recuperación encubriendo la mentira del embarazo de Maggie. En la versión original Big Daddy no reaparece, ni Brick ayuda a Maggie en su mentira aunque parece que los progenitores de Brick le dejaron la herencia.

Cat On a Hot Tin Roof se compone de dos monólogos (I-II actos) y un conjunto coral (III acto). Los monólogos son esencialmente diálogos entre los protagonistas. Como el argumento en sí se termina al final del segundo acto, el conjunto coral actúa

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

como un apéndice de los dos actos anteriores. Es una obra que carece de intriga, pues el autor no está interesado en el argumento, sino en el desarrollo de cada personaje por medio de la confrontación con los demás. Tampoco hay suspense, se sabe que el hijo menor heredará el patrimonio de los Pollitt y que nunca superará la pérdida de su juventud.

Uno de los hechos más interesantes de la obra es la versión realizada para Broadway, ya que Elia Kazan sugirió a Williams diversos cambios o mejoras: que el personaje de Big Daddy volviera en el último acto, que el personaje de Maggie fuera más agradable para el público y que en Brick se produjera un cambio para mejor.

Williams sigue las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción en la obra. En el acto primero Maggie es el epicentro de la acción, y en el segundo acto todos los personajes están presentes. La dolencia de Brick es un claro juego por parte de Williams para concentrar la acción en un único escenario. El protagonismo de casi todos los personajes también es una novedad en esta obra, pues en las anteriores obras existen menos personajes principales. Los conflictos entre Maggie y Brick, y éste con Big Daddy están rodeados de otros argumentos entre los miembros de la familia, Gooper contra su hermano, Maggie y su cuñada Mae, la relación de Big Daddy y su mujer, incluso la familia y el mundo exterior, representado por el doctor y el reverendo.

En el tercer acto, la familia, el doctor y el reverendo se reúnen en torno a Big Mama para contarla la dolorosa verdad sobre Big Daddy y presionarla para que deje la herencia a Gooper y Mae. De esta forma la obra sigue una unidad clásica con el planteamiento en el primer acto, el clímax en el segundo y la resolución en el tercer acto. Los personajes menores, Mae, Gooper y sus cinco hijos tienen pocos rasgos positivos que puedan compensar sus hechos negativos. La pareja espera en la fiesta de cumpleaños de Big Daddy que Big Mama firme los documentos que harán que ellos sean los herederos de la fortuna. Williams imprime algo de simpatía al personaje de Gooper cuando éste confiesa que Big Daddy ha sentido siempre un cariño especial hacia

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Brick y él lo reconoce. Tanto el doctor que miente acerca del informe médico de Big Daddy y el reverendo que no es sincero con nadie, junto con Mae y Gooper, personifican la mendicidad que repugna a Brick.

La puesta en escena

La acción, ajustada a una puesta en escena brillante y rica en recursos, se desarrolla en tres ubicaciones de interior⁵⁵: el salón de la planta baja, un dormitorio del primer piso y el sótano dedicado a almacén. La lluvia y el viento que batan el jardín, junto a los truenos que se oyen, contribuyen a crear la atmósfera densa y agobiante que envuelve a los personajes.

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Al igual que muchas de las obras de Williams, en *Cat On a Hot Tin Roof*, vemos a un personaje, Brick, que tiene deseos de realizar acciones que antes hacía, pero que ya

⁵⁵En el Apéndice 5.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

no puede realizarlas en este caso por dos motivos: la pérdida de su juventud y su relación con su amigo Skipper, donde vemos una homosexualidad implícita. Al mismo tiempo él es el hijo favorito de una familia adinerada, poseedora de la mayor plantación del delta del Mississippi.

Por un lado, tiene la presión de Maggie, su mujer y por otro lado, las conversaciones inacabadas con su padre, que siempre le reprocha que nunca han tenido. Cuando se dirige a Big Daddy, afirma que la mentira o mendicidad es el sistema en el que viven los hombres, refiriéndose a la muerte inminente del padre y a toda su relación con Skipper. Al final la fantasía idílica de la familia reunida, sin embargo, es otra de las mentiras de la obra o la invención de Maggie del niño que va a nacer. La fuerza de la obra reside en la heroína, Maggie, una mujer desesperada que quiere conseguir un heredero a toda costa para ella y para Brick. Igualmente el deseo de Big Mama es que un heredero de su hijo querido continúe con la saga del abuelo.

Mae y Gooper han engendrado una camada (los niños tienen nombres de perros) de “monstruos sin cuello”. Mae, la reina del carnaval de algodón, es un “monstruo de la fertilidad” y los sonidos de los niños chillando invaden continuamente la escena. Podemos ver un buen ejemplo en la fiesta de cumpleaños de Big Daddy en el acto segundo.

Uno de los objetos simbólicos en *Cat* es la cama donde los propietarios originales de la plantación, Jack Straw y Peter Ochello, tenían su nido de amor. También el mueble que combina una radio, un tocadiscos, la televisión y el armario del licor es un santuario para Brick y su manera de esconderse de la realidad, y por último la muleta de Brick, que Maggie quiere eliminar y en la cual él se apoya hasta que consigue que el “click” lo haga regresar a la “normalidad”.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

Cat On a Hot Tin Roof tiene sus orígenes en la pieza corta titulada *Three Players of a Summer Game*.⁵⁶ Los personajes de Margaret y Brick Pollitt comienzan a perfilarse ya en esta historia corta. Williams describe a Brick de la siguiente manera: “Brick Pollitt is the male player of this summer game, and he is a drinker who has not yet completely fallen beneath the savage axe blows of his liquor. He is not so young any more but he was not yet lost the slim grace of his youth” y explica a qué se dedica: “He was a young Delta planter who had been a celebrated athlete at Sewanee, who had married a New Orleans debutante who was a Mardi Gras queen and whose father owned a fleet of banana boats.” El autor presenta a Margaret como una mujer fuerte, que concedora de la afición de su marido por la bebida, tiene que llevar las riendas de la economía familiar: “Margaret, took hold of Brick’s ten-thousand-acre plantation as firmly and surely as if she had always existed for that and no other purpose. She had Brick’s power of attorney and she manager all of his business affaire with celebrated astuteness.”

La historia trata de Brick Pollitt casado con Margaret, quién tiene un romance con Isabel Grey, viuda del medico de Brick, la cual tiene una hija llamada Mary Louise. Ellos son los jugadores de críquet a los que alude el título de la historia, ya que cuando están juntos se dedican a practicar dicho deporte. No es una historia que diseñe a los personajes para *Cat On a Hot Tin Roof*, pero hay varios puntos en común con Brick: es un joven que no ha perdido todavía su juventud, es bebedor y ya es dueño de una plantación, y Maggie es la que lleva los negocios.

⁵⁶Williams, Tennessee. *Collected Stories*, London: Minerva Paperbacks, 1996.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Publicación y estreno

Público y taquilla

La primera producción de *Cat On a Hot Tin Roof* se estrenó el 24 de marzo de 1955 en el Morosco Theatre de Nueva York. Fue dirigida por Elia Kazan con Ben Gazzara como Brick, Barbara Bel Geddes en el papel de Margaret, y Burl Ives como Big Daddy. La dirección artística fue llevada a cabo por Jo Mielziner. El número de representaciones alcanzadas fueron 694 y la obra ganó el premio Pulitzer y el “New York Drama Critics’ Circle”. La producción londinense fue dirigida por Peter May con Paul Massie como Brick, Kim Stanley interpretando a Margaret y Leo McKern en el papel de Big Daddy.

La crítica

La crítica de Brooks Atkinson⁵⁷ en el *New York Times* es positiva:

Again, Mr. Williams is discussing some people of the Mississippi Delta, which he knows well...but this time, Mr. Williams has broken free from the formula...that has hovered around

⁵⁷ Atkinson, Brooks. *New York Times*, 25 Mar. 1955.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

the edges of his plays....To say that it is the drama of people who refuse to face the truth of life is to suggest a whole school of problem dramatists ...[but] it seems not to have been written. It is the quintessence of life. It is the basic truth...a delicately wrought exercise in human communications ... Mr. Williams' finest drama. It faces and speaks the truth.

Por otro lado, otros periódicos acentúan los temas clásicos del autor:

Mr. Tennessee Williams gives the impression that he has prepared and brought to the boiling point a special serum made up of greed, sexual frustration, sexual longing, and sexual uncertainty, and has injected it into his leading characters....The tooth-and-nail conflicts within the arena are exciting to watch ...but when it is over we feel no concern for anybody's soul. We calmly recall the gameness of one fighting animal under punishment and the savagery of the other when cornered.⁵⁸

Destacamos la propia autocrítica del autor en sus memorias sobre su obra:

People are always asking me which is my favourite among the plays I have written, the number of which eludes my recollection, and I either say to them 'always the latest' or I succumb to my instinct for the truth and say, 'I suppose it must be the published version of *Cat on a Hot Tin Roof*. That play comes closest to being both a work of art and a work of craft...I believe that in *Cat* I reached beyond myself, in the second act, to a kind of crude eloquence of expression in *Big Daddy* that I have managed to give no other character of my creation.⁵⁹

⁵⁸ *The Times*, London, 31 Jan. 1958.

⁵⁹ Williams, Tennessee. *Memoirs*, London: PenguinClassics, 2007.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La obra actualmente

En 1974 hubo una nueva versión en Nueva York dirigida por Michael Kahn con Keir Dullea, Elizabeth Ashley y Fred Gwynne y en el año 1990 hubo una nueva producción en Broadway dirigida por Howard Davies. Aparte de la adaptación cinematográfica dirigida por Richard Brooks, otra adaptación para el cine fue producida en 1976 con Robert Wagner, Natalie Wood y Laurence Olivier, y hubo de nuevo otra producción en 1984 con Tommy Lee Jones, Jessica Lange y Rip Torn en los papeles principales. En los años 90 se representa en Broadway con Kathleen Turner como Maggie y en 2003 se vuelve a representar allí con Ashley Judd y Jason Patric. Por último en 2013 de nuevo en los escenarios de Broadway se representa bajo la dirección de Rob Ashford con los siguientes intérpretes: Benjamin Walker (Brick), Ciarán Hinds (Big Daddy), Debra Monk (Big Mama), Scarlet Johansson (Maggie) y Emily Bergl (Mae).

En España durante los años 60 y 80 se representó bajo la dirección de José Luis Alonso y en 1996 volvió a escena dirigida por Mario Gas con Aitana Sánchez Gijón como Maggie, Carmelo Gómez y luego Toni Cantó en el papel de Brick y Alicia Hermida en los papeles principales.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Teniendo en cuenta la sinopsis de la película:

Cat On a Hot Tin Roof is a story of an affluent Southerner, Big Daddy Pollitt, who is dying of cancer. The family gathers at the Mississippi mansion for his birthday, aware that this may be his last. Big Daddy does not know, however, because the family doctor, eldest son Gooper, and his wife, Mae, decide to keep the fact concealed from him. Two other family members join the clan for the party, Brick, the youngest Pollitt, and his beautiful wife, Maggie.

Gooper and Brick are the only heirs to Big Daddy's enormous estate, and Gooper is well aware that Brick is the favourite son. In an effort to win Big Daddy over, Gooper and Mae make a display of themselves and their children, hoping the patriarch will notice that they will provide heirs for the estate. They are out to discredit Brick and Maggie, who do not have children. Brick seems destined to live the rest of his life in a drunken stupor.

Maggie is on to Gooper and Mae's plan and approaches her husband about it. Explaining their scheme to steal away the family fortune, Maggie begs Brick to make love to her, but he suspects she has been unfaithful to him and refuses.

Brick, who has broken his leg in a drunken attempt to relive his youth, is on crutches throughout the film and keeps to his room during the visit. Obviously racked with inner pain, Brick drinks steadily and is filled with remorse and guilt over the suicide of his best friend, Skipper, whom he idolized. Skipper had called Brick in a desperate cry for help and Brick had refused his pleas.

In a dramatic interplay between father and son, Big Daddy forces this admission out of Brick. Lashing back for bringing his emotions to the surface, Brick spits out the truth about Big Daddy's cancer.

Later, in a desperate attempt to help Brick, Maggie announces to Big Daddy that she's pregnant. It's a lie, of course, but Brick is touched by her loyalty to him. The conversation between he and

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

his father seems to have expelled the fog that he's hidden in for so long, and he's ready to confront life again. Maggie's outpouring of love prompts him to make good on her blatant lie, and the film closes with their passionate kiss.⁶⁰

Temática

El film recrea con pulcritud y precisión el clima mórbido del Sur de EE.UU., reconstruido con maestría por Williams en la mayor parte de sus obras de teatro. Analiza temas diversos y complejos, como la familia, el amor, la muerte, y contravalores como la codicia, la envidia, la hipocresía, el culto a las apariencias y el engaño. Reflexiona, además, sobre las relaciones filiales y las de marido y mujer. Añade un apunte sobre el deseo, la pasión y el paso del tiempo. De modo implícito, pero claro, aborda el tema de la homosexualidad masculina también.

⁶⁰ www.turnerlearning.com/tcmbythebook/stage/cat.htm.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Un elenco de lujo, cada uno bordando su papel con maestría, comenzando con la intensa química que se desprende de la memorable pareja protagonista conformada por Taylor y Newman, pasando por un soberbio Burl Ives en el rol del patriarca, hasta los inmejorables secundarios interpretados por Judith Anderson, Madeleine Sherwood (la odiosa cuñada) y Jack Carson. Cabe recordar que por esta película Newman obtuvo su primera nominación al *Oscar* y Taylor su segunda nominación. Las interpretaciones fueron muy valoradas en el mundo cinematográfico.

Estructura

La obra teatral facilita su filmación. La primera secuencia de la película ya es una novedad. Brick se encuentra a punto de saltar las vallas en un estadio de atletismo desierto. Imagina que está lleno de gente, la cual le vitorea para que salte. En la cara de Brick se refleja la añoranza de días mejores y la confianza en poder superar los obstáculos que en ese momento tiene delante. La cámara sigue sus saltos hasta que en la última valla cae y se hace daño en el tobillo. Poco después vemos a Brick con el pie escayolado y muletas. Esta escena nocturna de Brick saltando vallas describe bien al personaje que ha sido, una persona triunfadora que en estos momentos sólo vive de recuerdos.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Otra secuencia que Brooks incorpora es la llegada de Big Daddy al aeropuerto y el recibimiento de la familia sin Brick. Gracias a esta escena el espectador puede conocer mejor a la familia encabezada por este patriarca.

La reunión familiar vuelve a repetirse sin Brick cuando después toda la familia se reúne para cenar en el jardín. Brooks utiliza esta escena para realzar la lucha entre las dos cuñadas y la presidencia de Big Daddy en la mesa controlando el juego.

Más avanzado el film, Brooks clarifica la heterosexualidad de Brick cuando éste toca la bata de Maggie que se encuentra colgada en la puerta del baño. El detalle visual es significativo y ayuda a perfilar el personaje de Brick.

El personaje de Maggie tiene más protagonismo en la película y en algunos momentos es fundamental. Big Daddy la pide que comparezca para que Brick y ella aclaren el asunto de Skipper, y en ese momento Big Daddy puede cotejar los sentimientos de ambos sobre el amigo.

Otro de los grandes aciertos es el momento en el cual Brick desea terminar con las mentiras y comunica a su padre la verdad sobre la enfermedad que padece bajo una lluvia torrencial. Este espacio de tiempo tiene una gran fuerza dramática y visual. Siguiendo la conversación entre el padre y el hijo una acertada novedad del director es trasladar las palabras de ambos desde los actos segundo y tercero de la obra al sótano de la casa, lleno de las compras realizadas por Big Daddy a lo largo de su vida en viajes a Europa. Big Daddy añade a su narración la historia acerca de su padre y el espectador conoce su lado más humano.

Ya en la secuencia final Brick es la persona que anima a Maggie a subir a la habitación y hacer que se haga realidad la mentira de ella, convirtiendo el final de la obra en un final feliz para el espectador.

También Brooks suprime los orígenes de la plantación que sí aparecen especificados en la obra gracias a la historia de Jack Straw y Peter Ochello. Además, en la obra hay dos llamadas de la hermana de Big Daddy, Miss Rally; en la película este

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

hecho se minimiza y sólo hay una llamada con el rechazo por parte de Big Daddy y es la misma Ida (Big Mama) quien atiende la llamada, no como en la obra donde ambas llamadas son atendidas por Maggie.

La acción transcurre durante dos días, el primer día por la noche de madrugada y el segundo día desde mediodía hasta por la noche.

Los hechos se sitúan principalmente en la habitación que comparten Maggie y Brick. Pero el director Richard Brooks lo alterna con diversos exteriores: en el aeropuerto y después en el jardín de la casa familiar. Los interiores también varían con acciones en el salón de la casa que se utiliza para descubrir la verdad sobre el asunto de Skipper y la reunión con Big Mama en la secuencia final. La terraza exterior que sirve para que los personajes entren y salgan se basa en las anotaciones que Williams realiza para la entrada y salida de sus personajes.

El *arco principal de la historia* siguiendo las indicaciones de Linda Seger se puede considerar de la siguiente manera:

Brick y Maggie no son una pareja feliz.

Brick y Maggie deciden superar sus dificultades.

El periodo de tiempo narrado comprende dos días de verano. Se puede comenzar el arco de la historia con la pregunta: “¿Qué problemas tienen Brick y Maggie?” y la contestación sería: “Hay posibles vías de solución para Maggie y Brick.”

Cat On a Hot Tin Roof es una obra de diálogos, monólogos... la palabra es también fundamental en la producción. Sin embargo, los diálogos son más sencillos en la película. En la obra las conversaciones entre los protagonistas, por ejemplo entre Brick y Big Daddy o Brick con Maggie son más largas, densas. Por este motivo, la película tiene más viveza y movilidad que la obra.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El decorado es bastante fiel a la obra teatral. Además la descripción que Williams hace al principio de la obra es tomada en cuenta para realizar la ambientación de la habitación de Brick y Maggie, comentada anteriormente en la sección de la puesta en escena y que se puede encontrar en el Apéndice 5.

Si se tiene en cuenta la música, la participación de los niños en distintas ocasiones con canciones infantiles, todas en honor a Big Daddy, dan un toque cómico a las escenas. En pocas ocasiones el espectador puede escuchar la partitura musical, por ejemplo, cuando Maggie toca la cama, simbolizando el poder que tiene esta pieza del mobiliario para solucionar los conflictos de su matrimonio o en el momento que Big Daddy confiesa a Brick el amor que sintió por su padre en el sótano de la casa. El escaso uso de la música apoya la idea de que la película utiliza bastante el poder de la palabra junto a las imágenes para captar la atención del espectador. Ciertos ruidos o sonidos son simbólicos, muy propio de Williams por cierto, y ocurren en el momento que Maggie hace su confesión acerca de Skipper y se oye un trueno o también se puede oír el ruido del trueno cuando Big Daddy habla por primera vez de Skipper. El amigo de Brick produce estampidos en las vidas de Brick y Maggie, y así lo quiere simbolizar Richard Brooks.

Si Kazan lleva más allá al personaje de Big Daddy, Brooks todavía llega más lejos y el personaje interpretado por Burl Ives es una espléndida caracterización que difícilmente se olvida, además de haber interpretado el mismo personaje en la obra teatral, al igual que Madeleine Sherwood en el papel de Mae. La elección de Liz Taylor y Paul Newman es acertada. Liz Taylor tiene una cara muy cinematográfica y los primeros planos de la actriz son bellísimos. Paul Newman es comedido en el uso de la expresión corporal, que es lo necesario en el personaje de Brick. Movimientos pausados y tranquilos que caracterizan la interpretación del personaje.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Aunque en Newman no destaca el uso del vestuario, la ropa utilizada por Elizabeth Taylor resalta su belleza, por ejemplo, la combinación que lleva durante su diálogo con Brick.

El tratamiento final de la película produce la sensación de ser una película visualmente elegante, bien filmada en el sentido que aprovecha el decorado en un color pastel desleído y los personajes.

El director y la narración cinematográfica

La peculiaridad de esta obra reside en que no existía una obra única donde cualquier director de cine pudiera entresacar el guión para su obra cinematográfica. Las dos versiones oficiales y existentes de *Cat On a Hot Tin Roof*, la del autor y Broadway respectivamente, podían aportar ideas apropiadas al director cinematográfico aunque la versión Broadway es la más cercana a la versión cinematográfica.

Elia Kazan pidió a Williams que varios personajes tuvieran más relevancia como Big Daddy y éste pudiera reaparecer en el último acto. Maggie tenía que ser un personaje más simpático para el público y Brick debía de sufrir una transformación y ser receptivo a las peticiones de Maggie.

Existe un movimiento diligente de cámara, una fotografía espléndida de William H. Daniels y unos diálogos bien contruidos, no exentos de detalles de humor. La banda sonora recoge composiciones de archivo de la MGM. El “tema de amor”, de Charles Wolcott, es el leitmotiv de la película. Se sirve de varios temas de André Previn (“Lost in a Summer Night”) y otros, y de un fragmento de la Sinfonía nº 5, de Beethoven.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Al tomar el encargo de *Cat On a Hot Tin Roof*, Brooks se encontró con un guión de James Poe que limitó bastante sus posibilidades (de hecho, Brooks se limitó a hacer más ambigua la homosexualidad del personaje de Brick). Algunas de las preocupaciones temáticas de Brooks eran el machismo como primera autoafirmación (el conflicto entre Brick y Maggie nace por la abulia del primero en el lecho conyugal), la preservación de la familia (frente a la penuria de Brick, su hermano Cooper ha fabricado una variada prole con la que busca contentar al abuelo que vuelve a casa después de sufrir una delicada operación quirúrgica), el aparato festivo que envuelve cualquier manifestación del americano (el recibimiento del abuelo en el aeropuerto, en medio de música y canciones), y la caída del mítico terrateniente norteamericano (la barroca secuencia de confesión del abuelo a Brick en el sótano de la mansión, rodeados de viejos recuerdos). Frente al rechazo de raíz homosexual planteado por Williams en su pieza teatral, Brooks explica la frialdad sexual de Brick mediante la acusación de éste a su mujer de ser la causante de la muerte de Skipper, su mejor amigo, por el que siente un entrañable afecto.

Otras de las constantes que Brooks busca en la realización de la película y se extrapolarán a films posteriores del director son: la búsqueda de una segunda oportunidad; un primer análisis sobre la inmutabilidad de la sociedad norteamericana (parcela que alcanza especial tenebrosidad en *A sangre fría*); la necesidad del éxito, al que acompaña una manipulación de la opinión pública (*El fuego y la palabra*), el fascismo latente en algunos de sus personajes (se ve en el pequeño cacique político de *Dulce pájaro de juventud*, Boss Finley), la consideración de la familia como célula básica en algunas comunidades (los Finley en *Dulce pájaro de juventud* o los Clutter en *A sangre fría*).

Cat On a Hot Tin Roof es una película que muestra de forma contundente y al mismo tiempo fascinante las luchas en el seno de una familia sureña acomodada. La obra dramática ya posee un diálogo poderoso con matices interesantes para el

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

espectador. La esencia de estos diálogos se mantiene en la película, aunque el director Richard Brooks alteró la obra dramática considerablemente. El director dio fuerza a la obra en la gran pantalla con demostraciones visuales y verbales de las emociones transmitidas por los protagonistas.

Se puede considerar que tanto la obra dramática escrita por Tennessee Williams como la transformación del tercer acto de la obra para Broadway no son adaptadas fielmente a la pantalla. El director mantuvo gran parte del texto, en cambio presentó una serie de novedades que en las versiones escritas no aparecen.

Contexto de la película

El significado de la película

Los carteles de la película decían: “ALL THE SULTRY EXPLOSIVE DRAMA OF TENNESSEE WILLIAMS’ PULITZER PRIZE PLAY IS NOW ON THE SCREEN.” Fue uno de los títulos más taquilleros de ese año y a Williams se le pagó más de quinientos mil dólares por los derechos. Brooks mantuvo gran parte de la prosa de Williams e incluso añadió diálogos interesantes, acortando las partes de Gooper o Mae. Solamente el final “happy ending” al estilo del Hollywood más clásico pudo “estropear” el final de la obra teatral. Lo que provocó que Williams tuviera más seguidores y que sus adaptaciones fueran vistas por más espectadores.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

Los verdaderos antecedentes de la película son la colaboración de Williams y Kazan en el teatro para mejorar los actos e incluir a Big Daddy al final de la obra en el tercer acto. Todas estas ideas fueron ampliadas y mejoradas en la versión cinematográfica.

Estreno

Público y taquilla

Cat On a Hot Tin Roof se estrenó en el año 1958 y obtuvo un gran éxito de taquilla gracias en parte al atractivo reparto encabezado por Paul Newman (Brick) y Elizabeth Taylor (Maggie the Cat). Fue una película dirigida por Richard Brooks, que también fue co-guionista junto a James Poe de la misma y estuvo financiada por la Metro. Recibió muchas nominaciones: Mejor película, Mejor actor, Mejor actriz y Mejor director.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La crítica

Una crítica bastante comedida y favorable de la película es la que presenta Bosley Crowther en los siguientes párrafos:

An all-fired of high powered acting is done in “Cat On a Hot Tin Roof,” film version of Tennessee Williams stage play, which came to the Music Hall yesterday. Burl Ives, Paul Newman, Elizabeth Taylor, Judith Anderson, Jack Garson and two or three more almost work and yell themselves to pieces making this drama of strife within a new-rich Southern family a ferocious and fascinating show.

And what a pack of trashy people these accomplished actors perform! Such a lot of gross and greedy characters haven’t gone past since Lillian Hellman’s “The Little Foxes” went that way. The whole time is spent by them in wrangling over a dying man’s anticipated estate or telling one another quite frankly what sort of so-and-so’s they think the others are.

As a straight exercise in spewing venom and flinging dirty linen, this fine Metro-Goldwyn-Mayer production in color would be hard to beat. It is done by superior talents, under the driving direction of Richard Brooks, making even the dirtiest scenes drip poison with that strong, juicy Williams dialogue. And before the tubs full of pent-up fury, suspicion and hatred are drained, every major performer in the company has had a chance to play at least one bang-up scene.

The fattest and juiciest opportunities do to Mr. Newman, Miss Taylor and Mr. Ives as the son, his wife and the former’s father (the Big Daddy of the lot), respectively. In their frequent and assorted encounters, they have chances, together and in pairs, to discourse and lash each other’s feelings over the several problems of the family.

First there is the private problem of why this son and his wife do not have any children – and, indeed, why the young man shuns his wife. Why does he spend his time boozing, hobbling around his bedroom on a crutch and reviling his wife, who quite obviously has the proclivities of the cat on the roof?

And secondly, why does this young fellow resent and resist his old man, who as obviously wants to be pals with him and leave him his estate is he will only have kids?

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Let it be sad, quite frankly, that the ways in which these problems are solved do not represent supreme achievements of ingenuity or logic in dramatic art. Mr. Williams original stage play has been altered considerably, especially in offering explanation of why the son is as he is. Now, a complicated business of hero-worship has been put by Mr. Brooks, and James Poe in place of a strong suggestion of homosexuality in the play.

No wonder the baffled father, in trying to find out what gives, roars with indignation, “Something’s missing here!”

It is indeed. And something is missing in the dramatists’ glib account of how the son gets together with his father in one easy discourse on love. But what is lacking in logical conflict is made up in visual and verbal displays of vulgar and violent emotions by everybody concerned.

Mr. Newman is perhaps the most resourceful and dramatically restrained of the lot. He gives an ingratiating picture of a tortured and tested young man. Miss Taylor is next. She is terrific as a panting, impatient wife, wanting the love of her husband as sincerely as she wants an inheritance. Mr. Ives snorts and roars with gusto. Miss Anderson claws the air as his wife, and Mr. Carson squirms and howls atrocious English as their greedy, deceitful older son.

Madeleine Sherwood does a fine job as the latter’s cheap, child-heavy wife and a quarter of unidentified youngsters insult the human race as their brats.

Lawrence Weingarten’s production is lush with extravagance, which is thoroughly appropriate to the nature of “Cat On a Hot Tin Roof.”⁶¹

La película actualmente

Existen dos versiones televisivas que por su trascendencia merecen ser reseñadas:
La de 1976 con dirección de Robert Moore y con Robert Wagner, Natalie Wood,

⁶¹ Crowther, Bosley. *New York Times*, 19 Sep. 1958.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Laurence Olivier y Maureen Stapleton en el reparto; y la de 1985 de Jack Hoffsis, con Tommy Lee Jones, Jessica Lange y Kim Stanley, ganadora de un Emmy como Big Mama.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.6. *Suddenly Last Summer* (1959)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento puede resumirse de la siguiente forma: La señora Violet Venable acaba de perder a su hijo, Sebastian, en extrañas circunstancias durante un viaje al extranjero. Debido a este hecho, su sobrina, Catherine Holly, que acompañaba a su primo, ha perdido la cordura. La señora Venable pide ayuda al Dr. Cukrowicz para que se practique a Catherine una lobotomía y olvide lo ocurrido.

Temática

Suddenly Last Summer puede ser considerada un drama psicológico muy cercano a Tennessee Williams, pues a su hermana Rose le fue practicada una lobotomía y el dramaturgo siempre se sintió un poco culpable de que se le practicara dicha operación.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La obra también es un buen exponente de los conflictos familiares, de madres autoritarias: Violet Venable y Sebastian, Sra. Holly y Catherine; de envidias entre hermanos: George Holly y Catherine; de la ambición de una persona: Dr. Cukrowicz; de la locura representada en Catherine y al final en Violet Venable, del personaje enigmático de Sebastian, un manipulador de vidas y sentimientos, de la religión con su alegoría de Dios y la muerte de las tortugas en las islas Galápagos, de homosexualidad (Sebastian y los jóvenes), de canibalismo (Sebastian devorado),...

Es una película para reflexionar sobre muchos temas y sobre los personajes, que aunque excéntricos, son ricos en mensajes para el lector.

Personajes

Violet Venable, es una mujer rica del Garden District de Nueva Orleans, madre del fallecido Sebastian Venable. Dejó de estar con su marido en su lecho de muerte para acompañar a su hijo a convertirse en monje budista durante un año. Después de haber sufrido un derrame cerebral que le paralizó ligeramente un lado de su cara, fue rechazada por su hijo para acompañarlo en sus viajes. Pero lo que más la molesta ahora, es la historia que su sobrina Catherine Holly está contando y que provocó la muerte de su hijo. Pide al joven doctor Cukrowicz que la practique una lobotomía para que Catherine deje de contar mentiras y silenciar sus horribles historias. Mrs. Venable se ha acostumbrado a salirse con la suya y utilizará todos los medios a su alcance para conseguirlo.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Catharine Holly es la joven y hermosa prima de Sebastian Venable. Lleva vestidos comprados por su propio primo y toda su familia depende de los ingresos que ella ha conseguido siendo acompañante de él. Ella es diferente al resto de la familia, más extrovertida y poco convencional. Cuando Catherine sigue repitiendo su historia, a pesar de la terapia de choque, inyecciones y otros tratamientos para curar la locura, el doctor decide llevarla a casa de su tía y cuenta la historia de degradación moral y el canibalismo al médico y su familia.

El médico Cukrowicz, cuyo apellido significa “azúcar” en polaco, es muy guapo y posee el encanto del hielo. Trabaja en cirugía experimental y el presupuesto es escaso; además quiere casarse y formar una familia. Violet le ofrece una subvención de la Fundación Sebastián Venable Memorial para realizar la lobotomía en Catharine Holly, claramente indicando que si se niega a realizar la operación, no habrá subsidio.

Entre los personajes secundarios se encuentran George Holly y su madre, egoístas y egocéntricos, a los cuales les interesa que Catherine mienta ante su tía para seguir consiguiendo el dinero. También encontramos a la Srta. Foxhill que es la enfermera privada de la Sra. Venable y la hermana Felicity, la monja que atiende a Catherine en el hospital psiquiátrico.

Estructura

La estructura de la obra es muy sencilla con cuatro escenas. La primera escena narra la conversación entre el Dr. Cukrowicz y Mrs. Venable, y la última escena es la confesión de Catherine Holly del episodio de la muerte de Sebastian.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La puesta en escena

Hay que destacar la mansión de los Venable, rodeada de un jardín exótico con flores y plantas que tienen colores violentos y formas humanas. Este jardín también fue creado por Sebastian y es un lugar fundamental en la obra. Además podemos escuchar ruidos salvajes, sonidos susurrantes que se oyen a lo largo de la obra, lo cual crea un ambiente de terror e incertidumbre. El mismo Williams sugirió que el escenario debería ser poco realista, sugerente y amenazador. Otro de los escenarios de interés es la descripción de las Encantadas (Islas Galápagos) y como las tortugas recién nacidas son devoradas por los pájaros, en cuya escena tanto Sebastian como su madre veían la “creación de Dios”. Y hay que añadir la escena que es la narración en Cabeza de Lobo, donde Sebastian es asesinado y Catherine describe el episodio de canibalismo.

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Suddenly, Last Summer describe el precario equilibrio entre lo racional y lo irracional, entre lo que se considera civilizado y lo bárbaro.

Siguiendo la mitología griega, Penteo era un rey de Tebas, hijo del más fuerte de los Espartos, Equión, y de Ágave, hija de Cadmo, el fundador de Tebas, y de la

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

diosa Harmonía. Cadmo abdicó en favor de Penteo a causa de su avanzada edad. Penteo prohibió el culto de Dioniso, el hijo de su tía Sémele, y no permitió que las mujeres de Cadmea participaran en sus ritos. Dioniso causó que la madre de Penteo y sus tías, Ino y Autónoe, se precipitaran al monte Citerón en un frenesí báquico. Debido a esto, Penteo las encarceló, pero sus cadenas cayeron y las puertas de la cárcel se abrieron para ellas. Dioniso atrajo a Penteo afuera para espiar los ritos báquicos. Las hijas de Cadmo lo vieron en un árbol y pensaron que era un animal salvaje. Penteo fue derribado y desgarrado miembro a miembro, y por esa acción serían exiliadas de Tebas. El nombre ‘Penteo’, como Dioniso señala, significa ‘hombre de las penas’; incluso su nombre lo destina a la tragedia.

De repente el último verano demuestra que las antiguas deidades continúan su lucha, a pesar de que son sustituidas por las armas modernas de la cultura y la ciencia.

Por supuesto también se tiene que tener en cuenta el aspecto autobiográfico de la obra, ya que la madre de Williams autorizó la realización de una lobotomía en Rose Williams. Catherine representa a Rose, la cual intenta escapar de la amenaza y cuenta con gran angustia la muerte de Sebastian, con su cuerpo desgarrado rodeado de rojas rojas aplastadas contra una pared blanca.

La extensión de esta dimensión mítica y autobiográfica es Sebastian, que puede ser considerado como el propio Williams. Sebastián, como el dramaturgo, se debate psíquicamente entre el ascetismo y la sensualidad, entre el deseo de encontrar a Dios y la tentación de retirarse a lo sensual. Williams, como Sebastian, era homosexual, nunca bastante a gusto con esta forma de vida y ciertamente nunca en paz consigo mismo. La figura del mártir San Sebastián, un hombre musculoso y generosamente hermoso perforado por decenas de flechas, como pintado por Andrea Mantegna, El Greco y otros artistas, es el paradigma de Williams de sí mismo-atravesado por el deseo y todavía mirando al cielo sublime. Al igual que Sebastian, Williams se considera un mártir por su arte. Le complacía creer, según su hermano Dakin, que la genealogía de Williams

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

procedía de San Francisco Javier, y las referencias a los mártires en sus obras son otro de sus símbolos como las rosas son en otras de sus obras.

Antecedentes

Suddenly Last Summer y *Something Unspoken* fueron las dos obras que se presentaron conjuntamente bajo el título colectivo de *Garden District* en el York Theatre de Nueva York, el día 7 de enero de 1958, producidas por John C. Wilson y Warner Le Roy. La obra fue dirigida por Herbert Machiz; Robert Soule se ocupó de la dirección artística y el vestuario lo realizó Stanley Simmons. La iluminación corrió a cargo de Lee Watson y Ned Rorem compuso la música.

Los actores participantes en *Something Unspoken* fueron Eleanor Phelps en el papel de Cornelia Scott y Hortense Alden como Grace Lancaster. *Suddenly Last Summer* tuvo como actores a Hortense Alden (Mrs Venable), Robert Lansing (Dr Cukrowicz), Donna Cameron (Miss Foxhill), Eleanor Phelps (Mrs Holly), Alan Mixon (George Holly), Anne Meacham (Catherine Holly) y Nanon Kiam (Sister Felicity).

La primera producción británica de *Garden District* fue presentada en el Arts Theatre, el 16 de septiembre de 1958, bajo la dirección del mismo director de Nueva York, Herbert Machiz.

Something Unspoken es una obra corta que relata la relación laboral que se establece entre Cornelia Scott, dama sureña de cierta edad y su secretaria Grace Lancaster. Sin embargo, las tensas relaciones entre las dos mujeres quedan muy apagadas en *Suddenly Last Summer*. Apenas existen en la obra literaria diálogos entre

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Mrs Venable y Miss Foxhill. La secretaria Miss Foxhill se limita a comunicar a Mrs Venable quién llega a la casa.

Publicación y estreno

Público y taquilla

Suddenly Last Summer no fue acogida con los brazos abiertos, pues era una obra difícil para que los espectadores pudieran comprenderla. La mayor parte de la audiencia la consideró una obra moderna del horror y el simbolismo.

La crítica

La crítica veía la obra como un texto raro y hablaban del tema del canibalismo:

While *Suddenly Last Summer*... is in my opinion an impressive and genuinely shocking play, it is certainly not without its odd, unsettling air of self-parody...The story...is concerned with the bloodcurdling manner in which a poet is said to have met his death...Like *Dorian Gray*...this man was substantially immune to the ravages of vice...[His mother and a cousin] were, in their separate ways, strongly and abnormally attracted to him, and both are convinced that he was a genius...The struggle between them has an intermittent dark eloquence and a sustained chilling ferocity that, for the most part, take it successfully out of absurdity and into pure horror...I know

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

of no playwright except Mr. Williams who would deliberately threaten an audience with the performance of a prefrontal lobotomy (the mother's bleakly efficient prescription for keeping her rival's mouth shut) or who could invent a story of quite such lurid perversity (a form of cannibalism gests into it, if you care) that the young woman tells about her doomed cousin...Considering all its manifestations, Mr. Williams's talent is one of the most singular of our time. You may not always be quite easy in its presence, but it is practically impossible to remain indifferent to it...⁶²

When Big Daddy in *Cat on a Hot Tin Roof* asks his son, Brick, why he drinks, the answer, teasingly withheld until another drink is offered, finally comes forth as DISGUST, in large type. Big Daddy, exasperated, shouts back in bold type DISGUST WITH WHAT? Of course, Brick isn't truly suffering from disgust at all, but from a wan, sexappealy, soaking, local colour *disenchantment*...'Stressing false values' is a favourite revelation among playwrights, even though the recognition of this condition is seldom seen in real life. Tennessee Williams goes in for revelation of another sort. It is not spiritual or moral, but frankly sexual, like a sudden undressing. At the final curtain in a Williams play everyone is running about with his clothes off...*Suddenly Last Summer* is for the deeply jaded, the hung-over. Williams has after all given us everything, and here, desperate at last, he offers up a dish of cannibalism...but the tribal world is peopled with old friends.⁶³

For Mr. Tennessee Williams the world is a play in which we become aware of others only in so far as they stimulate our awareness of ourselves; there can be no intimacy, for intimacy is the act of awarding identity to another, and we tolerate the world only as an extension of ourselves, the children. There is no love, there is use, and endless feeding of the emotions without risk or involvement; other people simply satisfy an appetite, the world is a restaurant. 'Here', in short, 'be cannibals'...Mr. Williams is a doggedly minor artist, unable to distinguish between the usual and the odd. We *know* the world is not cannibalistic, and he does not, for he has found cannibalism or its equivalent in odd corners and assumes it to be universal. His attitude to the

⁶² Gibbs, Wolcott. *New Yorker*, 18 Jan. 1958.

⁶³ Hardwick, Elizabeth. *Partisan Review*, Spring 1958.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

world? Regret, but also fascination; for on the map he draws for us, the words 'Here be cannibals' read as much like an invitation to the feast as a warning.⁶⁴

It matters less that noisomely misanthropic symbols keep recurring in his work than that they nowhere seem purgative. Playwright Williams, who is undergoing analysis, recently said that *Suddenly* is a final fling at violence.⁶⁵

La obra actualmente

La obra de teatro se representó en Broadway en 1995 con Elizabeth Ashley (Mrs. Venable) y Jordan Baker (Catherine). En Londres Diana Rigg fue la Sra. Venable en 2004 y en España únicamente se ha representado en dos ocasiones: En 1973, bajo el título de *Súbitamente el último verano*, con dirección de José Carlos Plaza e interpretación de Enriqueta Carballeira, Paca Ojea y Joaquín Hinojosa y en 2006, dirigida por José Luis Saiz e interpretada por Olivia Molina, Mariano Alameda y Susi Sánchez.

⁶⁴ Robinson, Robert. *New Statesman*, 27 Sept. 1958.

⁶⁵ *Time*, 20 Jan. 1958.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

La película se puede resumir de la siguiente forma: En el Hospital Lion's View, el doctor Cukrowicz practica la psiquiatría y la neurocirugía en condiciones lamentables. El director del hospital, el doctor Hockstader, le anuncia que una rica viuda, Violet Venable, se dispone a hacer un donativo de un millón de dólares al establecimiento. La señora Venable se encuentra todavía aparentemente trastornada por la muerte de su hijo Sebastian, fallecido el verano anterior de una crisis cardíaca; se trataba de un poeta, y la madre quiere consagrar el resto de su existencia a su memoria. La señora Venable, por otra parte, le anuncia a un perplejo Cukrowicz que únicamente ayudará al hospital si él le practica una lobotomía a su sobrina Catherine, que se había vuelto loca el mismo verano.

Cuckrowicz descubre que Catherine, traumatizada por lo que pasó aquel verano, ha borrado el episodio de su memoria. La interna en el hospital, y allí, aterrada ante la idea de ser operada, empieza poco a poco a confiar en Cukrowicz. Gracias a él, bajo la influencia de un “suero de la verdad” y de la hipnosis, revelará ante toda su familia las circunstancias atroces de la muerte de Sebastian. Éste, dejando a su madre apartada por primera vez, había llevado a Catherine de viaje. En Cabeza de Lobo la había utilizado como cebo para atraer jóvenes. Éstos, a su vez, en una tarde abrasadora, habían perseguido a Sebastian, se habían lanzado sobre él, descuartizándolo y prácticamente devorándolo ante la mirada horrorizada de Catherine. Al escuchar este relato, la señora

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Venable pierde la razón, creyendo reconocer a su hijo en Cukrowicz, y éste abandona el maléfico jardín tropical de los Venable en compañía de Catherine, ya tranquila.

Temática

La temática de la película es muy parecida a la de la obra de teatro. La Sra. Venable expone al psiquiatra el pesimismo radical de su hijo acerca del mundo, pesimismo que terminó llevándolo a una especie de suicidio místico. La descripción del incidente en las Islas Galápagos nos muestra que el mundo está gobernado por una voluntad irracional, cruel y caótica. El mundo es un doloroso campo de batalla donde las criaturas se devoran unas a otras en un eterno ciclo sin fin. No es el Dios cristiano quien rige el mundo sino una especie de ángel de la muerte representado por las aves depredadoras. De esta forma Sebastian ofrece su cuerpo en el acto de canibalismo como víctima sacrificada.

Hay evidentes referencias a la homosexualidad (cuando Catherine dice “We procured for him”), un tema que todavía estaba prohibido por la censura norteamericana y que hacía sufrir aún al autor. También es interesante resaltar el mundo de los manicomios y el paso de Catherine por el pabellón de hombre y mujeres, respectivamente.

Como comentaba Maurice Yacowar la trama desarrollaba los temas más característicos del mundo de Williams:

The plot develops several of Williams’s major themes. Foremost is the characters’ refusal to

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

admit any vision of reality but their own [...] Williams's second major theme is the need for balance in one's vision of life, the need for a whole vision that will embrace both the beauty and the horror of creation...Williams's third theme is his dread of a sterilized, uniform humanity...Williams's fourth theme is a paradoxical corollary of the third theme. If man is an unruly creature, with an uncontrollable imagination, his wildness is still preferable to the savagery beneath the veneer of civilization.⁶⁶

⁶⁶ Yacowar, Maurice. *Tennessee Williams and Film*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1977.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Violet Venable es el personaje principal de esta película. También es el de la obra, pero la interpretación de Katherine Hepburn sobresale por encima de todas las demás. De todos modos, el trío protagonista, como era de esperar, se luce; aprovechando unos diálogos pluscuamperfectos, la Hepburn está magnífica como altiva dama sureña acostumbrada a que todos hagan lo que ella quiere, con un tono de desdén y condescendencia usuales en un personaje maquiavélico y frustrado a un tiempo; y Elizabeth Taylor está fantástica como la bella joven aterrorizada por el conocimiento de una verdad que oculta a sí misma por el pavor que le causa, con una desesperación vital agónica que la induce a querer acabar con su vida; las dos actrices sobresalen del elenco, habiendo sido merecidamente nominadas ambas para el *Oscar* a la mejor interpretación femenina. Montgomery Clift realiza una interpretación cálida y ajustada al papel. Este papel lo interpretó después del accidente automovilístico que le causó la paralización de una parte de su rostro. Casi esa vulnerabilidad la transmite a su personaje, que todavía es más “dulce” que en la obra; además la película deja un margen para la posible relación entre el doctor y Catherine.

Estructura

La película comienza con un plano del manicomio: Lion's View – State Asylum y las imágenes sin sonido de una habitación llena de internas. Una enferma es llevada al

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

quirófano y el director del hospital (Dr. Hockstader) explica cómo va a ser la operación. El Dr. John Crukowicz, de Chicago, está realizando esta operación en unas malas condiciones, pues vemos que la luz se va.

El encuentro entre el doctor y la Sra. Venable es significativo. Violet aparece bajando del piso de arriba en un ascensor acompañada de la Srta. Foxhill y se internan en la “jungla” del jardín. Violet le enseña la Venus flytrap, le comenta los posibles riesgos de la operación y de la paz que todos tendrán cuando se lleve a cabo, y del encuentro de Sebastian con las aves de las islas del Pacífico. Los familiares de Catherine llegan y vemos el estudio de Sebastian. Después la cámara nos muestra a Catherine en St. Mary’s y su encuentro con el doctor. Ella recuerda el incidente de Cabeza de Lobo y sufre tanto que se desmaya y besa al doctor.

Catherine ya es trasladada a Lion’s View y recibe la visita de su madre y hermano. Al discutir con su familia se dirige al “drum” masculino, donde la cogen por los pies y suena la alarma. Mrs. Venable se presenta en el hospital y también hace que Catherine escape de su habitación para ahora dirigirse al “drum” femenino e intenta saltar desde una escalera. Vemos como el Dr. Crukowicz cada vez empatiza más con Catherine y ella misma le dice “I want to trust you”. El suero de la verdad es aplicado a Catherine en la casa de su tía y en el jardín comienza a contar su historia. Cuando ésta termina existe un primer plano de las manos ya envejecidas de la Sra. Venable. ¿Posible locura de Violet? El ascensor la sube y Mrs. Holly entra en razón diciendo: “Miss Catherine is here”.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El director y la narración cinematográfica

Partiendo de la obra teatral, Gore Vidal y Tennessee Williams se encargaron de escribir el guión de la película, aunque Joseph L. Mankiewicz adapta la obra a la pantalla con un estilo propio. Elige a las actrices Katherine Hepburn y Elizabeth Taylor para los papeles principales de Mrs. Venable y Catherine Holly respectivamente. El actor Montgomery Clift interpreta al doctor Cukrowicz otorgando a este personaje un lado más humano que el doctor descrito por Williams en la obra dramática.

La presentación que el director realiza del personaje de Mrs. Venable es original y efectiva. Mankiewicz utilizó los planos del ascensor para presentar y despedir a Mrs. Venable con gran acierto, pues el espectador puede ver la majestuosidad que este personaje representa y al final su subida al abismo o el infierno muestra el calvario que Mrs. Venable va a sufrir para siempre. Estas escenas son originales del director y no están en la obra.

La obra teatral comienza con la descripción de ese jardín selvático que rodea la mansión de Mrs. Venable. En cambio en la película, antes de la presentación de Violet Venable, el director muestra cómo se trabaja en el hospital donde el doctor Cukrowicz ejerce. La tapia de “Lion’s View” facilita los títulos de crédito y se puede ver cómo el Dr. Cukrowicz trabaja en las condiciones más precarias con pacientes de alto riesgo. El Dr. Hockstader, director de este hospital, comenta al Dr. Cukrowicz cómo pueden mejorar estas condiciones con el dinero que Mrs. Venable donará si la operación de su sobrina se lleva a cabo.

La obra y la película coinciden en la conversación que el doctor y Mrs. Venable mantienen en el jardín de la mansión Venable. En esta “selva” el doctor Sugar, lo que este apellido polaco significa en inglés, conoce mejor las personalidades de Mrs. Venable y su hijo. La señora Venable en este discurso está magistralmente interpretada por Katherine Hepburn y el desplazamiento de la cámara hace marear al espectador por

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

el terrorífico decorado de Oliver Messel. Durante esta charla el doctor no asegura a Mrs. Venable que los resultados de las operaciones que está practicando sean positivos, contrariamente a lo que afirma el doctor en la obra donde si está seguro de los resultados, ya que los pacientes encuentran la paz. En cambio “ambos” doctores coinciden en explicar los riesgos que conllevan este tipo de operaciones.

A estas alturas en la película no se conoce todavía a Catherine Holly. Sin embargo en la obra dramática si aparece al final del primer acto y además ya en casa de Mrs. Venable. La acción no se traslada fuera del contexto de la mansión de Mrs. Venable en la obra, mientras que en la película el espectador ve a los personajes en casa de Mrs. Venable, “Lion’s View” o “St. Mary’s”, el primer centro donde Catherine Holly está ingresada. Así el doctor se traslada al centro de “St. Mary’s” para conocer a su futura paciente. Este centro está dirigido por hermanas que prohíben a Catherine estar con el resto de las internas por su comportamiento lascivo y peligroso. El doctor se da cuenta de que Catherine no es una paciente como las demás, sino que hay un hecho que la atormenta. En un momento de insubordinación Catherine apaga un cigarrillo en la mano de la hermana Felicity. Este hecho coincide plenamente con el mismo contado en la obra.

La familia de Catherine Holly es peculiar. Su madre y hermano están ansiosos por conseguir algo de la herencia de su primo Sebastian. En la obra, George, el hermano de Catherine, tiene actitudes más violentas que las presentadas en la pantalla. En la película este personaje, interpretado por Gary Raymond, es más cómico e infeliz. La madre también es un poco patética, aunque lo cierto es que desean conseguir parte de la herencia gracias a la operación que se le va a practicar a Catherine.

Los momentos en los cuales Catherine se encuentra ya en “Lion’s View” y entra en las salas habilitadas para los enfermos mentales son un invento por parte del director para mostrar lo lejos y cerca que puede estar Catherine de estos internos. Todas estas

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

secuencias también sirven para introducir la relación entre Catherine y el doctor que se va afianzando hasta el final de la película.

El primer encuentro en la pantalla entre Mrs. Venable y Catherine se produce en la clínica “Lion’s View” y ambas muestran que será difícil llegar a un acuerdo sobre la peculiar vida de Sebastian.

Sebastian es el gran desconocido en la obra y en la película. En la pantalla el rostro de Sebastian nunca aparece y su madre lo describe como un ser idealizado que es reverenciado por todos aquellos que viven o están junto a él. Viaja con su madre o como en el último verano, con su prima, no tiene trabajo, sólo escribe un poema cada año y en el último ni siquiera escribió alguno. El personaje de Sebastian es un misterio.

El doctor utiliza *serum* tranquilizador para conocer la verdad a través de Catherine. Ella ya confía plenamente en el doctor y está preparada para contar toda la verdad en casa de su tía Mrs. Venable. Antes de esto hecho, el Dr. Cukrowicz ha administrado a Catherine la dosis adecuada para que se produzca el milagro y no ofrezca ninguna resistencia. El relato de Catherine sobrecoge a toda la familia. El recuerdo se hace por etapas: es auditivo antes que visual (la “terrible” música que ha acompañado la muerte de Sebastian), y necesita ser evocado por una doble “repetición” traumática: la de las visitas a las salas prohibidas del asilo y ahora las dos fases de la muerte de Sebastian: la persecución y la caída. En estas secuencias Joseph L. Mankiewicz utiliza el flashback para mostrar cómo fue el último verano de Sebastian junto a Catherine. El canibalismo que existió en la muerte de Sebastian no se muestra en la película y este hecho se destaca con una fuerte luz blanca que inunda la pantalla.

Los últimos planos de la película son para Mrs. Venable que cierra el libro de poemas de su hijo y se expresa de manera incoherente traspasándose la “locura” de Catherine a ella. Es la cazadora que ha sido cazada, uno de los temas favoritos en la filmografía del director. La pareja formada por Catherine y el Dr. Cukrowicz se retiran cruzando un puente simbólico esperando mejores momentos para sus vidas.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Suddenly Last Summer es una buena adaptación cinematográfica por el mantenimiento de la forma y los temas, gracias al guión realizado por el propio autor junto a Gore Vidal. Aunque la adaptación no llegó a gustar a Williams, es una buena adaptación, algo libre con una excelente iluminación y grandes interpretaciones de sus protagonistas femeninas. El flashback final es un momento maravilloso en la película y la interpretación de Elizabeth Taylor es admirable. Quizás lo que no gustó del todo a Williams es la transformación de la relación doctor-paciente en historia de amor entre el Dr. Cukrowicz y Catherine Holly.

Contexto de la película

El significado de la película

Para un director consagrado fue arriesgado realizar una película así con temas tan provocadores para la moral de la época, como la homosexualidad, el canibalismo, las pasiones filiales, las luchas de clases, etc. Además de tener a un protagonista ausente de la pantalla que utiliza a toda su familia para conseguir aventuras con jóvenes y dividirlos entre presas y cebos. La inusual ambientación y los decorados también forman parte de la exploración freudiana en las torturadas mentes de Mrs. Venable y Catherine Holly. La luz blanca y cegadora de las escenas de la playa rodadas en España, el espectral jardín con esqueleto incluido y las salas comunes del manicomio público conforman unos momentos únicos y audaces durante la película. La búsqueda del más allá en la propia muerte de Sebastian que va subiendo hacia arriba por las calles del pueblo, para encontrarse con un altar donde lo inmolan con las risas de los muchachos y

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

el sonido obsesivo de sus instrumentos.

Antecedentes

Por una vez, Mankiewicz no escribió el guión y lo dejó en manos del propio padre de la novela (coescrito con Gore Vidal), pero adaptó el material tan respetuosamente como personalmente. Según Williams comentó después no le gustó el resultado...

Después de *A Streetcar Named Desire* y *Cat On a Hot Tin Roof*, la película también trataba el tema de la homosexualidad, pero al no aparecer en la pantalla y viendo que su vida licenciosa era castigada con su muerte, la Liga de la Decencia permitió que la película fuera estrenada. La producción se filmó entre mayo y septiembre de 1959. Las escenas de interior se filmaron en los estudios Shepperton de Reino Unido y la secuencia de Cabeza de Lobo se rodó en Mallorca y en la Costa Brava.

Estreno

Público y taquilla

Su estreno tuvo muy buena recaudación en taquilla, obteniendo más de seis millones de dólares, pero algunas personas incluso llegaron a denunciar la película. Tanto Williams, Gore Vidal como Mankiewicz no quedaron satisfechos con el resultado.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La crítica

En esta opinión destaca la singularidad de los temas y del propio autor:

While *Suddenly Last Summer*... is in my opinion an impressive and genuinely shocking play, it is certainly not without its odd, unsettling air of self-parody...The story...is concerned with the bloodcurdling manner in which a poet is said to have met his death...Like Dorian Gray...this man was substantially immune to the ravages of vice...[His mother and a cousin] were, in their separate ways, strongly and abnormally attracted to him, and both are convinced that he was a genius...The struggle between them has an intermittent dark eloquence and a sustained chilling ferocity that, for the most part, take it successfully out of absurdity and into pure horror...I know of no playwright except Mr. Williams who would deliberately threaten an audience with the performance of a prefrontal lobotomy (the mother's bleakly efficient prescription for keeping her rival's mouth shut) or who could invent a story of quite such lurid perversity (a form of cannibalism gestures into it, if you care) that the young woman tells about her doomed cousin...Considering all its manifestations, Mr. Williams's talent is one of the most singular of our time. You may not always be quite easy in its presence, but it is practically impossible to remain indifferent to it...⁶⁷

Una nueva crítica de Bosley Crowther que no es muy positiva para esta película, donde las interpretaciones de los actores ni siquiera la salvan:

⁶⁷ Gibbs, Wolcott. *New Yorker*, 18 Jan 1958.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Whatever horrifying import there may have been in Tennessee Williams' short play, "Suddenly, Last Summer," when it was acted on the stage, has been drained out of it through tedious talking and a terminal showdown that is irritatingly obscure in the close to two-hour film version of it that opened at the Criterion and the Sutton last night.

People who leap to conclusions may assume that the trouble is Sam Spiegel and his crew that made the picture were compelled to go easy with the ugly words. They may suspect that because the true nature of the most-talked-of character could not be tagged (he was obviously a homosexual, as well as a sadist of some sort, in the play) and because the precise and horrible details of his death could not be explained (he was literally eaten by urchins), the point of it all is missed.

There's no doubt that a great deal of the feeling of dank corruption that ran through the play has been lost or pitifully diluted by a tactful screening of the words. And certainly what should be thoroughly shocking in the flashback scenes of the focal character's death is only confusing and baffling, because you can't really see what's happening, and the lady who is describing the occasion is much less vivid and exact than she could be.

But, in this viewer's estimation, the main trouble with this picture is that an idea that is good for not much more than a blackout is stretched to exhausting length and, for all its fine cast and big direction, it is badly, pretentiously played.

In structure, as well as in content, the drama is a simple mystery, a psychological whodunit – or howdunit, to be exact. A touchy and skeptical young brain surgeon is patiently trying to find out why a wealthy Louisiana dowager insists that her pretty young niece is insane and can be helped only by having a lobotomy, a section cut out of her brain.

After talking interminably to the dowager and later to the niece, then to both of them together and to other people at different times, he discovers there is friction between the females on account of the dowager's dead son. It seems the fellow was inseparable from his mother until he suddenly, last summer, took up with the niece and "died" while on a trip with her in Europe. How did the fellow die?

He died from being set upon by urchins. This fact eventually comes out when the niece, under the effects of a "truth serum" (like a character in a cheap thriller), blabs it out, shrieking and tossing in torment. This cures her and drives the dowager mad.

But this offers no valid solutions. It does not tell how the urchins killed the man, to justify the frequent mention that it was "horrid and obscene." It does not tell why they did it, other than to suggest that they were "hungry," which is a feeble explanation and gastronomically far-fetched.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

And it certainly does not complete an image, made much of by the dowager early along, that vultures swooping down upon young turtles and devouring them reveal the cruel “face of God.” Mr. Williams and Gore Vidal, who helped him prepare his play for the screen, have indulged in sheer verbal melodramatics which have small effect on the screen and are barely elevated from tedium by some incidental scenes of inmates in a mental institution.

The acting is small compensation. Elizabeth Taylor is rightly roiled as the niece, but her wallow in agony at the climax is sheer histrionic showing off. Katherine Hepburn plays the arch and airy dowager with what looks like a stork’s nest on her head and such bony and bumptious posturing that she acts a Mary Petty caricature. Montgomery Clift seems racked with pain and indifference as the brain surgeon; Albert Dekker growls and gropes as his dull boss, and Mercedes McCambridge and Gary Raymond do a routine – a vaudeville routine – as the mother and brother of the girl.

Joseph L. Mankiewicz’ direction is strained and sluggish, as is, indeed, the whole conceit of the drama. It should have been left to the off-Broadway stage.⁶⁸

La película actualmente

La película se recuerda por la interpretación de Katherine Hepburn y la escena de la playa de Elizabeth Taylor, y quizás los temas tan escabrosos que trata la película no han animado a que ningún director/a se haya atrevido a una nueva versión. Es una buena adaptación libre de la obra.

⁶⁸ Crowther, Bosley. *New York Times*, 23 Dec. 1959.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.7. *The Fugitive Kind – Orpheus Descending* (1959)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

Se basaba en la leyenda griega de Orfeo y es la historia de Lady Torrance, propietaria junto a su marido de una tienda (Torrance Mercantile Store) en un pequeño pueblo del Sur que reciben la visita de un joven acompañado de su guitarra y una chaqueta de piel de serpiente, con un pasado en entredicho y gran carga erótica para las mujeres. Consigue un empleo en la tienda y este hecho desencadena los trágicos acontecimientos. El marido de Lady, Jabe Torrance es un enfermo terminal que cuando era joven fue uno de los causantes de la muerte del padre de Lady. Ella se enamora de Val y cree en la posibilidad de comenzar una nueva vida con él.

Temática

Como en casi todas las obras dramáticas de Tennessee Williams el tema de la juventud y su pérdida es una constante también en *Orpheus Descending*. El personaje de Val dice en la obra: “[...] This is my thirtieth birthday...I am not young anymore” (Williams, 1955: 33). En cambio, Lady Torrance sí se siente joven junto a Val y lo desea.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Son personajes solitarios. Val no tiene un sitio fijo de residencia, Lady está sola en un matrimonio sin amor y Carol esconde su soledad siendo la exhibicionista del pueblo y ella misma dice que “to be not alone, even for a few moments, is worth the pain and the danger” (Williams, 1955: 64).

Es también una obra llena de violencia, corrupción y pesimismo. Vemos como el sheriff Talbott campa a sus anchas por el pueblo y tiene una camarilla que lo sigue a todas partes. Utilizan la violencia si es necesario y acechan con sus perros a cualquier persona que no se “adapte” a su pueblo. El personaje de Lady destila pesimismo. Lleva muchos años aguantando a un hombre al que no quiere, perdió a su hijo de una relación rota por las habladurías y perdió a su padre asesinado por su propio marido. Sólo con Val va a ver la luz. El sexo está presente en todo momento en la obra, en las relaciones de sus protagonistas y en Val, que es una figura muy sexual. También Dios está en las vidas de Val, Lady, Jabe, Carol, Dolly, Beulah y de Vee Talbott, la cual pinta gracias a las visiones que tiene.

Personajes

Val entra en la tienda de Jabe y Lady:

He is a young man, about thirty, who has a kind of wild beauty about him that the cry would suggest. He does not wear Levi's or a T-shirt, he has on a pair of dark serge pants, glazed from long wear and not excessively tight-fitting. His remarkable garment is a snakeskin jacket, mottled white, black, and grey. He carries a guitar which is covered with inscriptions (Williams, 1955: 28).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Lady entra en su propia tienda:

She could be any age between thirty-five and forty-five, in appearance, but her figure is youthful. Her face taut. She is a woman who met with emotional disaster in her girlhood; verges on hysteria under strain. Her voice is often shrill and her body tense. But when in repose, a girlish softness emerges again and she looks ten years younger (Williams, 1955: 34).

La entrada de Carol Cutrere en la obra:

She is past thirty and, lacking prettiness, she has an odd, fugitive beauty which is stressed, almost to the point of fantasy, by a style of makeup with which a dancer named Valli has lately made such an impression in the bohemian centres of France and Italy, the face and lips powdered white and the eyes outlined and exaggerated with black pencil and the lids tinted blue. Her family name is the oldest and most distinguished in the country (24-25).

Jabe Torrance causa repulsión y fue el líder de Mystic Crew, una especie de Ku-Klux-Kan de la zona. Está en la fase terminal de su enfermedad y fue el asesino del padre de Lady. Se dice de él: “An uncomfortable silence, everyone greedily staring at the dying man with his tense, wolfish smile and nervous caught” (35).

El personaje de Vee Talbott es el de una mujer pintora, que necesita de su arte para poder sobrevivir. Su marido es el sheriff Talbott, el representante de la ley y la violencia en el pueblo de Dogson. Ella dice que tiene visiones y no puede pintar si éstas no llegan.

El personaje de David Cutrere es secundario, pero al mismo tiempo muy importante para el desarrollo de la trama. Es curioso como lo describe el autor diciendo que es alto, pero vestido con ropas de cazador, añadiendo: “He is hardly less handsome now than he was in his youth but something has gone; his power is that of a captive who

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

rules over other captives. His face, his eyes, have something of the same desperate, unnatural hardness that Lady meets the world with” (65).

Estructura

La obra contiene tres actos con un primer acto que consta de un prólogo y dos escenas. El segundo acto tiene cuatro escenas y el acto tercero es más corto con dos escenas. Al final del primer acto podemos ver la primera conversación entre Val y Lady, y como su relación se va afianzando. En la escena primera del acto segundo, Lady confiesa a David el aborto que sufrió de su hijo y las dos últimas escenas es un diálogo entre Val y Lady, en cuyo final del acto Lady ruega a Val que se quede pues lo necesita para seguir viviendo. El acto tercero es el desenlace, cuando todos los acontecimientos se precipitan hacia el final trágico de los personajes.

La puesta en escena

En el prólogo Williams dice que el tipo de escenario es poco realista y lo describe al detalle:

The set represents in nonrealistic fashion a general drygoods store and part of a connecting confectionery in a small Southern town. The ceiling is high and the upper walls are dark, as if streaked with moisture and cobwebbed. A great dusty window upstage offers a view of disturbing emptiness that fades into late dusk. The action of the play occurs during a rainy

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

season, late winter and early spring, and sometimes the window turns opaque but glistening silver with sheets of rain.

Incluso hay momentos en los cuales la descripción es casi visual como al final del acto segundo cuando Lady ruega a Val que se quede: “She closes the curtain behind her. Its bizarre design, a gold tree with white birds and scarlet fruit in it, is softly translucent with bulb lighted behind it” (Williams, 1955: 83).

La música es muy importante en esta obra. El protagonista lleva siempre una guitarra consigo. La canciones que son tocadas o cantadas por Val son: “Lady’s love song”, “Dog Howl Blues” y “Heavenly Grass”.⁶⁹

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

En los años 50 la discriminación racial existía en los Estados Unidos. Carol Cutrere comenta en la obra que protestó contra la ejecución de un ciudadano de color llamado Willie McGee. No parece el tema principal de la obra, pero es una pincelada interesante en la obra de Williams para llamar la atención sobre este problema.

⁶⁹ Now my feet walk far and my feet walk fast, but they still got an itch for heavenly grass. But they still got an itch for...

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

También es una obra de símbolos, los que representan la libertad en los pájaros de las cortinas de la habitación de Val o los perros de caza que significan la ausencia de la misma. Es una obra religiosa o con alusiones al Cristianismo. El nombre completo de Val es Valentine Xavier que está compuesto por dos nombres de santos. Otro elemento religioso en la obra es Vee, una artista visionaria que pinta representaciones del Espíritu Santo y además la obra ocurre durante la Semana Santa, y Lady quiere abrir su tienda antes del Domingo de Resurrección. Por último no se debe de olvidar la dimensión mítica que alude al mito clásico de Orfeo y Euridice, que al rescatar a su amada tuvo que bajar al inframundo al igual que Val intenta rescatar a Lady.

Antecedentes

Battle of Angels fue una obra en tres actos, escrita en 1939. La historia se desarrollaba en el pueblo rural de Two Rivers County en Mississippi durante los primeros días de febrero hasta el Viernes Santo. Consta de un prólogo, tres actos y un epílogo. Tiene personajes muy parecidos a la obra posterior, *Orpheus Descending* y algunos únicos como Loon y Sonny. El acto primero se produce un año antes durante el mes de febrero.

En cambio *Orpheus Descending* escrita en 1957 y compuesta por tres actos, tiene los personajes que luego aparecerían en la película. El personaje de Cassandra Whiteside se convierte en Carol Cutrere, David Anderson es David Cutrere, Myra Torrance es Lady Torrance y el Conjure Mane es Uncle Pleasant. La obra tiene un prólogo especial, o más bien un artículo en la publicación de New Directions, dedicado a Marion Black Vaccard y titulado “The past, the present, and the perhaps”. Pero antes de todas estas obras, Williams ya había escrito en 1937, *The Fugitive Kind* cuando todavía era Thomas Lanier Williams y tenía 27 años de edad. En el 2001 fue editada con una introducción de Allean Hale. En su tiempo fue producida por el grupo teatral, The Mummers, que se dedicaba al teatro de protesta. La obra comienza con un poema de su

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

amigo, Clark Mills, titulado *The White Winter* y algunas de las imágenes de la obra se basan en la película *Winterset* de Maxwell Anderson y el poema de Hart Crane *The Bridge*. Según parece ser Tom comenzó a escribirla en el ático de la casa de sus padres y después siguió escribiéndola en el sótano de su amigo Clark. Williams pensó en varios títulos para la obra *City of Dreadful Night to Clash by Night* y *Herman Never loses to Cathedral Bells*. El argumento de la obra era la historia de Terry Meighan, un gangster que escapando de un robo en un barco se refugia en un garito regentado por Glory. El personaje de Texas es el más importante entre los personajes menores y la obra consta de ocho escenas, lo cual era bastante cinematográfico. Se desarrolla entre la Nochebuena y el día de Año Nuevo, y ya aparecen personajes que Williams desarrollaría en el futuro como Carl, Terry Meighan, Jabe Stallcup o Abel. Al igual que Val en *Orpheus Descending*, quién retrasara su huída por cuidar de Lady, Terry pierde su vida al tener que cuidar del hermano de Glory, Leo.

Publicación y estreno

Público y taquilla

Orpheus Descending se representó en Broadway en 1957 en el teatro Martin Beck durante 68 representaciones y fue dirigida por Harold Clurman. Regresó a los escenarios de Broadway en 1989 dirigida por Peter Hall e interpretada por Vanessa Redgrave y Kevin Anderson con 97 representaciones.

La obra de teatro se basaba en una anterior obra de Williams titulada *Battle of Angels*, escrita en 1940 y que tuvo un mal estreno debido a un incendio en el escenario ese

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

mismo día en Boston. *Battle of Angels* no volvió a producirse hasta 34 años después en Nueva York cuando la compañía *Circle Repertory* la representó en 1974.

La crítica

Las críticas fueron poco favorables en Nueva York y bastante ignorada en taquilla. En el *Harper's Magazine* de mayo de 1957 se decía: “Williams has a marvelous hatred of the characteristic death-loving insanities of the white Protestant America, and he depicts them with a lingering and loving venom”.

Por otro lado en el *New Statesman* se comentaba:

It has all Mr. Williams's ingredients in one dish: his early romanticism and later symbolism, the poeticisms of his Rose Tattoo period, and his later sweatshirt realism. It has, too, all the usual conflicts: decadence and idealism, youth and age, innocence and corruption. And it keeps them up for over three hours....A footloose guitar player...wanders into a decadent but symbolic Southern township, which, as Mr. Williams justifiably suggests, is the closest thing imaginable to hell on earth. He resists the advances of a wistful, young nymphomaniac...but falls for an ageing Eurydice...She is the daughter of another wandering minstrel, who had once run a bacchic clip-joint until he was burnt out and killed by the KKK for lack of discrimination (racial). The daughter discovers that her ailing husband has led the attack and she is determined to see him done for. Orpheus waits with her too long and is torn apart...

No doubt all the best artists are in some degree symbolic. But symbols do their work without being continually jollied along by their creator. Mr. Williams, alas, can't leave them alone. He is forever harping on them, explaining them, as though he had read, and, which is worse, believed his most highflown interpreters....It is in its values that he goes most haywire. His characters inhabit an A.A. Milne world where 'the cold's so cold and the hot's so hot' – no middle ground between innocence and corruption....Fundamentally, there is little difference between the moral

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

world of Orpheus Descending in that of Peter Pan, except that Mr. Williams's creed is that of Apartness...⁷⁰

Una crítica más o menos positiva, aunque con reservas:

This one is less baleful than some of the worlds he has put together recently....*Orpheus Descending* is one of Mr. Williams's pleasantest plays, with characters determined to free themselves from corruption...Mr. Williams's style of writing elliptically is a fundamental part of his gift. He does not attack his scenes head on. They grow out of improvisations. But it seems to this playgoer that Mr. Williams has his story less thoroughly under control this time, and his allusive style has a less sturdy foundation.... Orpheus is not sure of his direction.⁷¹

La obra actualmente

La obra de teatro se relaciona con la película y los protagonistas de la misma, Anna Magnani, Marlon Brando y Joanne Woodward.

⁷⁰ Álvarez, A. *New Statesman*, 23 May 1959.

⁷¹ Atkinson, Brooks. *New York Times*, 22 Mar. 1957.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Valentine ‘Snakeskin’ Xavier (Marlon Brando) es un músico de Nueva Orleans que lleva una vida errante y muy irregular que le crea frecuentes problemas con la ley, razón por la cual se ve obligado a cambiar de ciudad continuamente. Durante un viaje, se detiene en una población cerca del Mississippi. Allí consigue trabajo en la tienda de Lady Torrance (Anna Magnani), una mujer madura de origen italiano que se convierte en su amante. Al mismo tiempo, también se siente atraído por Carol Cutrere (Joanne Woodward), una joven alcohólica que corresponde a sus sentimientos.

Temática

En la película se destaca sobre todo la soledad de los personajes, el cotilleo de los habitantes del pueblo, la envidia, el rencor, la enfermedad, la ilusión, la muerte,... muchos términos opuestos que conviven en las imágenes. Yacowar comentaba lo siguiente acerca de la película:

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

In such small ways, as well as in the larger commitments of character and theme, *The Fugitive Kind* is a creative adaptation of *Orpheus Descending*, at least as successful as the original. The film achieves a greater emotional impact by playing the original horrors against a more realistic surface. And it loses none of the play's context and thrust.⁷²

Personajes

Los personajes son muy parecidos a los de la obra literaria, pero con los rostros de los tres actores principales. Por ejemplo, el primer plano de la película con Marlon Brando dura cinco minutos y medio, y Brando lo sostiene a base de carisma, voz y gesto, mientras un juez le da la réplica fuera de cuadro. Cuando el juez menciona por primera vez su sobrenombre –piel de serpiente-Brando echa mano a la cazadora y se la ajusta en el hombro. El juez quiere saber si está borracho. Pero no, tan sólo está cansado. Habla de su trabajo, de su guitarra, sus intenciones de cambiar.

Otro de los momentos importantes de la película es el rostro de Anna Magnani cuando su marido, Jabe, la dispara. Un primer plano de su rostro y la mirada lo dice todo, más que cualquier línea de diálogo.

Joanne Woodward tiene momentos memorables cuando visita junto a Val el cementerio o entra en el bar de carretera y se encuentra con su hermano.

Estructura

⁷² Yacowar, Maurice. *Tennessee Williams and Film*. New York: Ungar Film Library, 1977

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Val Xavier es liberado de una cárcel en Nueva Orleans después de prometer al juez que no se meterá en líos. En una noche de lluvia acaba en una población en la cual es acogido por la mujer del sheriff, Vee. Ésta se lo presenta a la dueña de una tienda que se llama Lady y que acaba de volver del hospital con su marido, el cual tiene una enfermedad terminal. Lady quiere abrir una confitería y piensa que la ayuda de Val será buena para este cometido. La presencia de Val produce una revolución en todas las mujeres del pueblo y las suspicacias de los hombres.

Lady ve a Val como su ayudante y al mismo tiempo su posible amante, pues desea abrir la confitería para resarcirse de todo el mal que su marido le ha hecho. Los acontecimientos se precipitan y el marido de Lady sospecha de su mujer. Baja las escaleras y mata a Lady. Debido a las consecuencias del incendio provocado por Jabe, Val muere y Carol recoge la chaqueta de piel de serpiente como recuerdo.

El director y la narración cinematográfica

La adaptación cinematográfica se filmó en 1959 con el título de *The Fugitive Kind* (*Piel de serpiente*, en español) y se rodó principalmente en Milton, New York. El guión lo escribieron Tennessee Williams junto a Meade Roberts y fue dirigida por Sidney Lumet con Marlon Brando y Anna Magnani en los papeles principales.

La película consiguió que su director se alzara con la Concha de Plata y el premio Zulueta a la mejor actriz para Joanne Woodward en su papel de Carol Cutrere. Como dato curioso, la obra se representó en 2010 en el Arclight Theatre con Michael Brando, el nieto de Marlon Brando, utilizando la película para la versión teatral.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

También en 1990 Peter Hall adaptó la película más fielmente a la producción teatral con Vanessa Redgrave en el papel de Lady Torrance.

Además del personaje de Lady Torrance, interpretado por Magnani, el personaje interpretado por Marlon Brando, Val Xavier, destaca por sí solo. La primera escena es para él, Val Xavier ante el juez. Es casi una especie de monólogo en el cual se puede ver la cara de Brando en un primer plano. No vemos la cara del juez. Dice que al intentar recuperar su guitarra de un empeño, tuvo que ganarse el dinero en una reunión clandestina en la calle Bourbon de Nueva Orleans, en un local llamado Rendevous. En esta primera escena el director comienza a utilizar los claroscuros en las caras de los actores. En este sentido la espiritualidad que quería mostrar Williams con sus palabras se transmite en las caras de los personajes. El juego de luces en la película es fundamental. El blanco y negro juega en los interiores y exteriores, por ejemplo en la escena del cementerio o bien en la escena final cuando la nueva confitería de Lady es devastada por el fuego, la cual antes había sido lo único nuevo e iluminado que podía verse en la película, pues la mayor parte de los escenarios son decrepitos.

Carol Cutrere es un personaje muy importante en la obra, pero aún más es en la película. Joanne Woodward lleva un vestido blanco que marca su cuerpo, pero tiene un aspecto desaliñado con un pelo revuelto y los ojos mal maquillados. Anda descalza y se protege con una gabardina (después se va a proteger con la chaqueta de piel de serpiente de Val, cuando éste esté ya muerto) y un gorro de punto. Ella ve desde el principio que Val corre peligro y lo avisa.

La música fue compuesta por Kenyon Hopkins junto a la canción “Blanket Roll Blues” con letra del mismo Williams y que se podía escuchar al comienzo de la película. En 1990 se realizó una nueva versión para la televisión titulada *Ardiente pasión* en español con Vanessa Redgrave como Lady Torrance y Kevin Anderson como Val Xavier.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la película

El significado de la película

La creación de otro personaje femenino importante como Lady Torrance se contrapone en este caso con el de Val Xavier. Brando realizó esta película para conseguir dinero a causa del divorcio de su segunda mujer y tuvo problemas con la dicción de Anna Magnani, y su relación con Joanne Woodward no fue mejor, pues ésta pensó que él no estaba interpretando al personaje adecuadamente.

Antecedentes

No existen versiones anteriores de la película.

Estreno

Público y taquilla

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Tennessee Williams participó activamente en el guión, pero ni él ni la audiencia se mostraron satisfechos con el resultado final. El diálogo era demasiado poético, la estructura bastante alegórica y no existía un final feliz. A veces se ha comparado con *The Long, Hot Summer* (El largo y cálido verano) por el tipo de protagonista, pero en esta película sí existía el final feliz. Los malos resultados de la película hicieron que Brando se apartara del mundo de Hollywood durante años.

La crítica

Bosley Crowther destaca las interpretaciones de Brando y Magnani, pero encuentra algo fallida la película en su conjunto:

A lot of Tennessee Williams' sordid view of life may be observed in the film made from his "Orpheus Descending," now called "The Fugitive Kind." There is a broad scan of moral corruption and degeneration in the South. There is a full focus on the sort of tyrant that he particularly dotes upon and loathes. And there are two or three miserable weaklings of the kind that he likes to expose with almost denuding inspection in this new film, which opened at the Astor and the Plaza yesterday. But at the center of his drama, which grimly and relentlessly takes place in the sweaty and noxious climate of a backwash Louisiana town, there are two brave and enterprising people whose inevitably frustrating fate assumes, from the vibrance of their natures, the shape of tragedy. And because Marlon Brando and Anna Magnani play these two people brilliantly, "The Fugitive Kind" has a distinction and a sensitivity that are rare today in films.

Credit, too, Sidney Lumet, who has directed this piercing account of loneliness and disappointment in a crass and tyrannical world. His plainly perceptive understanding of the deep-running skills of the two stars, his daring with faces in close-up and his out-right audacity

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

in pacing his film at a morbid tempo that lets time drag and passions slowly shape are responsible for much of the insistence and the mesmeric quality that emerge.

But it is Mr. Williams' drama, more like one by Eugene O'Neill than like most of this writer's more recent and more persistently decadent plays, that commands the viewer's expectation. And it is the skill with which it is performed that sets one's senses to throbbing and feeling staggered and spent at the end. Simply, this is a drama of the disquieting things that occur when a vagrant guitar singer comes into a vicious little town. Being alien and unprepossessing, except for his masculinity, he is bewitching to the women in the community, aggravating and offensive to the men.

One wild creature, played by Joanne Woodward, tries desperately to grapple him. A dull, gentle housewife, played bovinely by Maureen Stapleton, reaches forth a hand. But it is a lonely, lovestarved woman, wife of a brutish invalid, who makes contact with the cryptic and cautious fugitive. And it is in the delicacy of this contact, which Mr. Williams and Meade Roberts explore with patient care in their screen play, that the sympathy of the whole thing lies and the opportunities for Mr. Brando and Miss Magnani to move us occur. Being fine and intelligent performers, they play upon deep emotional chords. Old feelings of poignancy and longing come through their handling of the words. And in the final demonstration of the irony of fate, they act in a fashion to give us a full sense of their tragedy. Miss Woodward is perhaps a bit too florid for full credibility. Her dipsomaniacal maunderings are flush with theatricality. But Miss Stapleton's housewife is touching and Victor Jory is simply superb as the inhuman, sadistic husband who propels the fragile happiness to ruin. R. G. Armstrong is also smashing as a lip-licking sadist with a sheriff's badge and John Baragrey turns in a corrosive performance as a rich Southern drunk.

An excellent musical score by Kenyon Hopkins, laced with crystalline sounds and guitar strains, enhances the mood of sadness in this sensitive film which was produced by Martin Jurow and Richard A. Shepherd in the unlikely areas of a Bronx studio and a little town in upstate New York.⁷³

⁷³ Crowther, Bosley. *New York Times*, 15 Apr. 1960.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La película actualmente

De nuevo la película es recordada por las interpretaciones de los tres actores principales.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.8. *Summer and Smoke* (1961)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento es como sigue: Alma Winemiller, the prim daughter of the local minister, is at once repelled and fascinated by her handsome, amoral neighbour, Dr. John Buchanan, Jr. She sets about to give him higher moral standards, while he takes it upon himself to teach her the realities of life and sex. Both are all too successful, for John becomes high-minded and spiritual, while Alma dwindles into the town prostitute.

Temática

Se puede considerar a *Summer and Smoke* como una alegoría del cuerpo y el alma de una manera simplista. Alma Winemiller, la protagonista de la obra, es la hija de un reverendo y una madre que ha perdido la memoria y se comporta como una niña pequeña. Desde pequeña ha estado enamorada de su vecino, el Dr. John Buchanan, Jr., un chico muy diferente a ella, alegre y extrovertido.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Summer and Smoke es una obra sobre dos polos opuestos que se atraen e intercambian papeles al final, uno de ellos hacia el buen camino y otro hacia un camino diferente al que ha estado viviendo. No se puede saber si Alma Winemiller es la precursora de otros personajes de Williams, aunque si comparte semejanzas con Blanche Dubois, Laura Wingfield o Judith Fellows.

Personajes

Alma tiene una serie de afecciones que la hacen ser un personaje muy peculiar: la forma de reír entrecortada, los gestos exagerados, la voz chillona, la ropa seria que lleva puesta, las palpitaciones que sufre, ... Dice Williams de ella: “Her true nature is still hidden even from herself. She is dressed in pale yellow and carries a yellow silk parasol” (Williams, 1951: 107). John es un hombre libre de prejuicios que ni siquiera se preocupa de su profesión y tiene una mala relación con su padre. Únicamente al final de la obra hay un cambio en John: “[...] We seemed to be trying to find something in each other without knowing what it was that we wanted to find. It wasn't a body hunger although – I acted as if I thought it might be the night I wasn't a gentleman –at the casino- it wasn't the physical you that I really wanted! (Williams, 1951: 169).

El resto de personajes secundarios son también un conjunto coral que acompañan a los protagonistas principales, el Dr. Buchanan, Sr., Nellie o Rosa Gonzales.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estructura

La obra teatral se divide en un prólogo y dos actos: verano e invierno. En el prólogo Alma y John son niños que se encuentran en la fuente del pueblo junto a la estatua de 'Eternity'. Alma, de diez años, es ya la niña sensible y dulce que está enamorada de su vecino John, un niño con mucho carácter.

Los dos actos, verano e invierno tienen sus divisiones en escenas: el verano con seis escenas y el invierno con doce escenas. Todas las escenas se alternan entre el interior de la rectoría o bien la consulta del doctor. La obra sucede en Glorious Hill, Mississippi, en el año 1916.

La puesta en escena

La puesta en escena de la obra teatral es muy sencilla. Casi los dos únicos escenarios son la casa de los Buchanan (que es la oficina / consulta del padre e hijo) y la rectoría. El único escenario exterior aparece en el prólogo y al final de la obra que es la fuente. El autor da ideas sobre como debe ser el cielo, los interiores, la fuente, la música,...: "There must be a great expanse of sky so that the entire action of the play takes place against it. This is true of interior as well as exterior scenes" (Williams: 1951: 99), los dos escenarios principales deben tener un "American Gothic design of the Victorian era. There are no actual doors or windows or walls. Doors and windows are represented by delicate framework of Gothic design" (99) o la fuente debería "probably

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

be elevated so that it appears in the background of the interior scenes as a symbolic figure (Eternity) brooding over the course of the play” (100). En cuanto a la música también señalaba: “One basic theme should recur and the points of recurrence have been indicated here and there in the stage directions” (100).

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Esta delicada tragedia ilustra el conflicto alegórico de dos opuestos. Alma intenta conectar con la parte sensual y corporal de John y éste intenta comprender la espiritualidad de Alma durante toda la obra hasta que la descubre al final. Él encuentra su verdadera vocación de doctor y Alma como Blanche Dubois encuentra el amor a través del sexo con extraños. Aunque siempre se ha afirmado que la madre de Williams, Edwina Dakin Williams era Amanda Wingfield de *The Glass Menagerie*, el personaje de Alma es también hija de un pastor protestante como ella y a su casa acudían pretendientes a los que cantaba y tocaba el piano.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

La obra teatral se inspira en una pieza corta publicada en el año 1947 titulada *The Yellow Bird*. La historia narra la vida de Alma, hija de un sacerdote protestante llamado Increase Tutwiler, cuya procedencia se remontaba a los días de los primeros pobladores estadounidenses en Salem. La acción tiene lugar en Hobbs, Arkansas y Nueva Orleans. Alma toca el órgano en la iglesia local y acompaña con su música los sermones de su padre. La vida licenciosa de Alma comienza cuando se aficiona a fumar y conoce a un muchacho que la asegura que su vida sería mejor si se tiñera el pelo de rubia. A partir de este momento Alma comienza a salir con muchos hombres y acaba por abandonar el hogar. Después de seis años Alma vive en el French Quarter de Nueva Orleans y su situación económica es lamentable. Da a luz un niño llamado John que se llama como el primer amor de Alma. Aquí Tennessee Williams convierte la historia en un relato fantástico. El niño está embrujado por los antecedentes maternos originarios de Salem y todos los días trae a su madre un tesoro que les hace ricos. Cuando Alma va a morir, el primer John aparece y se la lleva. El hijo destina el dinero a los más pobres y levanta un monumento donde hay un pájaro de color amarillo llamado Bobo que una vez fue utilizado por el antecesor del padre de Alma, Goody Tutwiler, para culpar a unas mujeres en Salem de brujería.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Publicación y estreno

Público y taquilla

Summer and Smoke es una obra teatral con un prólogo y dos actos que fue producida por Margo Jones y se estrenó en el Music Box Theatre de Nueva York el día 6 de octubre de 1948. La producción alcanzó las 100 representaciones.

Margaret Phillips interpretó el papel de Alma Winemiller y Tod Andrews fue el Dr. John Buchanan, Jr. La obra no tuvo el éxito esperado en su momento de estreno y en el 1952 cuando hubo una reposición en el Circle in the Square de Nueva York con Geraldine Page como actriz principal, la obra estuvo alrededor de un año en cartel y las críticas fueron más favorables.

La primera producción londinense fue en el Lyric Theatre, Hammersmith, el jueves 22 de noviembre de 1951 y sus actores principales fueron: Margaret Johnston (Alma Winemiller), William Sylvester (John Buchanan), Megs Jenkins (Mrs Winemiller), Allan Jeayes (Rev. Winemiller), Wensley Pithey (Dr Buchanan), Ingeborg Wells (Rosa Gonzales) y Sheila Shand Gibbs (Nellie Ewell). Su director fue Peter Glenville, el mismo de la adaptación cinematográfica, el decorado fue llevado a cabo por Reece Pemberton, el vestuario fue realizado por William Chappell y Paul Bowles compuso la música original.

La crítica

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Las críticas de la obra no fueron del todo positivas, quizás al no comprender el verdadero significado de la misma:

Alma Winemiller, the daughter of a Mississippi minister and his insane wife, is a spiritually energetic girl in love with her lifelong neighbour, Dr. John Buchanan. The young doctor is attracted by the girl's idealism, but he expresses his tenderness towards her by a harsh insistence on its nonspiritual aspects. Shocked, the girl tries to pit her idealism against the boy's wasteful sinfulness....Redeemed from his carnal course, John does not turn to his saviour Alma, but instead marries a buxom little female of coarser background. Alma, in turn, converted to a doctrine of the senses (reversing the pattern of ladies from Thais to Sadie Thompson), now seems prepared to indulge in casual affairs...

In *Summer and Smoke*, so much time is given to a conscious exposition of theme that Williams loses the specific sense of his people and to a dangerous extent our concern as spectators ... the play alternates between psychoanalytic 'hints' (never artistically convincing) and what becomes...an almost trite and badly-constructed plot line. Fragments of true feeling have been attenuated and vitiated by the author's failure to find a proper form for them. This is a tone poem in the genre of *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*...the same mystic frustration and the same languid doom. So far Mr. Williams has been writing variations on the same theme...Mr. Williams is full of scorn for the rootless people he pities. He will not raise a finger to help them.⁷⁴

La obra actualmente

Hoy en día la obra de *Summer and Smoke* es más conocida por su revisión en la obra teatral *The Eccentricities of a Nightingale* de 1951.

⁷⁴ Atkinson, Brooks. *New York Times*, 7 Oct. 1948.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Ambientada en una pequeña población de Mississippi, Glorious Hill, desde pequeña, Alma (Geraldine Page), una joven tímida y muy espiritual, ha estado enamorada de John Buchanan (Laurence Harvey), un médico de ideas materialistas que sólo tiene ojos para Rosa Zacharias (Rita Moreno), la apasionada y desenvuelta hija del dueño del casino.

Temática

La película es muy parecida en temática a la obra teatral. Narra el conflicto entre el alma y el cuerpo. Vemos en la película la diferencia entre ambos términos en el poster del cuerpo humano que John enseña a Alma para explicarle cuál es su problema. También es una película que habla de los artistas, Alma canta, su amigo Roger Doremus toca un instrumento, van juntos a un concierto, los amigos se reúnen en tertulias literarias,...Por otro lado, vemos las aficiones de John, las peleas de gallos, jugar a las cartas, bailar,...toda la diversión que puede encontrar en el Moonlake Casino. Aún no ha encontrado su verdadera vocación, la medicina, y tiene una mala relación con su

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

padre. También vemos el odio que John tiene hacia Alma cuando ésta ha causado la muerte de su padre, el Dr. Buchanan Senior.

Personajes

Vemos a los personajes principales en diferentes épocas, cuando son niños, en edad adulta y en otra etapa de su época adulta. Es interesante ver sobre todo como los personajes de John y Alma van madurando o desarrollando su propia personalidad a lo largo de la película. El padre de Alma es insensible, tiene falta de empatía y falla como marido, padre e incluso como sacerdote. Mrs. Winemiller sólo piensa en comer helado y tiene una enfermedad mental, posiblemente demencia senil. El Dr. Buchanan tiene una mala relación con su hijo, lo llama bebedor y mal hijo, en cambio tiene una buena relación con Alma. Rosa Gonzales o Zacharias (en la película) es la hija del dueño del casino de Moonlake y quiere casarse con John, pero Nellie Ewell, alumna de Alma y cuya madre recuerda a Hazel Starr de *This Property of Condemned*, pues también regenta una casa de dudosa reputación, conseguirá al final el corazón de John.

Estructura

Los dos niños están junto a la fuente Eternity y vemos como Alma tiene un gran cariño por Tom. Cuando ya son mayores Alma va a cantar en un festival (se supone que es la festividad del 4 de julio) y John aparece en su coche rodeado de mujeres. Alma se

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

ve afectada por este hecho y Rosa Zacharias hace su aparición y John se marcha con ella. En la película vemos momentos en el Moonlike Casino como la pelea de gallos donde Alma se siente asustada y le dice a John: “You are an animal”. Cuando Alma asiste con su amigo Roger Doremus a un concierto y John está celebrando una fiesta en su casa, Alma llama al padre de John a su clínica para que venga y acabe con la intención de John de casarse con Rosa. El padre de Rosa dispara al padre de John y poco después éste fallece. John maldice a Alma y se va del pueblo. Alma cambia su aspecto, ya no sale. Cuando John regresa a la ciudad, intenta hablar con Alma, pero su padre le impide poder verla. Nellie y Alma se ven en Navidad junto a la fuente, sin sospechar Alma que Nellie está prometida a John. Alma y John tienen una conversación delante del poster de la lección de anatomía y el monólogo de Alma contándole a John su cambio es descorazonador. Nellie aparece en la consulta y John intenta no hacer sufrir más a Alma. Por último vemos a Alma en la fuente de Eternity acompañada de un vendedor, Archie Kramer, que lleva la zona del Delta.

El director y la narración cinematográfica

El director Peter Glenville nació en Londres el 28 de octubre de 1913. Hijo de actores, abandonó los estudios de Derecho en Oxford para comenzar su carrera artística en el teatro en la década de los treinta. Dirigió el Old Vic de Londres en 1944 y produjo a lo largo de su carrera muchas producciones en Londres y Broadway. Apareció como actor en varias películas británicas de los años cuarenta y a partir de 1955 comenzó a dirigir las adaptaciones de algunos de sus éxitos en los escenarios.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Tennessee Williams da ideas al comienzo de la obra de cómo debe ser el escenario, por ejemplo, prestando atención al cielo, los interiores refiriéndose a un cuadro de Chirico, la fuente, la música,...todas estas anotaciones se realizaron en Roma durante marzo de 1948, las cuales fueron útiles para la representación teatral y una posible adaptación cinematográfica.

Si hay que destacar alguna diferencia entre la obra teatral y la película no sería la de los diálogos. El texto se mantiene e incluso en la interpretación de Geraldine Page (otras actrices que pudieron ser Alma fueron: Audrey Hepburn, Eva Marie Saint y Jean Simmons) se mejora. Los personajes no son arquetipos, aunque el argumento sea demasiado simbólico y parezca que el espectador está viendo una película acartonada. Los personajes son completos y conocemos cómo es cada uno de ellos a pesar de aparecer poco tiempo en pantalla, por ejemplo el padre de Rosa o una mención especial sería para la madre de Alma, Mrs. Winemiller, que todo el tiempo dice a su hija que está enamorada de John y Miss Alma la contesta en una ocasión: “God will punish you. I’m still young. You are taking my youth. Just be kind”.

En la película se combinan mejor las secuencias interiores y exteriores, logrando mayor dinamismo. Las diferentes escenas logran que en la película se cree más acción, pues en la obra poética hay partes que son casi monólogos de un personaje.

El director no se olvida de enfatizar los símbolos de la obra como la fuente con la escultura ‘Eternity’, el pañuelo de Alma que John utiliza en varias ocasiones, la famosa escena de la lección de anatomía, las pastillas para controlar los nervios o el hecho que al principio de la obra Alma tenga pudor de desabrocharse la camisa y al final ella misma la desabotone (“Tables are turn on revenge”, dice Miss Alma). Quizás la obra fue demasiado tarde llevada a la pantalla. Escrita mientras se representaba *Menagerie* y estrenada en Broadway después de *Streetcar* su re-estreno en 1952 tuvo mejor fortuna.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la película

El significado de la película

La película indagaba en el terreno espiritual/corporal del amor y de nuevo, destaca por la interpretación de su actriz principal.

Antecedentes

No existe ninguna versión anterior de la película.

Estreno

Público y taquilla

La película tuvo una fría acogida y las nominaciones a los *Oscars* fueron para Geraldine Page en la categoría a mejor actriz, Una Merkel a mejor actriz secundaria, a la dirección artística y a la mejor banda sonora.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La crítica

Bosley Crowther dice que las interpretaciones de Geraldine Page y Laurence Harvey son correctas, pero la película se acerca más a un musical:

A few of the poignant intimations of solitude and loneliness that rise, like wisps of autumnal aromas, out of Tennessee Williams' play, "Summer and Smoke," do waft from the generally over-crowded, overcolored, giant-sized Panavision screen on which it has been lost in the film version. The movie opened at the De Mille and the Sutton yesterday.

These few intimations are most perceptible in close-ups when sad-eyed Geraldine Page, playing a 1916 spinster opposite Laurence Harvey's roadster-driving rake, makes fumbling, futile endeavors to present her cramped and cloistered heart to him, moved by a virginal adoration that he callously rejects and ridicules. Miss Page, who is a forceful, tireless actress, has one soggy, melancholy mood to sustain through most of the picture. It is that of a timid girl confused by a complex of sexual inhibitions, moral strictures and social taboos, hanging onto the chilly satisfaction that her body and thus her soul are pure and that, however much her hero humiliates her, she still has her pride and dignity. Because Miss Page never falters in maintaining this mood and attitude, because she persists in presenting a complete individuality, those few poignant, passing intimations of loneliness and barrenness come through.

There are a couple of times, too, when Mr. Harvey sends up faint, wistful signals of pain and loneliness from his haughty posture of rebellion against conventionality. He is strong and emotionally touching when he, as a weary profligate seeking a little relaxation while home from medical school, endures the abuse of his father or staggers in professional dismay from the bewilderingly passionless repulses of Miss Page. But these moments—these few wispy moments, when the theme of frustration comes clear and one can see what Mr. Williams was pushing in this intimate, agonized tale—are pretty much drained of their intensity by the over-

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

powering blasts of hot, thick fumes that come out of a seemingly always torchlit production crowded with noisy characters, gingerbread scenery and bright costumes.

Because of this style of production that Hal Wallis has given the film and because of the pageant-like direction that Peter Glenville has imposed, this slight, period-dress and mannered drama of small-town sweethearts who live in adjacent homes has the air of a “Meet Me in St. Louis,” with waiting pauses for the song, “The Boy Next Door.” There are band concerts, gambling-house encounters, rooster fights in a smoke-ringed pit and some melodramatic explosions that are made monstrous on the giant screen. A fiery-eyed Rita Moreno dashes in flouncing her skirts, from time to time as though bicycling over from “West Side Story,” to which she can’t wait to return. Una Merkel dotes on as the heroine’s mother, a comical kleptomaniac, and John McIntire snorts fire and brimstone as the hero’s hysterical old man. Thomas Gomez as a gambling-hall proprietor and Pamela Tiffin as the bright-eyed, pink-cheeked girl the hero incredibly succumbs to augment the imbalance of the cast.

Through it all runs a purposely insistent Elmer Bernstein musical score that finally sets one to thinking of the music played for soulful dramas in the silent days.

Indeed, the conclusion of the picture, with the heroine walking off into the night with a musical-comedy traveling salesman, is almost as soulful as “East Lynne.”⁷⁵

La película actualmente

En 1976 se rodó para la televisión *Excentricidades de un ruiseñor* (*The Excentricities of a Nightingale*) dirigida por Glenn Jordan con Blythe Danner y Frank

⁷⁵ Crowther, Bosley. *New York Times*. 17 Nov. 1961.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Langella en los papeles principales. Esta adaptación desarrollada durante el verano de 1916 en Glorious Hill, Mississippi mantiene los tres actos de la obra teatral y los titula: “The Feeling of a Singer” durante el cuatro de julio, “The Tenderness of a Mother” y “A Cavalier’s Plume”. No tenemos al Dr. Buchanan de protagonista, sino a la señora Buchanan, que domina a su hijo. Alma tiene un amigo, Roger, en su grupo de lectura, que le ofrece una compañía permanente. Los personajes de Nellie Ewell, Rosa Gonzales y Papa Gonzales no aparecen y se hace mención a la hermana de la señora Winemiller, Albertine, la cual se fue con Mr. Schwarzkopf. La primera producción de la obra fue en Nyack, Nueva York, en la Tappan Zee Playhouse durante junio de 1964, después la premiere en Broadway fue en el Morosco Theatre en noviembre de 1976 hasta el mes de diciembre con Bestsy Palmer y David Selby.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.9. *Sweet Bird of Youth* (1962)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento de la obra teatral es el siguiente:

Under the name of Princess Kosmonopolis, the boozy, drug-addicted, fading screen star, Alexandra Del Lago, comes to a small Gulf Coast town with her handsome gigolo, Chance Wayne. Wayne had grown up in the town and had left after giving the political boss's daughter a case of venereal disease. Boss Finley has not forgotten and has determined to be avenged. Suddenly Alexandra discovers she has made a huge success in a new film and appears on the verge of a major comeback. She walks out on Chance, telling him, "You've gone past something you couldn't afford to go past; your time, your youth, you've passed it. It's all you had, and you've had it". Recognizing the truth of what she has said, Chance decides not to follow her, but to stay and await the men coming to castrate him⁷⁶.

⁷⁶ Bordman, Gerald, *The Oxford Companion to American Theatre* (2nd edition). New York: Oxford University Press, 1992.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Temática

Tennessee Williams escribió acerca de dos personajes masculinos que destacan casi tanto como los personajes femeninos que los acompañan. Brick Pollitt y Chance Wayne son los personajes masculinos más destacables en la iconografía de personajes del autor teatral. A veces son eclipsados por Maggie the Cat y Alexandra del Lago, pero casi siempre ellos son los protagonistas de los hechos narrados pertenecientes a sus vidas. Brick Pollitt es un hombre casado que echa de menos su profesión de deportista y está más o menos integrado en una estructura familiar. Chance Wayne es un joven que buscó la fama lejos de su pueblo, St. Cloud, y acaba siendo el chico de compañía de viejas glorias de Hollywood, alejándose de su tranquila vida junto a su madre y novia, ésta la hija del hombre más rico del estado.

¿Son dos personajes desarraigados o personas que no saben hacer frente a la realidad de la vida? Ambas cosas al mismo tiempo. Boss Finley representa el poder corrupto con una red de interesados que le ayudan a conseguir lo que desea y ser el hombre más poderoso del estado. Su hijo Thomas lleva el mismo camino, pero sus actos los realiza de forma violenta. Porque la hipocresía es lo que reina en la mansión Finley, y el patriarca quiere conseguir el poder por los medios que hagan menos ruido. Heavenly Finley se apoya en Aunt Nonnie para conseguir llegar hasta su amado Chance Wayne.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Las primeras impresiones del personaje la princesa Kosmonopolis / Alexandra del Lago son de una mujer que despierta de una borrachera y no quiere recordar su nombre: “*Don’t use my name!*” (Williams, 1962: 24). No se tiene una descripción física de ella. Chance dice: “*You’re full of complexes, plump lady*” (Williams, 1962: 26), pero sí sabemos que está acostumbrada a mandar: “*Chance: [...] You like to give orders, don’t you? Princess: It’s something I seem to be used to. Chance: How would you like to take them? To be a slave?*” (Williams, 1962: 24). Al igual que Chance, Alexandra del Lago vive pendiente de su juventud o de la pérdida de la misma:

Princess: [...] For years they all told me that it was ridiculous of me to feel that I couldn’t go back to screen or the stage as a middle-aged woman. They told me I was an artist, not just a star whose career depended on youth. But I knew in my heart that the legend of Alexandra del Lago couldn’t be separated from an appearance of youth...[...]

I just wasn’t young, not young, young. I just wasn’t young any more...

Chance: Nobody’s young any more.... (Williams, 1962: 32- 33)

Ella misma se califica como una mujer poco común: “*In all respects I’m not common*” (Williams, 1962: 38) y recomienda a Chance: “*Chance, come back to your youth. Put off this false, ugly hardness and...*” (Williams, 1962: 38)

No desea acaparar la atención del público: “*Have you forgotten, for instance, that any public attention is what I least want in the world?*” (Williams, 1962: 50).

La relación que tiene con Chance va mejorando a lo largo de la obra: “*I am your friend and I’m not a phony [...]*” (Williams, 1962: 51) y “[...] *And I felt something in my heart for you*” (Williams, 1962: 87). Pero en el tercer acto Alexandra del Lago/Princesa

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Kosmonopolis se da cuenta que aún puede sobrevivir por sí misma: “[...] He doesn’t exist for me now except as somebody making this awful call for me, asking the answer for me. The light’s on me. He’s almost invisible now. What does that mean? Does it mean that I still wasn’t ready to be washed up, counted out? (Williams, 1962: 103 - 104).

Es curioso ver que la primera referencia de Chance Wayne es el bromo, que es un sedante. Se puede ver que ahora es el que quiere ordenar, pues le dice al actual servicio de habitaciones, Fly, que le sirva. La presencia de Chance es imponente: “...he’s in his late twenties and his face looks slightly older than that; you might describe it as a ‘ravaged young face’ and yet it is exceptionally good-looking. His body shows no decline, yet it’s the kind of a body that white silk pyjamas are, or ought to be, made for”⁷⁷. Chance quería ser actor, pero ahora simplemente es un gigoló. Tiene muy mala fama en Saint Cloud. Scudder dice de él que “[...] you have turned into a criminal generate, the only right term for you [...]”⁷⁸ Su verdadero propósito es rescatar a Heavenly Finley con la ayuda de la Princesa, y así empezar sus carreras artísticas como jóvenes promesas.

Boss Finley es el político dominante de la vieja ciudad sureña de St. Cloud. Se ve como un pacificador mujeriego (tiene una amante llamada Lucy) que tiene la misión de mantener la segregación entre blancos y negros. Al igual que Big Daddy en *Cat on a Hot Tin Roof*, Boss Finley controla ferreamente a su hija, Heavenly. Ella es una bella joven que se enamoró de Chance Wayne. Al haber contraído una enfermedad venérea, tiene que sufrir una histerectomía y se siente manchada y destrozada para siempre. Su hermano Tom Junior, es el matón del pueblo a las órdenes de su padre. En el otro lado de la balanza, destaca la bondad de la tía Nonnie. La cuñada de Boss Finley empatiza

⁷⁷ Williams, Tennessee. *Sweet Bird of Youth*. London: Penguin Classics, 1959.

⁷⁸ *Ibíd.*, 22.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

con Chance y lo avisa para que se marche porque Boss Finley quiere matarlo.

Estructura

La obra teatral impresa comienza con un poema de Hart Crane que dice así: “Relentless caper for all those who step the legend of their youth into the noon” (“Incensantes cabriolas para quienes lleven la leyenda de su juventud hasta el mediodía”) y está dedicada a Cheryl Crawford. A continuación hay un prólogo escrito antes del estreno en Broadway de *Sweet Bird of Youth* y publicado en el *New York Times* el domingo 8 de marzo de 1959. No es un escrito que presente pistas para conocer cómo va a ser la obra que prologa, pero sí repasa muchas de las ideas que conforman la obra de Williams. En el mismo el escritor hace referencia a una pregunta que le hizo un colega acerca de si sentía bloqueado como escritor y él contestaba que siempre estuvo bloqueado como escritor, pero que su deseo de escribir había sido tan fuerte que siempre había roto el bloqueo y lo había separado. También comenta que a los catorce años descubrió la escritura como un escape del mundo real, en el cual se sentía muy incómodo. Williams había pasado un periodo largo de convalecencia e intentaba leer lo más posible y de ese modo, también comenzó a escribir. Él mismo reconoce que desde siempre había tenido una tendencia a presentar una atmósfera de histeria y violencia en su escritura, una atmósfera que ha existido en ella desde el comienzo. Además fue su primer trabajo publicado en la revista *Weird Tales* y remunerado, por el que consiguió 35 dolares.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La obra se divide en tres actos⁷⁹ y la acción se desarrolla en la población de St. Cloud. En los actos primero y tercero los hechos ocurren en la habitación del hotel Royal Palms y el segundo acto tiene dos escenarios, la mansión de Boss Finley y el jardín del hotel Royal Palms.

Es significativo en la obra el día elegido para el desarrollo de la acción, el domingo de Resurrección, desde mediodía hasta la noche. Tennessee Williams aclara como debe ser el escenario y los “efectos especiales” que deben usarse: un cielo y unas palmeras sacudidas por un ligero o fuerte viento, y a veces se oye un tema musical titulado “Lament”.

La puesta en escena

Sweet Bird of Youth tiene una puesta en escena bastante elaborada con diferentes escenarios significativos como la habitación del hotel Royal Palms, la casa de Boss Finley y el salón del hotel⁸⁰, sobre todo, hay que decir que Williams introdujo anotaciones de los espacios como la habitación de la Princesa Kosmonopolis:

A bedroom of an old-fashioned but still fashionable hotel somewhere along the Gulf Coast in a town called St Cloud. I think of it as resembling one of those ‘Grand Hotels’ around Sorrento or Monte Carlo, set in a palm garden. The style is vaguely ‘Moorish’. The principal set-piece is a great double bed which should be raked towards the audience. In a sort of Moorish corner, backed by shuttered windows, is a wicker tabouret and two wicker stools, over which is

⁷⁹ En el Apéndice 5.

⁸⁰ Williams, Tennessee. *Sweet Bird of Youth*. London: Penguin Classics, 1959.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

suspended a Moorish lamp on a brass chain. The windows are floor length and they open out upon a gallery. There is also a practical door frame, opening on to a corridor: the walls are only suggested.⁸¹

También lo hace con el salón y galería del hotel Royal Palms (empezando el segundo acto) y más brevemente al comienzo del acto tercero.

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

La decadencia versus juventud es el tema principal en la obra teatral. Dos almas parecidas, la princesa Kosmonopolis y Chance Wayne intentan volver a su periodo de éxito, ella como actriz y él como joven promesa del cine. Por debajo de la alfombra de la juventud, podemos encontrar hipocresía, corrupción, desilusión, brutalidad, etc. Williams estaba en la cumbre del éxito y la adaptación cinematográfica de la obra fue otra fuente de ingresos sustanciales para el autor.

⁸¹ *Ibíd.*, 18.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Antecedentes

Hay ciertas similitudes con una obra de un solo acto titulada *The Purification* (1940). Las dos heroínas, Heavenly y Elena comparten un mismo destino al amar al mismo hombre. Ambas son personajes etéreos cuyos lamentos se escuchan en toda su comunidad.

Publicación y estreno

Público y taquilla

Sweet Bird of Youth fue una obra producida por Cheryl Crawford y estrenada en el Martin Beck Theatre de Nueva York el día de 10 de marzo de 1959. Se alcanzaron las 375 representaciones. La dirigió Elia Kazan; del escenario y la iluminación se hizo cargo Jo Mielziner, Anna Hill Johnstone se encargó del vestuario y Paul Bowles compuso la música. El director artístico fue David Pardoll. Los actores principales de esta producción fueron: Paul Newman como Chance Wayne, Geraldine Page en el papel de Princesa Kosmonopolis, Diana Hyland interpretando a Heavenly Finley, Sidney Blackmer como Boss Finley, Rip Torn como Tom Junior y Madeleine Sherwood como Miss Lucy.

En España llegó en 2001 al Teatro Albeniz de Madrid, *Dulce pájaro de juventud*, tal como la concibió el autor. El reparto de la obra estuvo encabezado por los actores Analía Gadé y Pep Munné, con dirección de Alfonso Zorro y escenografía de Alfonso

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Barajas. Esta versión fue fiel al original en el argumento, pero no en la extensión: el original dura tres horas, y el montaje que ofreció el teatro Albéniz no llegó a dos. José Luís Miranda realizó la versión.

La crítica

Harold Clurman y Brooks Atkinson opinan sobre la película:

Chance Wayne is an average small-town boy ... at the age of seventeen he has an idyllic affair with a girl of fifteen. But because he is poor, the girl's father – political boss of the town – calls an abrupt halt to the romance. The boy goes to New York in the hope of becoming enough of a big shot as an actor to impress the folks back home He is drafted for the Korean war On his release from the Navy one of his jobs is that of masseur at a Florida beach resort. He earns money on the side as a gigolo. One of the women he encounters is a fading movie star in flight from impending failure.... Chance Wayne brings her back to his home town. He clings to this woman – whose whore he becomes – because he plans to make her the key to a Hollywood career for himself.... At some point before these latter events, Chance had resumed his affair with the girl who is his true love. Sometime during his career as a gigolo he had contracted a venereal disease and had unknowingly infected his beloved. Her father has her undergo an operation which renders her sterile. The girl bids the boy – still ignorant of what has happened – to leave town for good lest her father have him killed The boy virtually invites the castration with which he has been threatened....

Williams does not ask us to forgive the boy, but the whole play suggests that he is sufficiently typical to induce us to share some kinship with him.... Taken literally, Chance Wayne is an atrocity. He is not a real person but a figment of Williams's commanding sentiment.... What we suspect in *Sweet Bird of Youth* is that Williams has become immobilized in his ideology; that it has not been refreshed either by any new experience or by mature thought. He has only become

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

much bolder. The result is that we feel in this play an invested sentimentality and a willful stress which produce more ugliness than lyricism or credence.⁸²

Still possessed of demons, Mr. Williams is not revenging himself on anyone this time ... it is a play that ranges wide through the lower depths, touching on political violence, as well as diseases of mind and body. But it has the spontaneity of an improvisation. Nothing seems to be planned.... [Mr. Williams] seems to have made some sort of peace with himself. *Sweet Bird of Youth* is one of his finest dramas.⁸³

La obra actualmente

Es una obra que siempre está en vigor, por lo atractivo del argumento y la calidad de los personajes. Cualquier actor o actriz quiere ser Chance Wayne o Alexandra del Lago.

⁸² Clurman, Harold. *The Nation*, 28 Mar. 1959.

⁸³ Atkinson, Brooks. *The New York Times*, 11 Mar. 1959.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

Chance Wayne (Paul Newman) es un hombre joven que vuelve a su población natal después de una larga ausencia, en la que ha intentado sin éxito convertirse en actor de cine. Durante el camino ha conocido a Alexandra del Lago (Geraldine Page), una actriz ya mayor, con la que inicia una relación, esperando que ella le ayude a conseguir un papel en una película. Se alojan en el hotel de la ciudad y Wayne, mientras sigue con Alexandra, va en busca de su antigua novia Heavenly (Shirley Knight). Heavenly es la hija del principal político de la población, que en su día le obligó a marcharse preocupado por las relaciones entre él y su hija.

Temática

En la película se mantienen la mayoría de los temas tratados en la obra teatral, pero hay dos que cambian. La operación practicada a Heavenly no la permite tener hijos en la obra teatral, pero en la película ha tenido un aborto. Y principalmente, Chance sale airoso aunque desfigurado al final de la película, pero en la obra de teatro Tom Finley con su banda van a castrarlo.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

No sólo los cambios visuales son destacables en la película, también se producen diversas modificaciones argumentales en la película respecto a la obra dramática. El personaje de Chance está siempre atento a la princesa, es su acompañante y desea conseguir un contrato de trabajo en el cine para él y Heavenly. Chance es un personaje simpático que se gana la complicidad con el público. Debido a los gustos de la productora y la imposición de un final feliz, la castración no es el final para Chance Wayne. Tom Finley golpea la cara de Chance que hasta ese momento ha sido su herramienta de trabajo y Heavenly se va con él lejos de St. Cloud. Para afianzar ese final feliz, Heavenly también sufre cambios. En la obra dramática Chance la ha contagiado la gorronea y se la tiene que practicar una histerectomía. Como consecuencia de este hecho, Heavenly no podrá tener hijos. Por el contrario en la película sólo se dice que perdió el hijo que esperaba y se la practicó un aborto en la clínica del doctor Scudder. Es evidente que en la película tiene un papel importante y aparece en más escenas.

Boss Finley es un personaje ingrato tanto en la obra como en la película. En la pantalla vemos que es un hombre preocupado por la política y los resultados electorales que va a conseguir en las próximas elecciones. Richard Brooks incorpora varias escenas en casa de Boss Finley con el alcalde y otros partidarios para mostrar el alcance de su poder en la zona. Las escenas políticas son destacables durante toda la película.

Boss Finley tiene una amante, Miss Lucy, la cual al ser rechazada por éste, planeará su venganza utilizando un heckler o follonero, que diga en público lo que pasó con la operación llevada a cabo a Heavenly. En la obra hay un trasfondo con el tema del racismo. Se dice que un hombre de raza negra violó a una mujer de raza blanca y que

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

luego éste fue castigado por el brutal acto. Es el tema principal para la campaña de Boss Finley en la obra y él mismo se autodenomina la voz de Dios para poder ejecutar la misión. La película no profundiza en este aspecto, ni siquiera lo menciona. Hay que tener en cuenta que el director también tuvo problemas con el código: la ninfomanía por parte de la Princesa tenía que ser eliminada y suavizada su relación con Chance, la operación de Heavenly y que su relación no fuera ilícita, simplemente ocurre porque el padre no les deja casarse y que no hubiera castraciones.

Sin embargo, el personaje de Tom Finley Junior está mejor desarrollado en la película, pues se encarga del trabajo sucio de su padre y vemos la tensa relación entre padre e hijo. En la obra Tom Junior es la persona que comunica a Chance lo que la ha pasado a Heavenly. Sí coincide en ser el castrador/castigador de Chance Wayne en las escenas finales.

La princesa Kosmonopolis o Alexandra del Lago es un espléndido ejemplo de personaje femenino escrito por Tennessee Williams. En la obra dramática durante el primer acto, la princesa y Chance mantienen un diálogo que también aparece en la película, donde se puede apreciar el carácter humano y compasivo de este personaje. Es una mujer que ya perdió el tren de la juventud, pero ahora la interesa más volver a subir al de la fama. Ella ya ha pasado la etapa que Chance está ahora mismo sufriendo y le ofrece su ayuda al final. Chance rechaza ser una parte del equipaje de la princesa y quiere pertenecer al suyo propio y al de Heavenly.

Estructura

Tennessee Williams planteó la obra dramática en tres actos que se desarrollan en la habitación del hotel Royal Palms, el bar de este hotel y la mansión de Boss Finley.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Todas estas localizaciones fueron respetadas por Richard Brooks, pero éste añadió algunas más. Al comienzo de la película vemos a Chance conducir un coche descapotable junto a la princesa por la carretera que lleva a St. Cloud. Los encuentros entre la pareja Chance-Heavenly se van a producir en la iglesia del pueblo y el faro donde los enamorados se citaban durante los primeros años de noviazgo. En los diversos flashbacks que se incorporan a la narración vemos a Chance en la piscina del pueblo saltando desde un trampolín, los encuentros de Chance con Heavenly, el fracaso de Alexandra del Lago,...

El director y la narración cinematográfica

Quizás el lector de la obra dramática puede llegar a pensar que Richard Brooks corrompe el tema principal de la obra y que triunfa el amor sobre la ambición, no como en la obra donde la ambición es castigada con la castración. El optimismo es el mensaje que Brooks quiso transmitir al espectador, aunque el final feliz pueda estropear el final de la obra teatral, al igual que el comentario de Williams que dijo que sí le gustó la película hasta que llegó el final. Aunque Brooks intentó recrear el final trágico del dramaturgo en un primer borrador con Chance yendo a casa de Heavenly y el hermano y sus secuaces le golpean hasta más no poder, en otra secuencia vemos a la Princesa y Lucy que se marchan en un ferry (el cual también usarían al comienzo de la película), el cual pasa cerca de un vertedero y allí está Chance Wayne tirado, por supuesto, la Metro rechazó este final. También el excesivo uso de los flashbacks puede enturbiar la narración en algunas ocasiones, ya que a veces no son tan necesarios. Cabe destacar las interpretaciones de Paul Newman y sobre todo, la de Geraldine Page. Uno de los

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

momentos más bellos de la película es la conversación telefónica con su productor, que describe su categoría como actriz dramática.

Contexto de la película

El significado de la película

El duo Page / Newman controla la pantalla desde el principio hasta el final. Los momentos más interesantes son cuando los dos están juntos, al comienzo de la película y cuando Geraldine Page “vuelve” a ser actriz y aunque vemos su desprecio hacia Chance, lo ayuda para poder escapar de St Cloud.

Antecedentes

No existen antecedentes de otra versión cinematográfica.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estreno

Público y taquilla

La película ganó un Premio *Oscar* al mejor actor de reparto por la actuación de Ed Begley, y obtuvo dos nominaciones, a la mejor actriz principal por Geraldine Page y a la mejor actriz de reparto por Shirley Knight. No obtuvo el éxito de *Cat on a Hot Tin Roof* y tuvo pérdidas económicas.

La crítica

Para Bosley Crowther es una adaptación cinematográfica algo fallida:

A new set of gaudy plumage bedecks Tennessee Williams' "Sweet Bird of Youth" in the motion picture version of it that came to the Capitol and Sutton yesterday.

CinemaScope and color, a monster political rally and parade in the seamy Gulf Coast community where the action of the drama takes place, smashing close-ups of tarnished faces and a wildly contrived "happy end" are used to adorn the scraggly body of Mr. Williams' poisonous play.

But underneath all the glitter and added motion provided on the screen (some of which, we must say, is quite exciting and effective in a purely graphic way), we are still up against the same dank characters that slithered and squirmed and grunted and howled across the stage, with the three main ones still being acted by Paul Newman, Rip Torn and Geraldine Page.

Even though they are still horrendous characters, each in his (or her) separate way, oozing meanness like blackstrap molasses and trailing misery like a prisoner's clanking chains—all of

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

which has the surface fascination of the churning of a basketful of snakes — they are still strangely dissociated. They are monsters roaming in Mr. Williams' space, only occasionally bumping into one another in credible clashes. And this becomes the more obvious on the screen. Mr. Newman's sneaky Hollywood gigolo who returns to his old home town in the hope of making one more fruitful contact with the papa-hobbled girl he left behind is a vicious, conniving creature—so much so that it's hard to believe he would have the quality to sustain a pure devotion to a pallid, unprofitable girl.

What's he doing back here in this community, stubbornly sticking out his neck and virtually asking for it to be chopped off, when he's almost got it made with a Hollywood doll?

And Miss Page's drunken Hollywood has-been—she's a shatteringly frightful grotesque, clawing the walls and the bare shoulders of her male companion with equal wild distress. Miss Page makes her a brilliant lot of fiendish femininity (although at times her scenes are played at too great length, so that her artfulness grows a little boring). But what's she doing in this provincial mess? Mr. Williams has dragged her into it and Richard Brooks, writer and director of the film, has naturally kept her involved. But she's really just a marginal monster, contributing her marginal lot of horror.

And Boss Finley, the local political tyrant, father of the girl and also father of the sadistic satrap played coldly by Mr. Torn—he's a horrible, howling Southern roughneck, a strong reminder of Huey Long, splendidly played by Ed Begley, who makes you cringe every time he grins. But he, too, is an unconnected monster. Why does he waste any time with this undistinguished home-comer? And why did he drive him away in the first place, anyhow?

No, this cynical, coruscating drama has a strong look of being contrived, and Mr. Brooks' happy ending for it is implausible and absurd. If there is any point to the whole thing, it is that life is a tangle of defeats and Mr. Williams' language that screams it has a strange, mad poetic quality. The most honest thing about the stage play was that the fetid hero got it in the end. Not only is he spared that desolation in this picture; he gets his old loyal girl instead.

Shirley Knight as the latter and Mildred Dunnock as her squeaky, brow-beaten aunt are a couple of those gauzy Williams females who seem like caricatures on the screen.

"Sweet Bird of Youth," for all its graphics and the vigorous performance of its top roles, has the taint of an engineered soap opera, wherein the soap is simply made of lye, that's all.⁸⁴

⁸⁴ Crowther, Bosley. *New York Times*, 29 Mar. 1962.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La película actualmente

En 1989 hubo una versión para la televisión con Elizabeth Taylor, Mark Harmon y Valerie Perrine. Esta producción filmó el guión de Williams y recuperó muchos de los elementos censurados de la trama.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.10. *The Night of the Iguana* (1964)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

El argumento de *The Night of the Iguana* es: El reverendo Shannon ha sido suspendido en su oficio de sacerdote y ahora se dedica a ser guía turístico para grupos. Esta vez le han encargado acompañar a un grupo de señoras dirigidas por Judith Fellows, que a la vez hace de dama de compañía de la joven Charlotte Goodall, la cual persigue a Shannon. Hacen una parada en el hotel Costa Verde de Acapulco, Méjico. La Srta. Judith Fellows no está de acuerdo con la parada en ese hotel, pero Shannon quiere quedarse, ya que conoce a la dueña del hotel, Maxine Faulk. La Srta. Hannah Jelkes, pintora, llega al hotel junto a su abuelo, Nonno, que es poeta y deciden quedarse allí. También una familia de alemanes nazis se encuentra alojada en el hotel. Shannon se queda con la llave de arranque del autobús para que las mujeres no se puedan marchar. Charlotte Godall sigue continuamente a Shannon y jura que está enamorada de él para mayor desesperación de la Srta. Fellows. Mientras la amistad de Shannon y Hannah se afianza y el reverendo confía en ella contándola acerca de su crisis de fé. Ella también se apoya en él y le cuenta como ha sido su solitaria vida viajando con su abuelo. Maxine Faulk siente envidia al ver la estrecha relación entre los dos.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Los nativos del lugar atan una iguana a una barandilla y de forma simbólica Shannon libera a ésta al final de la obra, expresando así la liberación del reverendo de sus demonios. También es el final de Nonno, el abuelo de Hannah.

Temática

The Night of the Iguana habla sobre la religión, las relaciones humanas, la soledad, la vejez, la muerte, el amor,... Cada uno de los personajes es un submundo del universo Williams. El reverendo Lawrence Shannon es un hombre perdido en su crisis de fe que busca la salida a sus dudas religiosas por medio de relaciones amorosas con jóvenes, pero que no siente nada por ellas. Maxine Faulk acaba de quedarse viuda y busca el amor en chicos más jóvenes, deseando también a Shannon. Es una mujer que lleva un negocio y quizás sea la más fuerte desde un aspecto exterior.

La Srta. Fellows es una mujer soltera que completa su vida con sus amigas y la iglesia, al mismo tiempo es una puritana controladora y envidiosa de los escarceos amorosos de su pupila Charlotte. Pero quizás sea la Srta. Hannah Jelkes el personaje más entrañable que equilibra al resto de los personajes y no solo a Shannon. Su vida personal también está llena de soledad, aunque vaya acompañada de su abuelo Nonno, otro de los poetas de Williams, como Sebastian en *Suddenly Last Summer*. La iguana que está atada a la barandilla expresa la falta de libertad de los protagonistas atados a unas vidas que a veces les resultan demasiado insoportables.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Personajes a la deriva, perdidos, al borde, cuando no están directamente despeñados, del desarraigo, a merced de impulsos que explotan a veces de forma violenta y que harían las delicias de cualquier psicoanalista de tradición freudiana. Mrs. Maxine Faulk acaba de convertirse en viuda y regenta este pequeño hotel en la Costa Verde, Puerto Barrio en México. Shannon es un sacerdote al cual le han dado de “baja” por comportamiento irracional cuando hablaba ante sus feligreses. Ahora es guía turístico de un grupo de mujeres y aún tiene un gran problema entre su religiosidad y el mundo exterior. La pareja formada por nieta-abuelo de la Srta. Hannah Jelkes-Nonno, mientras ella pinta, su abuelo recita el último poema que ha escrito (el parecido con Sebastian de *Suddenly Last Summer* es evidente), intenta ayudar a Shannon en sus crisis existenciales.

Estructura

La obra se divide en tres actos. En el primer acto Shannon llega con el grupo de mujeres del Baptist Female College en Blowing Rock, Texas. Maxine está con sus trabajadores del hotel, Pedro y Pancho. En el hotel están alojados una familia de alemanes nazis y Miss Hannah Jelkes llega con su abuelo.

En el segundo acto, unas horas más tarde, están cerca del atardecer. Maxine cambia de vestuario y comienza a poner las mesas para los huéspedes. Shannon y Miss

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Jelkes hablan sobre Dios. Los mexicanos atrapan a la iguana. El acto tercero es más corto y Shannon encuentra la paz cuando ya desatan a la iguana.

La puesta en escena

En la obra teatral todo ocurre en el hotel y sobre todo, en el porche del mismo. Las habitaciones dan al porche y éste a su vez mira hacia la colina y el mar. Es una puesta en escena muy sencilla, con pocos cambios de escenarios. Las habitaciones son pequeños cubículos que tienen mosquiteras. Para las escenas nocturnas la luz proviene de las habitaciones y destacan como mobiliario la hamaca y algunas sillas.

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Se puede inferir que *La Noche de la Iguana* es en cierto modo la búsqueda de Dios por el hombre, la reconciliación de las naturalezas física y espiritual, y –según Williams- otro de los temas es el de cómo vivir más allá (por encima de la desesperación).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Para Tennessee Williams la iguana, en un sentido simbólico, es un animal al que se puede poner en cautiverio, atándole una cuerda al cuello, por lo que ella permanecerá quieta y, si después le quitamos su atadura, el animal se mantendrá inmóvil durante mucho tiempo incapaz de darse cuenta de que es libre y puede escapar; ocurriendo algo similar con algunos hombres torpes o inermes para ejercer su libre albedrío o con “miedo a la libertad”.

Antecedentes

The Night of the Iguana vuelve a ser una obra teatral inspirada en la historia del mismo nombre que apareció publicada por primera vez en 1948 y que después se incluiría en el libro *Collected Stories* con prólogo de Gore Vidal.

La historia sucede en el hotel Costa Verde en la ciudad de Acapulco, Méjico, donde Tennessee Williams pasó una temporada en 1940. El establecimiento tiene diez habitaciones, de las cuales tres están ocupadas por turistas procedentes de los Estados Unidos, dos de ellas por escritores y la otra por Miss Edith Jelkes, profesora de arte en un colegio para chicas en Mississippi y retirada de la profesión debido a problemas de salud. Miss Jelkes es una mujer soltera de unos treinta años que procede de una familia sureña distinguida ahora decadente (la similitud con la vida de Blanche Dubois es notable). La acción se centra en los tres personajes y el acercamiento de Miss Jelkes a la pareja de escritores, la cual va descubriendo los secretos ocultos de éstos, mientras una iguana se encuentra atada a una barandilla por el hijo de la dueña del hotel.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sólo el personaje de Miss Jelkes es esbozado en esta extraña historia, aunque algunos detalles como el escenario de la obra o la iguana atrapada anticipan *The Night of the Iguana*.

Publicación y estreno

Público y taquilla

The Night of the Iguana fue presentada por Charles Borden en colaboración con Viola Rubber en el Royale Theater de Nueva York el día 28 de diciembre de 1961. La representación fue dirigida por Frank Corsaro; la dirección escénica la llevó a cabo Oliver Smith; Jean Rosenthal se hizo cargo de la iluminación; el vestuario fue realizado por Noel Taylor y Edward Beyer se ocupó del sonido. El grupo de actores principales estaba compuesto por: Bette Davis como Maxine Faulk, Patrick O’Neal en el papel de reverendo Shannon, Margaret Leighton interpretaba a Hannah Jelkes, Lane Bradbury como Charlotte Goodall y Alan Webb era Jonathan Coffin (Nonno).

En España con motivo del veinte aniversario de la productora de Tomás Gayo en 2009, se decidió llevar a escena *La noche de la iguana* que no se había representado desde el año 64. Se representó desde el mes de mayo en el Teatro Reina Victoria de Madrid con Tomas Gayo (Reverendo Lawrence), Pilar Velázquez (Maxine), Ana Marzoa (Hannah) y Sara Casanovas (Charlotte).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La crítica

‘The going to pieces of T. Lawrence Shannon’, a phrase from the play, might be its more appropriate title, for it focuses mainly on the degradation and breakdown of its central character, a crapulous and slightly psychotic Episcopalian minister ... thrown out of his church for ‘fornication and heresy’ ...Shannon now conducts guided tours in Mexico, sleeping with underage girls, coping with hysterical female Baptists...Other characters brush by this broken heretic, and they hardly connect with him, except to uncover his psycho-sexual history and expose their own: the patrona of the hotel, a hearty lecherous widow...out of *Sweet Bird of Youth*; Hannah Jelkes, a virgin spinster with a compassionate nature, out of *Summer and Smoke*; and Nonno, her father, a 97-year-old poet – deaf, cackling and comatose – out of Krapp’s *Last Tape*. The substance of the play is the exchange, by Hannah and Shannon, of mutual confidences about their sexual failures, while the patrona shoots him hot glances and the poet labours to complete his last poem...

The materials, while resolved without sensationalism or sentiment, are all perfectly familiar...A rich atmosphere, a series of languid scenes, and some interesting character sketches are more than Williams has offered us in some time, but they are still not enough to sustain an interest through a full evening...Let us put down *The Night of the Iguana* as another of his innumerable exercises in marking time.⁸⁵

La obra actualmente

La película ha contribuido al estudio y lectura de la obra hoy en día.

⁸⁵ Brustein, Robert. *New Republic*, 22 Jan. 1962.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

La sinopsis de la película es la siguiente: Iglesia Episcopal de Saint James. El reverendo T. Lawrence Shannon lee a sus feligreses el capítulo 25, versículo 28, de los Proverbios. El discurso del reverendo, hasta entonces sereno aunque nervioso, se vuelve desafiante: “¡Muy bien! ¡Lo sabéis! ¡Por eso estáis aquí, para ver la ciudad sin murallas!”. Y acusa a los asistentes de reunirse para murmurar de él, para juzgar a un hombre de Dios, hijo de sacerdote y nieto de dos obispos y que, como ellos, hubo de satisfacer sus deseos. La gente escandalizada, se levanta y se dirige hacia la puerta. El reverendo Shannon baja del púlpito y los sigue, desafiándolos a enfrentarse con él.

México. El reverendo Shannon es ahora guía turístico para la compañía Blake Tours. En este viaje acompaña a unas mujeres de mediana edad dirigidas por la rígida y amargada señorita Judith Fellows, que hace las veces de dama de compañía de la joven Charlotte Goodall, una hermosa muchacha que acosa al reverendo. Cuando sufren un reventón de una rueda, Shannon aprovecha para darse un baño en la playa y tras él corre la tentadora Charlotte. Cuando Fellows los descubre se pone fuera de sí, abofetea a Charlotte, la llama niña malvada y a Shannon bestia. Esa noche, en el hotel, el reverendo Shannon escribe una carta a su obispo asegurándole que ya está en condiciones de volver a ejercer el ministerio. Charlotte entra en su habitación y lo seduce. Cuando la señorita Fellows descubre que Charlotte no está con ella, corre desesperada a la habitación de Shannon y le grita que está acabado. Por el chófer, Hank Prosner, Shannon se entera de que Fellows ha enviado un telegrama a un juez de Texas “para averiguar hasta el más

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

mínimo detalle de su vida”. Shannon se pone al volante del autobús y en vez de parar en Puerto Vallarta, donde los esperan, continúa hacia Mismaloya, hasta un hotel regentado por su amiga Maxine Faulk. Para evitar que puedan volver a Puerto Vallarta, Shannon ha cogido el delco del autobús. Aparecen entonces la pintora aficionada Hannah Jelkes y su abuelo de 97 años, el poeta Jonathan Coffin. No tienen dinero para pagar su estancia en el hotel, aunque Hannah asegura que son capaces de financiarse con los recitales de poesía del abuelo y la venta de retratos al carboncillo que ella realiza. Charlotte continúa en su empeño de seducir al reverendo y se vuelve a meter en su habitación; él, que prueba a colocarse el alzacuello, se aparta horrorizado, tira al suelo sin querer una botella que se rompe en pedazos y camina con los pies desnudos sobre los cristales. Shannon la echa de su habitación. A Hannah, el reverendo le contará su concepto de la existencia: “Vivimos en dos niveles, el nivel fantástico y el nivel realista. Los dos son verdaderos. Cuando se vive en el nivel fantástico como yo ahora, pero hay que actuar en el realista, es cuando uno se asusta, y yo estoy asustado.” La falta de conexión con la realidad de Shannon se manifiesta cuando Hannah le pregunta qué hará si la señorita Fellows se sale con la suya respecto a él, y el reverendo responde que volverá a la Iglesia o nadará muy lejos, hasta China. Maxine percibe que entre Shannon y Hannah existe una atracción y eso la saca de quicio.

Shannon recibe una llamada telefónica de su jefe, Blake, reprochándole su actitud y despidiendo, pero el reverendo dice que él ahora está en posesión del delco. Hank, ayudado por Charlotte, le quita el delco y se disponen a abandonar el lugar. Maxine llama marimacho a Fellows y Shannon la protege de los insultos de la dueña del hotel. Shannon intenta arrancarse violentamente la cruz que lleva al cuello; Hannah le ayuda a quitársela, él se la regala y, después, Shannon se arroja al mar para nadar hasta China. Los jóvenes amantes de Maxine lo detienen y lo atan a una hamaca. El reverendo finge estar dominado por la locura, pero no consigue engañar ni a Maxine ni a Hannah. Hannah le pide que crea en alguien o en algo, lo de menos es en quién o en qué. La

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

pintora le cuenta las dos ingenuas experiencias amorosas que ha tenido en su vida y después lo libera de sus ataduras.

El viejo llama a su nieta para dictarle el poema que ha terminado; después de hacerlo, muere. Al día siguiente, Hannah decide marcharse y Shannon quiere hacer el viaje con ella, pero ésta le dice que no es una buena idea. Hannah se marcha y Shannon acepta quedarse con Maxine.

Temática

El personaje central de la obra es el Reverendo Shannon, sacerdote que ha sido suspendido y que ahora es guía de turistas. Shannon conduce su autobús repleto de mujeres y hace una parada en el hotel de sus viejos amigos Fred y Maxine Faulk, donde espera descansar y recuperar su equilibrio en la tranquila compañía de Fred. Pero ‘Fred ha muerto’, por lo que busca guía espiritual en Hannah Jelkes, animosa artista soltera que vive con su abuelo, que es poeta, Nonno. Hannah no acepta la invitación de Shannon para viajar juntos, pero en cambio, le da el valor para admitirse tal cual es. Al final, Nonno termina su último poema –en que anhela tener el valor de enfrentarse a la dureza de los cielos y la corrupción de la tierra, sin una lágrima, una oración y sin desesperarse – y muere. Liberado del apremio que sentía, Shannon decide vivir junto a Maxine.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Los personajes son iguales a la obra teatral. La familia alemana no aparece en la película.

Estructura

La película empieza con el sermón titulado “Spirit of Truth” del reverendo T. Lawrence Shannon en la iglesia episcopal de St. James’ Church. El exacerbado discurso pasa a un fundido en negro con los títulos de crédito. Vemos a Shannon en el autobús, aunque antes de esta imagen aparece una iguana en diferentes posiciones.

El autobús sufre un pinchazo y aprovecha para bañarse, uniéndose Charlotte al baño. Miss Fellowes se vuelve loca al verlos en el mar juntos. Antes de llegar al hotel de Maxine, hacen una parada en otro hotel donde Charlotte aprovecha a escaparse de su habitación y entrar en la de Shannon. Cuando el reverendo llega al hotel de Maxine, existe un roce entre Maxine y Hannah. De nuevo, Charlotte aprovecha a entrar en la habitación de Shannon. Éste se corta los pies y Hannah los cura.

Todo se complica para Shannon y recibe una llamada de Blake’s Tours, lo que provoca que todo el grupo de mujeres se marche. Shannon baja a la playa e intenta ahogarse con una cadena, pero es perseguido por los nativos y salvado. Se puede ver a la iguana atrapada y Shannon atado a la hamaca.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El director y la narración cinematográfica

La noche de la iguana (*The Night of the Iguana*, 1964) no sólo recupera al mejor Huston, sino también su rodaje cerca de Puerto Vallarta, en Méjico, vuelve a convertirse en un nuevo acontecimiento periodístico al reunir a grandes estrellas en lo que se suponía que concluiría, fuera de los platós, en una batalla campal. El sagaz Huston, deseoso de echar más leña al fuego, regalaba a Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon y Elizabeth Taylor –ésta última sólo en su condición de acompañante de Burton- cinco pistolas doradas con cuatro balas de oro grabadas con el nombre de cada uno de los otros. Debido a las relaciones que habían existido entre algunos de ellos y parte del equipo, se había creado un morbo malsano que poco tendría que ver con la película, pero que serviría para que, durante semanas, el rodaje de *La noche de la iguana* fuese noticia en muchos medios de comunicación.

El rodaje comenzaba a finales de 1963 en un lugar llamado Mismaloya, muy cerca de donde Huston había adquirido una nueva vivienda. El original literario era la obra de teatro de Tennessee Williams que Anthony Veiller y el propio Huston se ocuparían de readaptar a los intereses del director. “Tennessee Williams apareció un día sin anunciarse en el plató y se los encontró a todos borrachos. Ava Gardner y John Huston disputaban un combate de lucha libre”⁸⁶.

En sus frecuentes visitas, Tennessee Williams discutía algunas escenas con Huston. Una de las incorporaciones que el dramaturgo hizo a la película tiene lugar en la escena en la que Shannon se está afeitando, y aparece la joven Charlotte Goodall; la botella de whisky del reverendo cae al suelo, se rompe y éste, sin darse cuenta, camina

⁸⁶Heymann, David, *Liz Taylor. Una biografía íntima*, Barcelona, Ediciones B, 1996, pág. 270.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

sobre los cristales rotos. Huston, lo que no le gustó nada a Williams, cambió el final de la obra con respecto a la relación entre Shannon y Maxine, para darle un desenlace feliz.

El dramaturgo, que era muy estricto con las adaptaciones cinematográficas de sus textos porque no quería que se tocara ni una sola línea, siempre estuvo en desacuerdo con esta modificación y en sus memorias no dedica ni una sola palabra a la película de Huston.

La película *The Night of the Iguana* pertenece al universo houstoniano, por el perfil del propio director y haber sido una película causante de una gran expectación debido a la presencia de actores destacados. Es una película densa, llena de diálogos que se suceden sin parar. El director coloca la cámara en una posición predeterminada para no estorbar en el desarrollo de la acción. Uno de los aciertos del director fue la introducción de la primera escena, la que tiene lugar en la iglesia episcopal de Saint James y presenta al reverendo Shannon. Es un gran momento de tensión dramática con la expulsión de los feligreses del templo.

Después el director va presentando a todos los personajes: Charlotte Goodall, Judith Fellows, Hannah Jelkes y Nonno, Maxine... Una vez situados, el guión se va deshaciendo de ellos o poniéndolos en su lugar. Charlotte es una niña caprichosa, Maxine llama marimacho a Jelkes, Hannah Jelkes es un personaje complementario que sirve de contrapunto a Shannon, de compañera dialogante con la que el reverendo puede mostrarse tal como es. Maxine es una mujer simplona, dominada por los instintos primitivos; es la antítesis al refinamiento de Hannah. Maxine es la fisicidad y Hannah el intelecto. El salvajismo, la naturalidad y la simplonería frente al refinamiento, la apariencia y la profundidad de pensamiento.

El momento más emotivo de la película y muy bien conseguido por Huston es cuando el viejo poeta dicta a su nieta el último poema de su vida. Todos los personajes se hacen más humanos cuando hablan o tratan a Nonno.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La fotografía de Gabriel Figueroa es destacable y el empleo del encuadre en muchas escenas. El director John Huston también utiliza primeros planos con los personajes que están dialogando con otros personajes que están al fondo, destacando al personaje que en ese momento más interesa.

El final de Huston es menos creíble que quizás el de la obra de teatro. En la obra no sabemos si Shannon se quedara con Maxine, aunque ella le invita a quedarse, pero en la película Shannon tiene dos opciones, marcharse junto a Hannah o regentar el hotel junto a Maxine, eligiendo esta última opción. Huston eliminó los momentos en los que una familia alemana con simpatías nazis hace su aparición en la obra teatral, pues la acción se desarrolla en un año indeterminado en la película.

El director realiza una película muy dinámica. No se ajusta exactamente al texto de Tennessee Williams, pero ha mantenido el espíritu de la obra muy bien. Es una obra más positiva y con personajes más agradecidos que en la obra, por ejemplo el de Maxine. La elección de escenarios es muy acertada y los actores interpretan sus papeles de forma convincente.

Contexto de la película

El significado de la película

El significado principal de la película es que tiene un tono ligeramente más positivo que la obra, aunque en lo esencial se respetan los temas del original. Entre otras cosas, los escenarios de Huston son más brillantes que los del teatro. La cámara escapa de los sofocantes límites del deteriorado hotel y se expande hacia el mar en el que

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

nadan Shannon y la joven Charlotte, y enfoca la fértil vegetación que rodea al lugar, y los caminos montañosos de los alrededores. Estos escenarios expresan un sentimiento más positivo: sugieren que es preferible el mundo fantasioso de los sentidos del hombre al rigor del realismo religioso de Shannon.

Antecedentes

Los únicos antecedentes de la película son los mismos que la obra teatral. El relato corto *The Night of the Iguana* se publicó en *One Arm* (1948) y posteriormente en *Collected Stories* (1985) y *Escape to Mexico* (2002).

Estreno

Público y taquilla

The Night of the Iguana se estrenó en 1964 con un gran elenco de actores y actrices como Ava Gardner (Maxine Faulk), Deborah Kerr (Hannah Jelkes), Richard

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Burton (Reverendo Shannon) o Sue Lyon (Charlotte Goodall). Consiguió una buena recaudación de más de doce millones de dólares a nivel mundial.

La crítica

Bosley Crowther escribió:

Since difficulty of communication between individuals seems to be one of the sadder of human misfortunes that Tennessee Williams is writing about in his play, “The Night of the Iguana,” it is ironical that the film John Huston has made from it has difficulty in communicating, too.

At least, it has difficulty in communicating precisely what it is that is so barren and poignant about the people it brings to a tourist hotel run by a sensual American woman on the west coast of Mexico. And because it does have difficulty—because it doesn’t really make you see what is so helpless and hopeless about them—it fails to generate the sympathy and the personal compassion that might make their suffering meaningful.

By a rather unusual arrangement, this film was given its world premiere with a gala one-shot showing for the benefit of the Heart Fund last night in Lincoln Center’s Philharmonic Hall. It will open for a “showcase” engagement at the Paramount and 31 other theaters in the metropolitan area on Aug. 6.

Sure, it builds up a lurid impression of its booze-guzzling hero as a man who is howling with lusty lamentation at having been defrocked as an Episcopal minister for conduct of a loosely sexual nature unbecoming a clergyman.

From a gaudy display of self-detraction in the pulpit of a small Virginia church, through a quick resumé of crude behavior with an 18-year-old girl, while leading a group of American females on a cheap tour through Mexico, he comes to this point of revelation trailing an air of vague rebelliousness and being as curiously wild-eyed and ghostly as only Richard Burton can be in the role.

The film also gives a lush impression of the New England spinster who arrives with her 97-year-

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

old grand-father, spreading a thin mist of sweet gentility and oozing a sense of cultivation by virtue of the second-rate poetry the old man writes. With Deborah Kerr playing this woman in the sugary way she does so well, we are made to perceive a pious pedant in whose busy mouth butter wouldn't melt.

But who are these dislocated wanderers? From what Freudian cell have they been sprung, and why are they so aggressive in punching their loneliness home to the world? These are the basic revelations that are not communicated by the film, which follows fairly closely the dialogic substance of the play.

They talk a great deal on that terrace through the sticky tropical night, and Mr. Huston has made their conversation as nonoppressive as a pacing camera can contrive. But still their suffering and their bleating seem just so much show, so many words. They are no more substantial or affecting than the cutting loose of that captured iguana, that edible lizard, by the presumably liberated hero as morning breaks.

Blame, to a certain extent, the acting. Mr. Burton is spectacularly gross, a figure of wild disarrangement, but without a shred of real sincerity. You see a pot-bellied scarecrow flapping erratically. And in his ridiculous early fumbling with the Lolitaish Sue Lyon (whose acting is painfully awkward), he is farcical when he isn't grotesque.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Miss Kerr, too, is somewhat ambiguous. Though spinsterish and sad in many ways, she is physically far from unattractive, peculiarly seductive and chic. However did such a female escape the attentions of men?

Appropriate, however, is Ava Gardner as the owner and mistress of the hotel, which she personally imbues with a raucous and blowsy decadence. Her loose-jointed sweeps around the premises, her howling gibes at the clattering guests and her free deportment with a couple of glistening beach boys does help to steam the atmosphere. But Grayson Hall is incredibly frantic as the chaperone of the voracious girl, and Cyril Delevanti is so fragile as the old man that it hurts.

Mr. Huston has got some scenic beauty of the Mexican coast here and there in black-and-white. But the setting, at the last, becomes monotonous—just like the all-talk, no-play film.

Fortunately, he and his co-author, Anthony Veiller, have eliminated the Nazi tourists from the play. It would indeed be disastrous to have them tromping all over the place.⁸⁷

La película actualmente

La película sigue estando en vigor y es todo un clásico por elenco de actores que reunió y su director.

⁸⁷ Crowther, Bosley. *New York Times*, 1 Jul. 1964.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

4.11. This Property is Condemned (1966)

LA OBRA TEATRAL

Narración dramática

Argumento

La historia de esta pieza corta trata de la vida de Alva narrada por su hermana Willie. Alva vivía en una población cercana a una estación de ferrocarril y su casa siempre estaba llena de caballeros que se divertían en las fiestas que celebraban ella y su madre. Después de tener una vida bastante azarosa, Alva muere joven y su hermana, Willie, la recuerda con gran cariño y desea seguir los pasos de ella.

Temática

El personaje de Willie emana soledad y aislamiento. Su encuentro con Tom es en las vías abandonadas del tren y a lo lejos se ve su casa también abandonada. Las palabras de Willie expresan dolor y falta de amor y cariño por parte de su familia.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

También un sentimiento positivo de admiración se puede apreciar en sus palabras hacia su hermana Alva Starr.

Personajes

Willie es reconocida como alguien muy especial y el autor comenta: “She is a remarkable apparition – thin as a beanpole and dressed in outrageous cast-off finery” (Williams, 1941: 1). Sigue describiéndola:

She wears a long blue velvet party dress with a filthy cream lace collar and sparking rhinestone beads. On her feet are battered silver kid slippers with large ornamental buckles. Her wrists and her fingers are resplendent with dime-store jewelry. She has applied rouge to her childish face in artless crimson daubs and her lips are made up in a preposterous Cupid’s bow. She is about thirteen and there is something ineluctably childlike and innocent in her appearance despite the makeup. She laughs frequently and wildly and with a sort of precocious tragic abandon (1).

y ella misma se refiere a su hermana. “I was expected to be a boy but I wasn’t. They had one girl already. Alva. She was my sister” (3) o “She’s in the bone-orchard” (6). Dice que había un chico que la quería llamado Sidney y que murió de una enfermedad pulmonar. Disfrutaba con los chicos en sitios como Mobile o Alabama. Willie sigue los pasos de su hermana y comenta: “What a girl needs to get along is social training. I learned all of that from my sister Alva. She had a wonderful popularity with the roadmen” (5) y un poco después afirma: “I go out steady with men in responsible jobs” (12). Sabe que ahora mismo está sola en “THIS PROPERTY IS CONDEMNED” (7) y

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

confiesa a Tom que su madre “run off with brakeman on the C. & E. [...] My old man got to drinking [...] Disappeared” (8).

Tom es un niño un poco más mayor que lleva “He wears corduroy pants, blue shirt and a sweater and carries a kite of red tissue paper with a gaudily ribboned tail” (1). Willie le pregunta si sigue en el colegio y él contesta que “I quituated. Two years ago this winter” (4). Conoce las actividades de Willie cuando la confiesa: “You took him inside and danced for him with your clothes off [...] Naw. What you did for Frank Waters” (11).

Estructura

Solo tiene una escena que tiene diecisiete páginas en la publicación.

La puesta en escena

Al comienzo de la escena Williams describe el lugar donde la acción se desarrolla, en las vías del tren de la pequeña población.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Contexto de la obra

El significado de la obra teatral

Simplemente fue la base para la adaptación cinematográfica.

Antecedentes

This Property is Condemned se lee como una secuela de la obra de un solo acto *Hello From Bertha*.

Publicación y estreno

Público y taquilla

This Property is Condemned es una obra corta de un solo acto recogida en *27 Wagons Full of Cotton and Other Short Stories*, libro de historias que se publicó en el año 1946.

La crítica

Su producción se realizó en el New School for Social Research en 1942.

La obra actualmente

No hay información en esta sección.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

LA PELÍCULA

Narración cinematográfica

Argumento

La sinopsis de la película es la que sigue: Una niña abandonada llamada Willie Starr le cuenta la historia de su difunta hermana, Alva a Tom, un niño al que conoce en las vías muertas de Dodson (Mississippi) en los años treinta. La trama se desarrolla en retrospectiva. Llega al pueblo un forastero de nombre Owen Legate y se aloja en la Casa de los Huéspedes Starr, sin desvelar su verdadero propósito, donde se celebra una gran fiesta de cumpleaños en honor a la dueña, Hazel, madre de Willie y Alva. Pero la verdadera estrella es la joven bonita y coqueta, Alva. Ésta conoce a Owen en la cocina y la chica enseguida muestra interés hacia él. Al día siguiente, Willie ve a Owen camino del trabajo; se descubre entonces que Owen está en Dodson para despedir a los empleados del ferrocarril debido a los recortes provocados por la Gran Depresión. Alva está atrapada entre agradar al señor Johnson, un anciano rico y el continuo acoso del novio de su madre, J.J. Nichols.

Los trabajadores se muestran cada vez más hostiles contra Owen a la vez que la relación entre éste y Alva se hace cada vez más estrecha. Finalmente, los empleados despedidos le dan una paliza a Owen, cuyas heridas son curadas por Alva, y los dos terminan pasando la noche en mutua compañía.

Mientras tanto, Hazel ha preparado un viaje para toda la familia a Memphis, donde el señor Johnson cuidará de ellos. Para impedir que Alva vaya a Nueva Orleans con Owen, hace creer a éste que la joven lo ha estado engañando todo el tiempo y que

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

siempre quiso ir a Memphis. Ya en la ciudad, la familia Starr sale por la noche a celebrar su nuevo acuerdo. Alva, borracha y enfurecida, se enfrenta a J.J. y le obliga a admitir que sólo está con su madre para poder estar cerca de ella. Esa noche, Alva se casa con J.J., pero al día siguiente le roba su dinero y la partida de matrimonio y se fuga a Nueva Orleans.

Alva y Owen se reencuentran en Nueva Orleans y pasan varios días muy felices juntos. Poco después, Owen recibe una oferta de trabajo en Chicago, propone matrimonio a Alva y sugiere que Willie se venga con ellos. Hazel aparece allí y le revela a Owen que su hija se casó con J.J., Alva huye bajo la lluvia.

La película vuelve al presente. Willie, que lleva la ropa y joyas de su hermana, le explica a Tom que Alva murió de tuberculosis. Willie añade que su madre se fugó con otro hombre y que ahora ella vive totalmente sola en la casa de huéspedes.

Temática

This Property is Condemned es un melodrama sobre el amor y la supervivencia en una pequeña población del Mississippi durante la Gran Depresión. Alva Starr es explotada por su madre para que el nivel de vida familiar sea más que aceptable, pero Alva desea salir de allí y tiene la oportunidad de conocer a Owen. Él también tiene sus problemas, pues es la persona que se dedica a mandar a la calle a los trabajadores del ferrocarril. Willie es la hermana pequeña que adora a su hermana mayor, pero no tiene el cariño de su madre, y de nuevo, tenemos un padre ausente.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Personajes

Alva Starr es la estrella de la película, pero también hay que tener en cuenta a Willie, pues ella es el nexo de unión entre su hermana y Owen. Alva es alegre y desea marcharse a una gran ciudad como Nueva Orleans. Vemos a un Owen serio y taciturno en los primeros minutos de la película, pues no conocemos el verdadero objetivo de su visita al pueblo. La madre de Alva, Hazel, se hace un personaje odioso en la película, no solo por su relación con J.J. (el cual quiere estar con Alva), sino por la forma en la cual siempre ordena a su hija que tiene que estar con los hombres. Sidney y el Sr. Johnson son los personajes más amables, pues quieren a Alva pero no son correspondidos.

Estructura

La acción tiene lugar durante varios días en el pueblo de Dodson, que se sitúa en el delta del Mississippi y poco tiempo después se traslada a Nueva Orleans.

Las líneas argumentales de la trama se pueden dividir en varias historias: la de Alva con Owen como la principal, otra sería la de Hazel con J.J. y la relación de Alva con el Sr. Johnson y en cierto modo, la amistad de Alva con su amigo Sidney. La amistad de Willie con Owen que se mantiene fuerte durante la película sería otra trama argumental. La otra historia que subyace es la vida de laboral de Owen y su relación con los trabajadores del ferrocarril.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El director y la narración cinematográfica

La base sobre la cual la película *This Property is Condemned* se fundamenta es la pieza corta anteriormente mencionada. La base argumental acerca de la familia Starr y la hermana pequeña que rememora las andanzas de la hermana mayor, quedan plasmadas en la adaptación.

La vida licenciosa de Alva Starr es más explícita en la pieza teatral que la de la película. Quizás el carácter angelical de la actriz elegida, Natalie Wood, protagonista de exitosas producciones como *Esplendor en la hierba* o *West Side Story*, y una posible censura temática acerca de la prostitución, minimizaron los momentos más escabrosos de la vida de Alva.

Otro de los cambios en la película es el destino de Willie Starr. En la adaptación se puede apreciar que Willie quiere parecerse a su hermana, aunque el espectador supone que será lejos del pueblo, pues la pensión Starr es una casa en ruinas; la propiedad donde la casa se sitúa está condenada para siempre.

La elección de Robert Redford en el papel de Owen Legate se puede atribuir al comienzo de una buena amistad con el director y tras el éxito del actor en *Descalzos en el parque*. El personaje de Owen Legate no es muy agradable, pues es la persona que llega a los pueblos para despedir a los trabajadores del ferrocarril, aunque es un personaje enigmático y atrayente para las dos hermanas, ganándose la amistad de Willie inmediatamente.

Los guionistas quisieron recoger el canon de Williams en la puesta en escena: la elección de una ciudad sureña, la familia abandonada por el padre como en *The Glass Menagerie*, la llegada de un ‘caballeroso’ (the ‘cavalier’) desconocido que rescata a la hija mayor de la miseria, las tensas relaciones entre madre e hija, el uso de algún nombre típico en las obras de Williams (como “Moonlake Casino”), el odio del pueblo

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

hacia el recién llegado como en *The Fugitive Kind*, el recurrir a la ciudad de Nueva Orleans tan cercana al autor, el final desgraciado de la heroína, ... la película tiene todos los ingredientes para convertirse en un verdadero drama sureño.

La música tiene un papel importante en la película abriendo y cerrando la misma con una canción que canta Willie y que era la melodía favorita de su hermana, “Wish me a Rainbow”, escrita por Jay Livingston y Ray Evans. La canción dice así:

Wish me red roses
And yellow balloons
Black sequins whirling
To gay dancing tunes
I want all these treasures
The most you can give

So wish me a rainbow
As long as I live
All my tomorrows depend on your love
So wish me a rainbow above

Wish me a rainbow
And wish me a star
All this you can give me
Wherever you are
And dreams for my pillow
And stars for my eyes
And a masquerade ball
Where our love wins first prize
All my tomorrows depend on your love
So wish me a rainbow above

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

This Property is Condemned es una película agradable que tiene cierto interés. Quizás la elección de sus atractivos actores no deja ver el trasfondo tan dramático de la trama hasta casi al final cuando los acontecimientos se aceleran y la protagonista muere.

Contexto de la película

El significado de la película

La película fue utilizada para que la carrera de Natalie Wood pudiera despegar, pero ni Redford ni Pollack estaban muy entusiasmados con el proyecto. Realmente iba a ser dirigida por John Huston y después éste se cayó del proyecto. La Paramount hizo que el guión fuera reescrito varias veces hasta obtener el final para la película. También cabe destacar los papeles de la madre de Alva y de J.J.

Antecedentes

Los antecedentes proceden del relato corto del mismo nombre.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Estreno

Público y taquilla

La película tuvo buena acogida por la pareja protagonista Redford-Wood.

La crítica

Crowther comentaba:

As soggy, sentimental a story of a po' little white-trash gal as ever oozed from the pen of Tennessee Williams or out of the veins of script-writers in Hollywood is pictured in Technicolor in Seven Arts' "This Property Is Condemned," which opened yesterday at the Festival and Victoria. And as pretty, bright-eyed and incongruous a specimen of the breed as ever nibbled a piece of Southern fried chicken is presented in it by Natalie Wood.

One cannot conceive the splendid quality of this slightly sullied but nigh angelic Miss who lives in a boarding house by the railroad in a brakish Mississippi town until one sees how deeply and purely she comes to love Robert Redford, a railroad man who stops off for a week during the Great Depression to hand out pink slips to leafers and develops an undying passion for her.

It is, indeed, an experience of truly transcendent love that engulfs this blossoming young woman in the tawdry environment of her mother's boardinghouse and amid all the crude and vulgar gentlemen who have their residence there. It is in a class with the passion that Camille experienced for Armand—a comparison that is not inappropriate, as the working out of the story reveals.

And the loyalty of her devotion through a series of seamv episodes that take her all the way to N'Yawlins and then back to her broken down town attest to the fact that her fine character is not far below that of some of the classic heroines.

But, unfortunately, Francis Ford Coppola, Fred Coe and Edith Sommer, who wrote the script as an elaboration of a one-act play by Mr. Williams, have so clearly synthesized and overdrawn the sterling qualities of this young woman and have made the railroad man of Mr. Redford so pure—such a glowing amalgamation of nobility and gullibility — that the two of them in this cheap environment are wholly implausible.

The environment itself passes muster, even though the people in it do not. It is sodden, tacky and tinsel, in the fashion of an ugly southern town. The Louisville & Nashville Railroad passes

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

through it, and the Humming Bird Express flies by with its old-time mournful whistle dying in a cloud of dust.

But the people, beginning with Mama the boardinghouse keeper whom Kate Reid makes monstrously meaty and maudlin, are clearly theatrical, and this includes Charles Bronson as a lecher and John Harding as an older, lonely man. Under Sydney Pollack's direction, they are all acting seamy stereotypes.

Of course, one may argue that the whole thing is a figment of the fantasy of the heroine's younger sister, whom Mary Badham plays. For the story is framed as a recollection, years after, of this idolatrous child who floats through the boardinghouse environment with obvious stars in her eyes. But that doesn't keep it from being pretty silly and sticky for anyone who sits and attends to the imaginings of what must surely be a Hollywood-bred child.⁸⁸

La película actualmente

La película todavía despierta interés, aunque acuse el paso del tiempo, y la unión de dos actores míticos ayuda al visionado.

⁸⁸ Crowther, Bosley. *New York Times*, 4 Aug. 1966.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

5. CONCLUSIONES

Después del análisis comparativo realizado y de la revisión de la bibliografía existente previa a este trabajo, podemos terminar por concluir que Tennessee Williams es uno de los autores dramáticos más “cinematográficos” de la historia del cine.

Y hemos constatado cómo su relación con el cine es determinante para él, tanto en un ámbito personal como profesional, algo que se da de dos formas: como escritor adaptado y como adaptador de sus propias obras literarias. Con los años incluso se convirtió en un referente dentro del mundo del cine, siendo nombrado presidente del Festival de Cannes en 1976.

Así, hemos visto cómo durante toda su vida Tennessee Williams acudía al cine para dar rienda suelta a su imaginación y poder escapar del claustrofóbico ambiente de su hogar. Y cómo Hollywood le llamó para trabajar en la Metro Goldwyn Mayer. Él mismo empezó, ya en la primavera de 1943, a escribir guiones afrontando el tener que contar una historia audiovisualmente, lo que constituiría un muy útil bagaje posteriormente a la hora de intentar adaptar al cine sus propias obras teatrales. Y, mientras él escribe para Hollywood, ve en paralelo cómo también otros autores participaban en la elaboración de guiones para películas basadas en sus obras de teatro.⁸⁹ Una situación compleja y difícil de tratar.

Hemos podido apreciar los recursos cinematográficos utilizados en todas sus obras, e indagar en las características “cinematográficas” de la dramaturgia de Williams para darnos cuenta de su idoneidad para la adaptación cinematográfica. Al respecto, el testimonio de Gene D. Phillips⁹⁰ es explícito por demás cuando afirma que las obras

⁸⁹En el Apéndice 6.

⁹⁰Phillips, Gene D. *The Films of Tennessee Williams* (London: Associated University Press, 1980) 20.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

teatrales de Williams estaban “designed to be performed before an audience”, refiriéndose no solo al público teatral, sino también al cinematográfico. Es decir, la estructura teatral de actos y las instrucciones que el autor daba en las ediciones impresas o comentarios realizados a los directores teatrales eran aptas para que pudieran trasladarse sin más a la pantalla. Y añado que sus obras también eran “proved easily adaptable” y “his loosely constructed plots are easily modified; his central characters are boldly drawn figures experiencing an emotional crisis with which audiences can easily identify”⁹¹. Este punto es muy importante, pues sus tramas no eran cerradas con nombres de personajes y lugares recurrentes, y permitían que los directores pudieran manipularlas y amoldarlas para el guión, además el público se podía identificar fácilmente con el tipo de personajes sobre los que escribía (incluyendo los omitidos, pero siempre omnipresentes), y casi siempre con finales felices.

Igualmente hemos verificado cómo la época de realización de las películas es relevante. La década de los 50 y principios de los años 60 estuvieron marcadas por un espectacular estilo visual y tramas familiares sensacionalistas como el caso de *Cat On a Hot Tin Roof* o *Sweet Bird of Youth*. Muchas veces se han comparado las películas de Williams con los melodramas familiares de Douglas Sirk (*Written on the Wind*, 1956), Nicholas Ray (*Rebel without a Cause*, 1955) o Vincent Minnelli (*Home from the Hill*, 1960) y, al mismo tiempo, sus películas también marcaron una época pues como afirmaba R. Barton Palmer “strongly influenced development of the film industry, itself”⁹².

También influyó de forma determinante en el tratamiento de diversos temas candentes, pero hasta entonces no tratados tan explícitamente en la pantalla, como es la sexualidad femenina y la homosexualidad (*A Streetcar Named Desire*, *Suddenly Last*

⁹¹*Ibíd.*, 18.

⁹²Palmer, R. Barton. “Tennessee Williams and the Evolution of the Adult Film” in *Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudané (Cambridge University Press, 1997) 205.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Summer, Cat On a Hot Tin Roof,...) o la masculinidad de los personajes (*Sweet Bird of Youth, The Rose Tattoo, A Streetcar Named Desire,...*). Y no solo tuvo que luchar contra la censura, sino que también tuvo que superar barreras sociales, familiares, etc.

Desde un punto de vista crítico, André Bazin afirmaba que las diferencias entre teatro y cine se basaban en el tratamiento de la presencia física de los personajes y la actividad de la audiencia o los espectadores. En el teatro el espectador tiene que estar activo ante la presencia real de los personajes teatrales, en cambio en el cine los personajes no acompañan realmente al público y los espectadores se dejan llevar por las imágenes y el movimiento de la cámara. Dos géneros basados en los mismos conceptos pero que han tomado caminos diferentes. Las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams son una combinación de los dos géneros, existen adaptaciones que te atrapan por la interpretación de los personajes que ponen voz y sentimiento a los personajes escritos por el autor, y por otro lado, en muchas ocasiones las imágenes filmadas por los directores fluyen por la pantalla junto a las interpretaciones y vemos que ambos lenguajes se funden.

Las obras de Williams, tanto en el teatro como audiovisualmente, ofrecen magníficos papeles que facilita a los actores el hacer grandes interpretaciones: Vivien Leigh (Blanche Dubois) y Marlon Brando (Stanley Kowalski) en *A Streetcar Named Desire*; Elizabeth Taylor (Catherine Holly y Maggie) en *Suddenly Last Summer* y *Cat On a Hot Tin Roof*, respectivamente; Katherine Hepburn (Violet Venable) en *Suddenly Last Summer*; Paul Newman (Brick) en *Cat On a Hot Tin Roof*; Geraldine Page (Alexandra del Lago) en *Sweet Bird of Youth*; Karl Malden (Archie Lee Meighan) en *Baby Doll*; Burl Ives (Big Daddy) en *Cat On a Hot Tin Roof*; Anna Magnani (Lady Torrance) en *The Fugitive Kind* o Ava Gardner (Maxine Faulk) en *The Night of the Iguana*, entren otros.

Numerosos planos o secuencias de las adaptaciones hechas a la obra de Tennessee Williams se han convertido en antológicas dentro de la historia del cine,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

como, por ejemplo, la escena del columpio en *Baby Doll*, el grito de Stella por causa de Marlon Brando en *A Streetcar Named Desire*, la última secuencia entre Brick y Maggie en *Cat On a Hot Tin Roof*, el duelo interpretativo entre la princesa Kosmonopolis (una actriz interpretando el papel de otra actriz) y Chance Wayne en *Sweet Bird of Youth*, los primeros planos de Magnani en *The Rose Tattoo* o la primera secuencia de la misma película con un Brando magnífico, la escena de Catherine Holly en *Suddenly Last Summer*, narrando el asesinato de su primo Sebastian en Cabeza de Lobo...

Hemos constatado también la evolución del sentir de Williams hacia sus adaptaciones, según el tiempo pasaba. Él tuvo que afrontar los puntos de vista de los diferentes directores que abordaban sus adaptaciones, así como ver las puestas en escena que los distintos directores de teatro hacían de sus obras. Y asistir a las plurales respuestas de los respectivos públicos a todas estas propuestas narrativas. Ya mencionamos en el trabajo como Tennessee Williams le dijo a su agente, Audrey Wood, en 1954, después de tener una amplia experiencia con triunfos y fracasos en Hollywood, que las películas duraban más en el tiempo que las producciones teatrales, y cómo se temía que sus obras se recordarían más por las películas; y que por ese motivo era muy importante para él tener el máximo control posible de todos los contratos cinematográficos firmados sobre sus obras.

Este fue uno de los principales motivos de la alianza entre el autor y el cine. Pensaba que sus obras iban a ser recordadas gracias a sus películas, y creemos que tenía razón. Más aún hoy en día, cuando existen más espectadores que lectores que tienen accesos a muchas plataformas para poder ver las películas.

Williams es considerado oficialmente guionista en solo siete de las películas de Hollywood y en cinco de estas producciones comparte autoría: *The Glass Menagerie* (con Peter Berneis), *A Streetcar Named Desire* (con adaptación de Oscar Saul), *Baby Doll*, *Suddenly Last Summer* (con Gore Vidal), *The Rose Tattoo* (con adaptación de HalKanter), *The Fugitive Kind* (con Meade Roberts), and *Boom!*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Dos de estas películas, *Baby Doll* y *Boom!* fueron realizadas con los directores Elia Kazan y Joseph Losey, respectivamente, pues participaron activamente en la elaboración del guión final.

Pero uno de los problemas principales en una adaptación es la fidelidad que siempre preocupa tanto al escritor como a algunos críticos, quizás no tanto a los espectadores. Al respecto, cuando el autor era preguntado si una adaptación debía ser fiel a su obra teatral, Williams respondía que no tenía que ser así; que se debía de crear algo a propósito para el cine, pues muchas veces las obras teatrales no eran efectivas en la pantalla. Es decir, era consciente de la dificultad y del miedo que incluso el director cinematográfico tenía al adaptar adecuadamente la obra teatral.

Eso sí, lo que siempre molestó al autor fueron los cambios de sus finales, y como hemos visto en este trabajo, sobre esta cuestión Williams afirmó que los finales felices eran terribles y que los espectadores debían dejar la sala de cine cinco minutos antes del final de las adaptaciones filmadas son sus obras.

En relación a los cambios que se hacían sobre sus personajes, tramas, acciones, etc., mostró lacónicamente su aceptación, que no su aprobación, así recordemos sus palabras afirmando que a pesar de que todo trabajo artístico sea colaborativo, él tenía una confianza diferente en los directores de teatro y en los directores de cine, ya que al escribir para el teatro, estaba casi seguro que lo que escribía siempre sería suyo y respetado, mientras que con las películas no tenía esa certeza.

Tanto en sus memorias como en entrevistas concedidas, él expresó que pocas veces quedaba contento con el resultado final en las adaptaciones. Quizás *The Night of the Iguana*, después de muchas desavenencias con John Huston, *Suddenly Last Summer* o *Boom!* hayan sido las adaptaciones que más satisficieron al autor, aunque con el carácter tan voluble de Williams nunca se conocía del todo la verdad, podía dar una versión a un medio, y después pensar algo diferente para otro.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

También hay que resaltar la importancia de las obras cortas que son el origen de una obra teatral y su posterior adaptación. Williams siempre fue un autor que volvía a reescribir todo, incluso hacía versiones diferentes, años después podía regresar a una obra ya publicada e interpretada y actualizarla. De hecho, en los últimos años se han encontrado nuevas obras o relatos cortos como *The Eye That Saw Death*, parecido a uno de sus primeros relatos *The Vengeance of Nitocris* o *The Crazy Night* basado en una relación que tuvo con una chica en sus años universitarios. Por eso, es interesante ver algunos de los relatos cortos que fueron la fuente de inspiración para grandes obras teatrales:

- *At Liberty (Summer and Smoke and A Streetcar Named Desire).*
- *Auto-Da-Fé (The Glass Menagerie).*
- *Battle of Angels (Orpheus Descending and The Fugitive Kind).*
- *The Eccentricities of a Nightingale (Summer and Smoke).*
- *The Glass Menagerie (Portrait of a Girl in Glass and The Gentleman Caller).*
- *Hello from Bertha (A Streetcar Named Desire and This Property is Condemned).*
- *The Interval (A Streetcar Named Desire and The Glass Menagerie).*
- *Now the Cats with Jewelled Claws (Summer and Smoke).*
- *A Perfect Analysis Given by a Parrot (The Rose Tattoo).*
- *Three Players of a Summer Game (Cat On a Hot Tin Roof).*
- *27 Wagons Full of Cotton, The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper (Baby Doll).*
- *The Yellow Bird (Summer and Smoke and The Eccentricities of a Nightingale).*

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El mismo autor comentaba que sus obras de teatro largas surgen a partir de obras de un solo acto (*27 Wagons Full of Cotton* o *This Property is Condemned*) y relatos cortos anteriores que podía haber escrito años antes, trabajando sobre ellos una y otra vez. Por ejemplo, en *Three Players of a Summer Game* tenemos a Brick Pollitt, como exatleta, casado con una belleza de Nueva Orleans y dueño de una plantación en el Delta. Una base casi exacta para *A Cat On a Hot Tin Roof*.

Unido a este hecho y a lo anteriormente mencionado, está el factor de la identificación del autor con la mayoría de sus personajes, ya que decía que todos sus personajes se inspiraban en él mismo, pues no era capaz de crear un personaje que no llevara dentro. De esta forma, tenemos que darnos cuenta de una vida poco común en su época y con temas bastante controvertidos.

Con todos estos antecedentes, las obras teatrales de Tennessee Williams fueron muchas veces genialmente adaptadas al cine.

Es fundamental comentar que la relación entre cine y teatro era muy común en aquellos años. Podemos confirmar que la relación entre Tennessee Williams y Kazan era muy estrecha y los directores teatrales ayudaban al propio autor a mejorar o cambiar sus obras, como el mismo caso de Kazan con *A Streetcar Named Desire*, *Cat On a Hot Tin Roof* o *Sweet Bird of Youth*. Por lo tanto no eran géneros separados, sino íntimamente ligados uno con el otro en el mundo cultural. También guionistas, comentados unas líneas más arriba, de la categoría de Oscar Saul, Hal Kanter, James Poe, Meade Roberts, Gore Vidal o los propios directores Richard Brooks y John Huston trabajaron conjuntamente con el escritor para escribir los guiones de las películas.

Los cambios en la cinematografía estadounidense de esos años hacia un cine de autor y temas más maduros y, a la vez, más controvertidos ayudaron a que las obras de Williams se adaptaran al cine con un buen resultado en las taquillas y que se produjera un cambio en lo que gustaba a los espectadores. Como antes hemos comentado, la

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

colaboración provechosa entre el dramaturgo y los directores teatrales facilitó la aceptación del autor en el mundo del cine. Tanto los temas como la técnica visual de la mayoría de sus obras lograron una rebelión en su época y en el mundo cinematográfico. Williams consiguió, junto con otros, implantar la figura del escritor en el sistema de los grandes estudios de Hollywood. Siendo uno de los rasgos que le caracterizaba el uso fluido del lenguaje utilizado en sus obras, conjugando la imagen y la palabra en una fusión perfecta, algo difícil de conseguir en una película.

The Night of the Iguana, *This Property is Condemned* o *Boom!* son adaptaciones “libres”, que lograron captar la esencia del autor y se consideran unas buenas adaptaciones. Se tiene que tener en cuenta que la personalidad del director de *The Night of the Iguana*, John Huston, o el tipo de adaptación de un relato corto y más libre para hacer un guión a la medida con *This Property is Condemned* o igualmente la visualidad y musicalidad de *Boom!* con especial atención a las palabras, hacen que todas estas adaptaciones se escapen del posible canon del autor, pero que al mismo tiempo mantienen la esencia del escritor y se consideran buenas adaptaciones.

Suddenly Last Summer, *The Rose Tattoo* y *Baby Doll* son películas personales, pero con la necesidad de hacer cambios en el guión por la cantidad de temas tabú para la censura oficial de la época presentes en las obras.

Después, clásicos cinematográficos como *A Streetcar Named Desire* o *Cat On a Hot Tin Roof* son adaptaciones con gran éxito de público y crítica, que siempre se recordaran por ser la base de la adaptación cinematográfica de Tennessee Williams. Ambas logran capturar al espectador gracias a un texto dinámico y rico en matices, cuyos intérpretes logran bordarlo, además de una puesta en escena impecable que hace que el espectador se mantenga en tensión desde el principio hasta el final.

Otro tipo de adaptación más encorsetada por la temática o la estructura de la obra se puede encontrar en *The Fugitive Kind* o *Summer and Smoke*, que son también

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

muy destacables por la interpretación de los dos personajes femeninos de Anna Magnani (Lady Torrance) o Geraldine Page (Alma Winemiller).

El resto de adaptaciones son, o bien fallidas por un final feliz y poca conexión con el público como en *The Glass Menagerie*, o pasaron desapercibidas en el caso de *The Roman Spring of Mrs Stone* (a pesar de la gran actuación de Vivien Leigh) y *The Last of the Mobile Hot Shots*, o nunca alcanzaron un gran éxito de taquilla, *Period of Adjustment*, considerada una comedia ligera y *This Property is Condemned*, un drama correcto.

Pero si consideramos estas adaptaciones teniendo en cuenta solamente un gran éxito de crítica, y a veces coincidiendo con el beneplácito del público, se podría considerar otro tipo de división: una puesta en escena impecable y un texto magnífico como el caso de *A Streetcar Named Desire*, o las buenas interpretaciones y mayor realismo en *Cat On a Hot Tin Roof*, unas buenas escenas políticas y una historia del gusto del público en *Sweet Bird of Youth*, o bien adaptaciones personales como *Baby Doll*, que se convirtió en una excelente comedia o *Suddenly Last Summer* con temas muy difíciles de llevar a la pantalla, pero con un enriquecimiento de los personajes en el guión.

Y no se pueden olvidar los problemas de censura que fueron importantes en la mayor parte de las adaptaciones del autor, desde el escándalo de *Baby Doll*, a los diferentes finales de *Sweet Bird of Youth* o los temas escandalosos de canibalismo o pobreza en *Suddenly Last Summer*. El lenguaje de Tennessee Williams es muy simbólico y metafórico, lo que ha hecho que en ocasiones haya sido difícil trasladarlo a la pantalla, aunque este mismo rasgo también haya sido útil al cineasta para poder buscar un camino que no se topara con la censura imperante.

En definitiva, su gusto por lo grotesco, el folletín, el melodrama, la fuerte carga dramática, los asfixiantes entornos familiares, las pasiones desbordadas como en el caso

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de *The Rose Tattoo* o todos los escenarios decadentes del viejo Sur tan bien retratados en *Baby Doll*, han logrado que muy a menudo su obra funcionará magníficamente bien en la gran pantalla. Y que hoy en día la mayor parte de las obras de Tennessee Williams estén vigentes en nuestros corazones y cerebros a través de nuestras retinas como espectadores de cine.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

6. FUENTES CONSULTADAS

6.1. MATERIAL AUDIOVISUAL⁹³

Baby Doll. Elia Kazan. Carroll Baker, Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnock. Warner Brothers, 1956. Vellavision, 2003. DVD.

Boom! (La mujer maldita). Joseph Losey. Elizabeth Taylor, Richard Burton, Noël Coward. Universal, 1968. DVD.

Cat on a Hot Tin Roof. Richard Brooks. Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Judith Anderson. MGM, 1958. Warner Brothers Home Video, 2002. DVD.

Dulce pájaro de juventud. Richard Brooks. Paul Newman, Geraldine Page, Shirley Knight, Ed Begley. MGM, 1962. DVD.

Fugitive Kind. Sidney Lumet. Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward. United Artists, 1960. MGM / UA, 1992. DVD.

The Glass Menagerie. Irving Rapper. Kirk Douglas, Jane Wyman, Gertrude Lawrence. Warner Brothers, 1950. Youtube.

The Glass Menagerie. Anthony Harvey. Katherine Hepburn, Sam Waterson, Joanna Miles, Michael Moriarty. Time Warner Entertainment Company, 1973. Metrodome Distribution, 2004. DVD.

The Glass Menagerie. Paul Newman. Joanne Woodward, John Malkovich, Karen Allen, James Naughton. Universal, 1987. Universal Home Video, 1994. DVD.

La noche de la iguana. John Huston. Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr. MGM and Seven Arts, 1964. Warner Brothers Home Video, 2000. DVD.

Last of the Mobile Hot-Shots. Sidney Lumet. James Coburn, Lynn Redgrave, Robert Hooks. Warner Brothers, 1969. Videocassette. Warner Bros., 1994.

⁹³ En primer lugar aparece el título de la película, después el nombre del director y los actores más importantes, junto a la distribuidora, año de distribución y si está editada en DVD o VHS.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Orpheus Descending. Peter Hall. Vanessa Redgrave, Kevin Anderson, Brad Sullivan, Anne Twomey, Miriam Margolyes. Turner Pictures, 1990. Videocassette. Turner Home Entertainment, 1990.

La pérdida de un diamante lágrima. Jodie Markell. Bryce Dallas Howard, Chris Evans, Ellen Burstyn, Ann-Margret, Will Patton. Vértice Cine, 2009. DVD.

Period of Adjustment. George Roy Hill. Tony Franchiosa, Jane Fonda, Jim Hutton, Lois Nettleton. MGM, 1962. Videocassette. MGM / UA, 1992 y DVD editado por Feel Films, 2015.

This Property is Condemned. Sydney Pollack. Natalie Wood, Robert Redford, Charles Bronson, Kate Reid. Paramount Pictures, 1966. Paramount Pictures, 2004. DVD.

The Roman Spring of Mrs Stone. José Quintero. Vivien Leigh, Warren Beatty, Lotte Lenya. Warner Bros. Pictures, 1961. Warner Home Video Inc., 1992. DVD.

The Rose Tattoo. Daniel Mann. Anna Magnani, Burt Lancaster. Paramount, 1955. Paramount, 2001. DVD.

A Streetcar Named Desire. Elia Kazan. Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden. Warner Brothers, 1951. Warner Brothers Home Video, 2000.

Suddenly, Last Summer. Joseph L. Mankiewicz. Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn, Montgomery Clift. 1959. Columbia Tristar Home Video, 2002. DVD.

Summer and Smoke. Peter Glenville. Laurence Harvey, Geraldine Page, Rita Moreno. Paramount Pictures, 1961. Videocassette. Paramount Pictures, 1991 y 2013, DVD.

Noches de Broadway: Excentricidades de un ruiseñor y 10 bloques en el Camino Real. Divisa Films, 2005. DVD.

Noches de Broadway: El zoo de cristal y El país del dragón. Divisa Films, 2006. DVD.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

6.2. FUENTES SECUNDARIAS

6.2.1. BIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Devlin, Albert J. and Nancy M. Tischler. *The Selected Letters of Tennessee Williams (Volume I- 1920-1945)*. London: Oberon Books, 2000.

Devlin, Albert J. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1986.

Hayman, Ronald. *Everyone Else is an Audience*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Lahr, John. *Tennessee Williams. Mad Pilgrimage of the Flesh*. London: Bloomsbury Circus, 2014.

Leverich, Lyle. *The Unknown Tennessee Williams*. London: Sceptre, 1995.

St. Just, Maria. *Five O'Clock Angel: Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just 1948-1982*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: De Capo Press, 1997.

Windham, Donald. *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham 1940-1965*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.

Williams, Edwina Dakin. *Remember me to Tom: The Memoirs of Tennessee Williams's Mother*. London: Cassell, 1963.

Williams, Dakin and Shepherd Mead. *Tennessee Williams: An Intimate Biography*. New York: Arbor House, 1983.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

6.2.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abbot, Anthony S. *The Vital Lie Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1989.

Adler, Thomas P. *A Streetcar Named Desire: The Moth and The Lantern*. New York: Twayne Publishers, 1990.

Aguilar, Carlos. *Guía del video-cine (7ª edición)*. Madrid: Cátedra, 2001.

Arijón, Daniel. *Gramática del lenguaje audiovisual*. San Sebastián: Baroja, 1976.

Aristarco, G. *La disolución de la razón / Discurso sobre el cine*. Ed. Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1969.

_____. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.

_____. *Novel y antinovel. El cine italiano después del neorrealismo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966.

Arnott, Catherine M. compiled by, *File on Tennessee Williams*. London and New York: Methuen, 1985, 1987.

Asselineau, Roger. *The Transcendentalist Constant in American Literature*. New York: The Gotham Library of New York University Press, 1970.

Banach, Jennifer. *How to Write about Tennessee Williams*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

Barton Palmer, R. and Bray, Robert William. *Hollywood's Tennessee*. Austin: University of Texas Press, 2009.

Bazin, André. *¿Qué es el cine? (3ª edición)*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1999.

Bloom, Harold., de. *Tennessee Williams's Cat on a Hot Tin Roof*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002.

Bordman, Gerald. *The Oxford Companion to American Theatre (2ª edición)*. New York: Oxford University Press, 1992.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- Bordwell, David and Janet Staiger, Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Boxill, Roger. *Tennessee Williams*. London: MacMillan, 1987.
- Brando, Marlon. *Brando por Brando*. Barcelona: Fotogramas, 1987.
- Brando, Marlon. *Las canciones que mi madre me enseñó*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Carey, Gary. *Marlon Brando. El salvaje*. Barcelona: Ultramar Ediciones, 1985.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Cash, W.J. *The Mind of South*. New York: Doubleday Anchor Books, 1941.
- Celada, Antonio R. *Texto sobre teatro norteamericano (III): Tennessee Williams*. León: Universidad de León, 1998.
- Chocrón, Isaac. *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*. Barcelona: Alfadi Ediciones, 1984.
- Cohn, Ruby. *Dialogue in American Drama*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1971.
- Crandell, George W. *The Critical Response to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1996.
- Davies, P. and B. Neue. *Cinema, Politics and Society in America*. Manchester: Manchester University Press, 1981.
- Donahue, Francis. *The Dramatic World of Tennessee Williams*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1964.
- Falk, Signi L. *Tennessee Williams*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, S.A., 1967.
- Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía. *Manuel básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Fleche, Anne. *Mimetic Disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and U.S. Dramatic Realism*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1989.
- French, Brandon. *On The Verge of Revolt: Women in American Films of The Fifties*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Garrett, George P., O.B. Hardison and Jane R. Gelman: *Film Scripts One: Henry V, The Big Sleep, A Streetcar Named Desire*, New York: Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1971.
- Gómez García, Ascensión. *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Gould, Jean. *Dramaturgos norteamericanos modernos*. México: Ed. Limusa, 1968.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Guérif, François. *Marlon Brando*. Paris: Pac Éditions, 1977.
- _____. *Paul Newman*. Paris: Pac Éditions, 1975.
- Hethmon, Robert H. *El método del Actors Studio*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- Hirsch, Foster. *Elizabeth Taylor*. Barcelona, Iesa, 1980.
- Kataria, Gulshan Rai. *The Faces of Eve: A Study of Tennessee Williams's Heroines*. New Delhi: Sterling Publishers Private Limited, 1992.
- Katz, Ephraim. *The Macmillan International Film Encyclopedia (4th edition)*. London: Macmillan, 2001.
- Kazan, Elia. *Elia Kazan – A Life*. London: André Deutsch Limited, 1988.
- _____. *Notebook for A Streetcar Named Desire in Directors on Directing*. Edited by Toby Cole and Helen Krich Chinoy, London: Peter Owen and Vision Press, 1964.
- Kolin, Philip C., de. *Confroting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. Connecticut and London: Greenwood Press, 1993.
- _____. *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Connecticut and London: Greenwood Press, 1998.
- _____. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.
- Lumet, Sidney. *Así se hacen las películas*. Madrid: Rialp, 2000.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- Madsen, Axel. *John Huston*. London: Robson Books, 1979.
- Mafioly, Serge. *El alma de Scarlet. Vivien Leigh*. Barcelona: Grijalbo, 1992.
- Maltin, Leonard. *Leonard Maltin's 2002 Movie & Video Guide*. London and New York: Plume Book, 2001.
- Martin, Robert A. *Critical Essays on Tennessee Williams*. New York: G.K. Hall & Co., 1997.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Murphy, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in The Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Murray, Edward. *The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- O'Connor, Jacqueline. *Dramatizing Dementia: Madness in The Plays of Tennessee Williams*. Bowling Green State University Popular Press, 1997.
- Onaindia, Mario. *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Pagan, Nicholas. *Rethinking Literary Biography: A Postmodern Approach to Tennessee Williams*. London and Toronto: Associated University Press, 1993.
- Palmer, R. Barton and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. University of Texas Press, 2009.
- Parker, Philip. *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter, England: Intellect Books, 1999.
- Philips, Gene D. *The Films of Tennessee Williams*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980.
- Probst, Gerhard F. *Erwin Piscator and The American Theatre*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1991.
- Rader, Dotson. *Tennessee: Cry of The Heart*. New York: Doubleday & Company Inc., 1985.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- Rasky, Harry. *Tennessee Williams: A Portrait in Laughter and Lamentation*. New York: Mosaic Press, 1986.
- Robinson, Marc. *The Other American Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Rollins, Peter C. *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Argentina: Ed. Fraternal, 1987.
- Romaguera i Ramió, J. & H. Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos de cine*. Barcelona: Ed. Fontamara, 1985.
- Roudane, Matthew C. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Savran, David. *Communists, Cowboys and Queens: The Politics of Masculinity in The Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Schickel, Richard. *Marlon Brando: La biografía*. Barcelona: Ed. Paidós, 1992.
- Schlueter, June. *Modern American Drama: The Female Canon*. London: Associated University Presses, 1990.
- Seeger, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1993.
- Smith, Bruce. *Costly Performances: Tennessee Williams: The Last Stage*. New York: Paragon House, 1990.
- Smith-Howard, Alycia and Heintzleman, Greta. *Critical Companion to Tennessee Williams – A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books, 2005.
- Spoto, Donald. *Elizabeth Taylor*. London: Warner Books, 1996.
- Stanton, Stephen S. *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1977.
- Taylor, William R. *Cavalier and Yankee: The Old South and American National Character*. Harvard: Harvard University Press, 1979.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Tharpe, Jac. *Tennessee Williams: A Tribute*. Jackson: University Press of Mississippi, 1977.

Tibbetts, John C. and James M. Welsh. *Novels into Film*. New York: Checkmark Books, 1999.

Yacowar, Maurice. *Tennessee Williams and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977.

Young, Jeff. *Kazan on Kazan*. London: Faber and Faber, 1999.

6.2.3. ARTÍCULOS

Adler, Thomas P. “Tennessee Williams’s Poetry: Intertext and Metatext”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Brandt, George. “Cinematic Structure in The Work of Tennessee Williams”. *American Theatre*. Volume X. London: Edward Arnold (1967).

Cardillo, Bert. “The Blue Rose of St. Louis: Laura, Romanticism, and *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Conlon, Christopher. “Fox-Teeth in your Heart: Sexual Self-Portraiture in the Poetry of Tennessee Williams”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Crandell, George W. “The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Crowther, Bosley. “Baby Doll”. *New York Times on Line* 19 Dec. 1956.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- _____ . “Cat on a Hot Tin Roof”. *New York Times on Line* 19 Sep. 1958.
- _____ . “Streetcar Named Desire”. *New York Times on Line* 20 Sep. 1951.
- _____ . “Suddenly, Last Summer”. *New York Times on Line* 23 Dec. 1959.
- Debusscher, Gilbert. “Where Memory Begins: New Texas Light on *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).
- _____ . “Tennessee Williams’s Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).
- De Cabo, Antonio. “Mi primer encuentro con Tennessee Williams”. *1ª Acto*. nº 8 (Mayo-Junio 1959).
- Devlin, Albert J. “The Selected Letters of Tennessee Williams: Prospects for Research”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).
- Domenech, Ricardo. “La noche de la Iguana”. *1ª Acto* nº 51 (1964).
- Dorff, Linda. “Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams’s Late, “Outrageous Plays”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).
- _____ .”All very [not!] Pirandello: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).
- Dragon, Zoltán. “Tennessee Williams goes to Hollywood, or the Dialogue of Drama and Film”. The Eight Conference in English, American and Canadian Studies, University of Szeged: Szeged (2010).
- Emmet Jones, Robert. “Tennessee Williams’ Early heroines”. *Modern Drama*. Volume II. nº 3 (December 1959).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Grosch, Robert J. “Memory as Theme and Production Value in Tennessee Williams’s *The Red Devil Battery Sign*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Hale, Allean. “Tom Williams, Proletarian Playwright”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Hunter, Christina. “A Tennessee Williams Bibliography, 1998-2001”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Kolin, Philip C. “Isolated: Tennessee Williams’s First Extant Published Short Story”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

_____. “Compañero Tenn: The Hispanic Presence in the Plays of Tennessee Williams”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

_____. “*The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*: Tennessee Williams’s Little Shop of Comic Horrors”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Kontaxopoulos, Jean. “Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Leathers Single, Lori. “Flying the Jolly Roger: Image of Escape and Selfhood in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

Levin, Lindy. “Shadow Into Light: A Jungian Analysis of *The Night of the Iguana*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Maslin, Janet. “Paul Newman Directs ‘Glass Menagerie’”. *New York Times on Line* 23 Oct. 1987.

O’ Connor, Jacqueline. “Living in this little hotel: Boarders on Borders in Tennessee Williams’s Early Short Plays”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).

Paller, Michael. “The Couch and Tennessee”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).

Palmer, Barton R. “Elia Kazan and Richard Brooks do Tennessee Williams: Melodramatizing *Cat on a Hot Tin Roof* on Stage and Screen”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

_____. “Chance’s Main Chance: Richard Brook’s *Sweet Bird of Youth*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).

_____. “*Baby Doll*: The Success of Scandal”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Parker, Brian. “Documentary Sources for *Camino Real*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

_____. “Multiple Endings for *The Rose Tattoo*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

_____. “Bringing Back Big Daddy”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 3. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2000).

_____. “Introduction to A One-Act Version of *The Night of the Iguana*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Popkin, Henry. “La obra de Tennessee Williams”. *1º Acto*. nº 21 (Marzo 1961).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sacksteder, William. “The Three Cats: A Study in Dramatic Structure”. *Drama Survey*. 5 (Winter 1966-1967): 252-266.

Schlatter, James. “*Red Devil Battery Sign: An Approach to a Mytho-Political Theatre*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

Shackelford, Dean. “The Truth That Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia, and Social Story in *Cat on a Hot Tin Roof*”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

_____. “The Ghost of a Man: The Quest for Self-Acceptance in Early Williams”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Ciem 4. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (2001).

Schiavi, Michael R. “Effeminacy in the *Kingdom*: Tennessee Williams and Stunted Spectatorship”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Number 2. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1999).

Stavrou, Constantine N. “The Neurotic Heroine in Tennessee Williams”. *Literature and Psychology*, 5 (May 1955): 26-34.

Tischler, Nancy M. “Tennessee Williams: Vagabond Poet”. *The Tennessee Williams Annual Review*. Premiere Issue. Murfreesboro: Middle Tennessee State University (1998).

6.2.4. TESIS DOCTORALES

Asral, Ertem. *Tennessee Williams on Stage and Screen*. UMI: University of Pennsylvania, 1961.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Doménech Fernández, José. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Durán Manso, Valeriano. *La producción dramática de Tennessee Williams en el cine: Aproximación al estudio de los personajes*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

Garrido Chamorro, María de las Nieves. *El miedo en la producción dramática de Tennessee Williams*. Universidad de Extremadura, 2005.

Warren, Clifton Lanier. *Tennessee Williams as a Cinematic Writer*. UMI: Indiana University, 1963.

6.2.5. INTERNET

<www.abebooks.co.uk>

<www.alexanderstreet.press>

<www.amazon.com>

<www.bard.org.html>

<www.cinemanía.com>

<www.collections.oscars.org/products>

<www.geocities.com>

<www.ibdb.com>

<www.imdb.com>

<www.lib.utexas.edu>. *Harry Ransom Humanities Research Center*.

<www.mtsu.edu>. *Tennessee Williams Annual Review*.

<www.multied.com>

<www.thenewyorktimes.com>

<www.tennesseewilliamsstudies.org>

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

7. ANEXOS

7.1. ANEXO I: OTRAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA OBRA TEATRAL DE TENNESSEE WILLIAMS DE ESPECIAL RELEVANCIA

The Roman Spring of Mrs. Stone (1961)

La primavera romana de Mrs. Stone es un homenaje a la mujer y la ciudad de Roma por parte del autor. Retrata a Karen Stone, una ex actriz que fue guapa y cuyo marido acaba de fallecer.

Williams retrata a la Roma que Mrs. Stone desea, es decir, un lugar donde gastar mucho dinero (se aloja en el hotel Excelsior) y no hacer nada, ir a fiestas, cenar en los mejores restaurantes y gastarse mucho en ropa y gigolós. Antes de esta aventura romana, Mrs. Stone viene de un matrimonio baldío, como lo llama Williams, “the drift”, o la soledad, un emparejamiento entre dos personas que hacían el papel de madre e hijo. No se sabe si por este motivo Karen Stone busca un amor más carnal con el joven Paolo, presentado, más bien lanzado a los brazos, por la alcahueta, la Contessa. Parece ser que Paolo era muy parecido a Mrs. Stone cuando ella era joven, quería disfrutar y ser visto. Williams va dividiendo la historia en “A cold sun”, “Island, Island!” y “The Drift”. Se ve como los actos de Mrs. Stone se van haciendo cada vez más opacos e histéricos, al darse cuenta que Paolo no es el hombre para ella. En este sentido poco parecido tiene a la Princesa Kosmonopolis de *Sweet Bird of Youth* que logra alcanzar el objetivo de volver a su vida anterior.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La película destaca por la interpretación de Lotte Lenya (una de las villanas de James Bond) en su papel de la Contessa, nominada como actriz secundaria, con un joven Warren Beatty y una lánguida y casi decrepita Vivien Leigh, que recuerda a veces a Blanche Dubois. Es una película correcta pero que no dice casi nada al espectador. Es la única incursión del director José Quintero en el mundo cinematográfico, pues él tenía un gran bagaje teatral. En 2003 se realizó una versión para Showtime con Helen Mirren, Anne Bancroft y Olivier Martinez. Se inserta un texto crítico de la película:

Vivien Leigh plays Karen Stone, a middle-aged actress whose career is in a tailspin. To assuage her hurt feelings, Karen goes on a vacation to Rome with her husband, who dies en route. Her best friend (Coral Browne) compassionately arranges for a young Italian escort (read: gigolo) to keep Karen from wallowing in her grief in Rome. The man hired for the task is sneering, contemptuous Pablo di Leo, played by Warren Beatty. Despite Pablo's rude behavior, the lonely Karen throws herself at him, showering him with expensive gifts and demanding his undivided attention. This being an adaptation of a Tennessee Williams novel, Blanche Dubois—er, Karen Stone must pay the piper for her eleventh-hour surfeit of passion; she is dispensed with by an "Angel of Death" in the form of psycho Jeremy Spencer. More operatic than dramatic, *The Roman Spring of Mrs. Stone* represents the only feature-film directorial effort of experimental-theatre maven Jose Quintero; his assistant was future Bullitt helmer Peter Yates. ~ Hal Erickson, Rovi⁹⁴

Period of Adjustment (1962)

Period of Adjustment se estrenó en el teatro Cocolanut Grove Playhouse en Miami, Florida el 29 de diciembre de 1958 bajo la dirección de Williams and Owen Philips. Más tarde tuvo un estreno en Bristol en el Theatre Royal, el día 4 de septiembre

⁹⁴ Erickson, Hal. *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1961), *New York Times*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de 1961 con el siguiente reparto: Harry H. Corbett (Ralph Bates), Elizabeth Shepherd (Isabel Haverstick), John Franklyn Robbins (George Haverstick), Hazel Prance (Susie), Elizabeth Spriggs (Mrs McGillicuddy), Derek Smith (Mr McGillicuddy), Pierre Aumonier (oficial de policía) y Rhoda Lewis (Dorothea Bates). La obra fue dirigida por Val May y la dirección artística fue llevada a cabo por Graham Barlow.

En las críticas a la obra teatral se destaca el cambio de rumbo del autor hacia la comedia:

The most obvious fact about *Period of Adjustment* is that Tennessee Williams has proved with it that he can write an optimistic comedy. The obvious answer to this is that so can other playwrights...He has also demonstrated ... that he can write 'wholesomely', to which I can only add that I prefer his 'decadence' to his 'health'. There have been legions of health-minded playwrights available to the American theatre, but I haven't noticed they have done much for our stage....⁹⁵

[*Period of Adjustment*] is a distinct hit – Williams's first real box-office success in England.... It is not the production in London which has turned the play into a success: it is the audience. The audience provides the play's comment. The English stage has latterly become tougher and tougher, its public more eager to see the depiction of working-class people and environments – and provincial ones at that – a milieu that was rare in the West End theatre before 1956...In *Period of Adjustment*, Williams pokes fun at the sexual timidity, frustration, psychic impotence, gingerliness of the average (Puritan) American ... The English can appreciate this, for, in somewhat different fashion, but even more widely and acutely, they are similarly affected ... Frank, open discussion and presentation of sexual impulses in public places like the theatre is still sketchy. The bonds are about to burst.... This breakthrough will at first probably take the form of good-humoured comedies like *Period of Adjustment*, in which the Londoners can have their sexual cake, and at the same time laugh it off...⁹⁶

⁹⁵ Gassner, John. *Educational Theatre Journal*, 1 Mar. 1961.

⁹⁶ Clurman, Harold. *The Nation*, 11 Aug. 1962.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

El autor presenta a los personajes: Ralph Bates, un hombre con cara de niño y que cuida a la gente. Tiene una voz muy sureña; Isabel Crane/Haverstick con cara pequeña y signos de fatiga, su voz tiene un acento tejano, su apariencia es de baja estatura y tiene una belleza etérea. Ella describe a su marido del siguiente modo a Ralph: “George Haverstick is a very sick man, Mr. Bates. He was a patient in neurological at Barnes Hospital in Saint Louis, that’s how I met him. I was a student nurse there” (17)⁹⁷.

La obra tiene muchas citas que van a ser utilizadas en la película. Ralph le dice a Isabel: “You’re just going through a little period of adjustment” (18) o cuando Isabel afirma: “Everybody does that” (21). También hay momentos para el sentido del humor cuando Isabel dice: “We both married into the shakes” (23) o Ralph habla de su hijo como lo hacía el padre de Williams: “...has turned to a sissy”(25).

La acción se desarrolla en la casa de Ralph Bates en Memphis, Tennessee durante la víspera de Navidad. Él y su mujer viven en un pequeño bungalow de estilo español. En el escenario aparecen dos habitaciones, el salón con un pequeño comedor y la habitación del matrimonio. La familia posee un perro de raza cocker spaniel y en el salón hay un gran árbol de Navidad muy decorado y debajo del mismo, están los juguetes de un niño y la caja abierta con un abrigo de piel para mujer.

La película de *The Period of Adjustment* trata de dos parejas, una de ellas formada por la reciente unión entre George e Isabel Haverstick y la otra está constituida por el matrimonio entre Ralph y Dorothea Bates. Isabel conocía a George durante la estancia de éste en el hospital debido a una afección nerviosa [“a man with afflictions (shakes)”] y se casaron. Apenas se conocen y ya en los primeros momentos del matrimonio surgen los problemas. Ralph acaba de despedirse de la empresa de su

⁹⁷ Williams, Tennessee. *Period of Adjustment*, London: Penguin Books, 1961.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

suegro y su mujer Dorothea ha abandonado el domicilio familiar. Tienen un hijo en común, sobre el cual Ralph piensa que está siendo malcriado por la familia de su mujer. Después el matrimonio George-Isabel llega a la casa de Ralph, de estilo español. Antes de su llegada se puede ver que George e Isabel se acaban de casar y ella ve con horror que el coche de bodas es un coche funerario. Hacen una parada en un restaurante y después en un motel, comenzando a llover torrencialmente. George decide marcharse durante unas horas y Ralph conoce mejor a Isabel. El cambio de pareja se presenta ahora con nieve. Vemos como en la casa está todo bien colocado y en orden. En el armario de la habitación del matrimonio Ralph-Dorothea se puede ver que hay carteles que indican “his” y “hers”. Tienen un niño de cuatro años. Ralph rechaza la oferta laboral de su suegro y Dorothea se siente decepcionada con su marido. Por otro lado, Isabel también se siente abandonada por su marido y no logra comprenderle. Llega a decir: “I married a stranger”, Ralph la responde: “You go through a brief period of adjustment”. Mientras tanto se produce un pequeño terremoto que parece menos desestabilizador que las propias parejas y después se ve como la gente canta villancicos en la calle. Los suegros de Ralph aparecen en la casa para llevarse las cosas de su hija y Ralph se niega a que ellos saquen algo de la misma. Aparece el perro de los Bates e Isabel lo saca a pasear y se une a los cantores de los villancicos. En ese intervalo George vuelve a la casa y habla con Ralph de sus experiencias en Corea como antiguos camaradas, planean comenzar un negocio de ganado juntos y se emborrachan. Llega Isabel y los escucha detrás de la puerta. Por segunda vez los padres de Dorothea se presentan en la casa para llevarse las pertenencias de su hija y se pelean por el abrigo de piel, que iba a ser el regalo de Ralph a su mujer. Todos acaban en comisaría. Esta escena sí es añadida en la película. Gracias a la vuelta de Dorothea, Isabel y George hacen las paces y Ralph también se reconcilia con su mujer y ésta se da cuenta del abrigo con la nota: “I love you more every day, Ralph”.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La adaptación cinematográfica no aporta nada nuevo al texto de la obra dramática y es una comedia que refleja los problemas de pareja. Jane Fonda como Isabel Haverstick y Anthony Franciosa como Ralph Bates están muy bien en sus papeles, logrando transmitir al espectador su alegría de vivir.

La crítica cinematográfica fue bastante positiva y gustó a los críticos:

This is the kind of study in human relations they know how to make in Hollywood, it is put on and played in the proper fashion: much better, we should say, than it was on the Broadway stage.⁹⁸

***Boom!* (1968)**

The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore tuvo su primera producción en enero de 1963, aunque fue estrenada en el festival de Dos Mundos en Spoleto, Italia durante el verano de 1962. La producción norteamericana tuvo 69 representaciones en el teatro Morosco de Nueva York. Las críticas no fueron muy favorables y fue revisada de nuevo para representarse en enero de 1964 en el teatro Brooks Atkinson bajo la dirección de Tony Richardson con Tallulah Bankhead y Tab Hunter. Sólo llegó a las cinco representaciones ante las críticas desfavorables que cosechó. En 2011 se volvió a representar con Olympia Dukakis en el papel principal y fue dirigida por Michael Wilson.

Las críticas fueron algo negativas en la noche de su estreno:

This fiasco...cannot but serve as a reminder that silk purses simply cannot be made out of sow's ears no matter how fine the stitching. The sow's ear in this case is the appalling female on whom the author wasted his talent and his public's patience...

⁹⁸ Crowther, Bosley. *New York Times*, 1 Nov. 1962 on the film version.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

As elsewhere, Mr. Williams wavered between his flair for naturalism and his aspirations toward symbolic poetry, and in *The Milk Train* he appeared to have been mired by the former and confused by the latter.⁹⁹

Están en la Divina Costiera en Italia durante el verano de 1963. Esta localización era conocida por Williams cuando realizó dos viajes por la zona con su abuelo en 1928 y en 1950. Flora Goforth (Flora significa “flor” y Goforth es “go forth”), una rica viuda, que ha sobrevivido a cuatro maridos y comienza a dictar sus memorias a su secretaria, Mrs Black. Está bajo los efectos de la droga y el alcohol. Vive en lo alto de una colina y la visita un joven cazafortunas llamado Christopher Flanders. El diálogo entre ambos ocupa gran parte de la obra y al final Mrs Goforth fallece. Chris o el ángel de la muerte tiene 34 años y ha traducido el libro de un filósofo indio (“Swami”) y diseña móviles. Su verdadera vocación es visitar a mujeres mayores que están a punto de morir y las ayuda a pasar este tránsito. Otros personajes de la obra son la marquesa Constance Ridgeway-Condetti o la también llamada bruja de Capri, el guarda Rudy y los criados Simonetta y Giulio.

El poeta Chris accede a la villa donde Mrs Goforth vive, subiendo por la montaña y es atacado por dos perros. La señora Goforth le recoge por ello. Al comienzo de la obra los criados izan una bandera con un grifo y cuando la señora fallece, la bajan. Chris siempre dice “boom” cuando una ola choca contra la orilla. También quiere hacer otro móvil y lo llama boom, sin ninguna traducción o explicación. Se siente fascinado por el choque de las olas y quiere reflejarlo en su arte.

La obra está dividida en un prólogo y seis escenas. En el prólogo los dos ayudantes en el escenario explican su función y describen la localización.

Hay tres villas, una grande de color blanco y dos pequeñas, llamadas villinos. La de color azul es de la secretaria y la de color rosa para los invitados. El escenario

⁹⁹Gassner, John. *Educational Theatre Journal*. Mar. 1964.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

representa las habitaciones de dos villinos y la habitación, biblioteca y también terraza de la villa blanca que lo ocupa casi todo.

Según Maurice Yacowar, *Boom!* fue la más cinematográfica de las adaptaciones fílmicas de Tennessee Williams, y además se representaba el tiempo, la luz, el sonido, el color y el reparto de la forma más fructífera posible.

La adaptación tuvo unos comienzos complicados, pues se tardaron casi dos años para conseguir 10 millones de dólares para financiarla. El compromiso de las estrellas principales, Elizabeth Taylor y Tim Burton, con la colaboración de Noel Coward, desde un principio no fue un problema y Williams quedó contento con la película y el guión, pero la reacción de los críticos fue negativa.

Tennessee admiraba al personaje de Mrs. Goforth y pensaba que era un buen personaje para una actriz de la talla de Elizabeth Taylor:

Boom! is a comedy about death. Hermione Baddeley did it on stage as *Milk Train* and she was beautiful. She broke my heart. But that's the problem with me. Everybody breaks my heart.¹⁰⁰

If you write a play with a very strong female role, such as Flora Goforth of *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, it is likely to surface repeatedly, since female stars of a certain age have a rough time finding vehicles suitable to their talents, personalities, and public images. To call *Milk Train* a vehicle is somewhat unfair to it. In that play – really only successful, scriptwise, as the movie *Boom!* – I was fanatically obsessed with trying to say certain things. It was a work of art manqué...*Milk Train* appears to be on a side track shunted there, I'm afraid, by the excessively beautiful Goforth of Liz Taylor in *Boom!* – it remains a marvelous vehicle for an equally marvelous female star, and I don't mean the planet Venus.¹⁰¹

¹⁰⁰ Williams, interviewed by Arthur Bell, *Village Voice*, 24 Feb. 1972.

¹⁰¹ Williams, Tennessee. *Memoirs*. London: Penguin Classics, 1998 (201).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

The Last of the Mobile Hot Shots (1970)

Basada en la obra homónima *The Seven Descents of Myrtle* alcanzó las 29 representaciones en 1968 en el Ethel Barrymore de Broadway y fue dirigida por José Quintero. En un principio se llamó *Kingdom of Earth* y consistía en dos actos con la historia de Lot y Myrtle que se conocen y se casan en un programa de televisión. Lot vuelve a la granja donde nació en el delta del Mississippi y allí se encuentra con su hermanastro de color Chicken. A Lot le gusta transvestirse y depende de la memoria de su madre. Al mismo tiempo Myrtle es una antigua prostituta y showgirl, utilizada por Lot para conseguir la escritura de la propiedad de la casa que está en manos de Chicken. Los acontecimientos se precipitan al producirse la inundación de las tierras por una crecida del río y Chicken parece quedarse con Myrtle cuando al final dice: “Produce me a son. Produce a child for me, could you? Always wanted a child from an all-white woman”.

En 1970 se realizó la versión cinematográfica con Sidney Lumet como director y se rodó en New Orleans y St. Francisville, Louisiana. En Europa apareció con el título *Blood Kin*. Los personajes principales son Myrtle y Jeb, unos recién casados gracias a un concurso de televisión con un medio hermano Chicken al cual van a visitar.

Williams había vendido los derechos a Warner Bros./Seven Arts en 1967 por 400.000 dolares y compartir los beneficios en taquilla. Gore Vidal fue contratado para elaborar el guión y James Wong Howe aceptó filmar la película junto a Quincy Jones que compuso la música. James Coburn es el personaje de Jeb Stuart Thornington, Lynn Redgrave es Myrtle y Roberts Hooks es Chicken. El escenario elegido fue Waverly en Louisiana, aunque en la obra teatral el lugar elegido era un pueblo de Mississippi. La película obtuvo malas críticas, a lo que hay que unir su certificado X, todo lo cual no ayudó para nada a facilitar su distribución.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Los críticos ya no están a favor de las obras de Tennessee Williams y en los siguientes comentarios este hecho queda reflejado:

Tennessee Williams's flop about a dying transvestite who marries a Southern birdbrain on a TV show to keep his Negro half-brother from inheriting the family plantation bears no resemblance to any human beings living or dead who ever inhabited Uncle Remus country or anywhere else.¹⁰²

Time was when Tennessee Williams wrote plays, but nowadays he seems to prefer to write characters...The suspicion arises that Mr. Williams is writing a parody of Mr. Williams, a suspicion fanned by series of extraordinarily funny jokes...The play's message is summed up with Chicken's philosophy that life is fine if you can come home from work and find the right woman waiting on the bed. This you may think shows a certain naiveté about man-woman relationships.¹⁰³

Tennessee told me that when he has Lot die, he is killing off all the wispy, willowy women he has written about, that he wasn't going to write that kind of woman anymore.¹⁰⁴

***Camino Real* (TV)**

Camino Real es una obra escrita por Williams en 1953. Williams pide al lector en la introducción de la edición de la obra que se anglicanice la pronunciación “Cámino Réal”. El título se refiere a El Camino Real, un lugar sin salida rodeado por el desierto con un transporte esporádico al mundo exterior. Los personajes son muy variados: está Kilroy que es el protagonista principal de la obra y la película, un joven visitante americano, Gutman que es el director del hotel Siete Mares y luego,

¹⁰² Reed, Rex. *Holiday*, Mar. 1970.

¹⁰³ Barnes, Clive. *New York Times*, 28 Mar. 1968.

¹⁰⁴ Steen, Mike. *A Look at Tennessee Williams* (226).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

aparecen personajes famosos como Don Quijote, Sancho, Marguerite Gautier, Casanova, Lord Byron, Esmeralda,...el escenario es una plaza donde se desarrolla la mayor parte de la obra, aunque en la película se alterna con la casa de Esmeralda.

La película estaba basada en la obra de un solo acto, *Ten Blocks on the Camino Real*. Tenía diez escenas o “bloques” y se llevó a escena en un taller realizado por Elia Kazan en el Actors Studio en 1949, y después en la producción del año 1953 en Broadway dirigida también por Kazan y con Eli Wallach (Kilroy), Frank Silvera (Gutman), Joseph Anthony (Casanova), Jo Van Fleet (Marguerite Gautier), Jennie Goldstein (la gitana), Barbara Baxley (Esmeralda) y David J. Stewart (el barón). Alcanzó las sesenta representaciones y la obra no fue un éxito. Brooks Atkinson del *New York Times* comentó que era una obra rara que parecía un espejo oscuro que reflejaba el concepto de vida de Williams, lleno de imágenes negras y extrañas.

En 1966 se estrenó en televisión en blanco y negro, dirigida por Jack Landau y con Martin Sheen, Lotte Lenya, Tom Aldredge, Michael Baseleon, Albert Dekker y Hurd Hatfield.

A lo largo de los años ha tenido diversos re-estrenos: en enero de 1970 en Broadway con Al Pacino como Kilroy, por la Royal Shakespeare Company en el Swan Theatre de Londres en 1966 o en 1999 con Ethan Hawke como Kilroy. Las últimas representaciones han sido en enero de 2009, en el Ohio Theater en SoHo y en 2012 en el Goodman Theatre de Chicago dirigida por Calixto Bieito.

***Dragon Country* (TV)**

En 1970 el director Glenn Jordan grabó para la televisión las historias cortas tituladas: *Talk to Me like the Rain and Let me Listen* y *I can't Imagine Tomorrow*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

En IMDB se dice lo siguiente de estas adaptaciones: “Dragon Country” is the proof that even someone like Tennessee Williams failed from time to time. It was a weak written-for-TV melodrama co-starring William Redfield and the unforgettable Kim Stanley in one of her very few on-screen performances. Their one-act, “I Can’t Imagine Tomorrow”, is about a sick woman visited by a timid suitor who has lost his teaching job due to his psychiatric problems. The DVD release of this only collaboration between Williams and Stanley gives us a rare opportunity to see and admire her amazing talent and charisma, even though she was not at her best here.

***The Migrants* (TV)**

Película dirigida por Tom Gries en 1974 para la televisión que trata de una familia que tiene que cambiar de población para poder tener una vida mejor. Los intérpretes de la misma fueron: Cloris Leachman, Ron Howard, Sissy Spacke, Cindy Williams, Ed Lanter, Lisa Lucas, Mills Watson, Claudia McNeil y Dolph Sweet.

***The Loose of a Teardrop Diamond* (La pérdida de un diamante lágrima)**

Escrita por Tennessee Williams (un guión inédito) y dirigida por Jodie Markell, *La pérdida de un diamante lágrima* se estrenó en 2008 y fue protagonizada por Bryce Dallas Howard, Chris Evans, Ellen Burstyn, Ann-Margret y Will Patton. Otros aspectos técnicos de la película son: Música: Mark Orton, Director de Fotografía: Giles Nuttgens, Montaje: Susan E. Morse y Producida por Brad Michael Gilbert.

Tras volver de una estancia en el extranjero, Fisher Willow; la hija de un acaudalado dueño de una plantación en Mississippi, contrata a Jimmy Dobyne, un atractivo joven que trabaja en su hacienda, para hacerse pasar por su pretendiente en las fiestas y

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

eventos sociales a los que es invitada. A medida que pasan tiempo juntos, Fisher cada vez se siente más atraída por Jimmy, pero él parece no compartir su afecto. En la noche de la fiesta de su presentación en sociedad de su mejor amiga, y frustrada tras un intento de seducción fallido, Fisher pierde un pendiente que porta un valioso diamante y acusa implícitamente a Jimmy de su desaparición, desencadenando una cadena de acontecimientos que pondrá la particular relación de la pareja fuera de control.

El reparto está liderado por dos propuestas jóvenes con buenas actitudes actorales, Bryce Dallas Howard y Chris Evans. Esta película se ambienta en el sur de Estados Unidos, a principios del siglo XX, con una atmósfera muy condicionante, y que describe la difícil aristocracia norteamericana, cuya fortuna y prestigio se basa en explotar a los demás sin que los demás puedan enterarse. La directora, Jodie Markell, ofrece escenas muy paisajísticas que recalcan la belleza de los momentos que marcan la historia. ‘La pérdida del diamante lágrima’ trata sobre el extravío de un pendiente de la protagonista, un pendiente que está durante la casi toda la película perdido combinándolo con la complejísima relación amorosa que pretende ser el eje temático de la obra.

7.2. ANEXO II: BIBLIOGRAFÍA DE TENNESSEE WILLIAMS

7.2.1. OBRAS TEATRALES

American Blues: Five Short Plays. New York, London. Dramatists Play Service, 1948.

Battle of Angels (1940). New York: New Directions, 1958.

The Glass Menagerie (1945). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1959.

A Streetcar Named Desire (1947). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1959.

Summer and Smoke (1948). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1982.

The Rose Tattoo (1951) and *Camino Real* (1953). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1958.

Cat on a Hot Tin Roof (1955). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1976.

Orpheus Descending (1957). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1961.

Garden District (Something Unspoken and Suddenly Last Summer) (1958). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1962.

Sweet Bird of Youth (1959). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1962.

Twenty-Seven Wagons Full of Cotton, and other One-Act Plays. New York: New Directions, 1966.

Dragon Country: a Book of Plays. New York: New Directions, 1969.

Period of Adjustment (1960). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1982.

The Night of the Iguana (1961). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1976.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

The Milk Train doesn't Stop Here Anymore (1963). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1976.

The Two-Character Play (1967). New York: New Directions, 1979.

Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle) (1968). The Theatre of Tennessee Williams. Volume 5. New York: New Directions, 1976.

Small Craft Warnings (1972). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1982.

The Red Devil Battery Sign (1975). New York: New Directions, 1988.

The Eccentricities of a Nightingale (1976). The Theatre of Tennessee Williams. Volume 2. New York: New Directions, 1971.

Vieux Carré (1977). New York: New Directions, 1979.

A Lovely Sunday of Crève Coeur (1978). New York: New Directions, 1980.

Clothes for a Summer Hotel (1980). New York: Dramatists Play Service Inc., 1981.

Something Cloudy, Something Clear (1981). New York: New Directions, 1995.

The Notebook of Trigorin (1996). New York: New Directions, 1997.

Not About Nightingales (1998). London: Methuen Drama, 1998.

Spring Storm (1999). New York: New Directions, 1999.

Stairs to the Roof. New York: New Directions, 2000.

7.2.2. COLECCIONES DE OBRAS DRAMÁTICAS BREVES

27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays. The Theatre of Tennessee Williams. Volume 6. New York: New Directions, 1971.

American Blues: Five Short Plays. New York: Dramatists Play Service Inc., 1976.

Dragon Country. New York: New Directions, 1970.

Stopped Rocking and Other Screenplays. New York: New Directions, 1984.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

7.2.3. NOVELAS Y RELATOS

One Arm and Other Stories. New York: New Directions, 1948.

The Knightly Quest: A Novella and Four Short Stories. New York: New Directions, 1966.

Hard Candy: A Book of Stories. New York: New Directions, 1967.

Eight Mortal Ladies Possessed: a Book of Stories. New York: New Directions, 1974.

Moise and the World of Reason. New York: Simon and Schuster, 1975.

The Bag People. New York: Dodd, 1982.

It Happened the Day the Sun Rose, and Other Stories. New York: Simon and Schuster, 1982.

The Roman Spring of Mrs Stone. London: Vintage, 1999.

The Night of the Iguana and Other Stories. London: Everyman, 1996.

Collected Stories. London: Minerva, 1996.

7.2.4. COLECCIONES DE POEMAS

In the Winter of Cities: Poems. New York: New Directions, 1964.

Androgyne, Mon Amour. New York: New Directions, 1977.

Blue Mountain Ballads. New York: G. Schirmer, 1979.

7.2.5. COLECCIÓN DE ENSAYOS

Where I live. Selected Essays. New York: New Directions, 1978.

7.2.6. MEMORIAS

Memorias. Barcelona: Bruguera, 1983 / *Memoirs*. Garden City, New York: Doubleday, 1975.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

7.3. ANEXO III: FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS DE LAS PELÍCULAS¹⁰⁵

The Glass Menagerie (1945) / *The Glass Menagerie* (1950) / *El zoo de cristal*. Director: Irving Rapper. Productores: Jerry Wald, Charles K. Feldman. Guión: adaptado por Tennessee Williams y Peter Berneis. Fotografía: Robert Burks. Música: Max Steiner. Director artístico: Robert Haas. Montaje: David Weisbart. Warner Brothers. 107 minutos.

Jane Wyman (Laura), Kirk Douglas (Jim), Gertrude Lawrence (Amanda), Arthur Kennedy (Tom), Ralph Sanford (Mendoza), Ann Tyrrell (Clerk), John Compton (Young Man), Gertrude Graner (Teacher), Sara Edwards (Mrs. Miller), Louise Lorrimer (Miss Porter), Chris Alcaide (Eddie), Perdita Chandler (Girl).

A Streetcar Named Desire (1947) / *A Streetcar Named Desire* (1951) / *Un tranvía llamado deseo*. Director: Elia Kazan. Productor: Charles K. Feldman. Guión: Elia Kazan y Tennessee Williams, adaptación por Oscar Saul. Fotografía: Harry Stradling. Música: Alex North. Director musical: Ray Heindorf. Director artístico: Richard Day. Montaje: David Weisbart. Warner Brother. 125 minutos.

Vivien Leigh (Blanche), Marlon Brando (Stanley), Kim Hunter (Stella), Karl Malden (Mitch), Rudy Bond (Steve), Nick Dennis (Pablo), Peg Hillias (Eunice), Wright King (Collector), Richard Garrick (Doctor), Anne Dere (Matron), Edna Thomas (Mexican woman), Chester Jones (Street vendor), Marietta Canty (Negro woman), Lyle Latell (Policeman), Mel Archer (Foreman), Charles Wagenheim, Maxie Thrower (Passerby), Mickey Kuhn (Sailor).

¹⁰⁵Las películas aparecen presentadas cronológicamente en relación a su fecha de estreno mundial. El orden de presentación de cada título: en primer lugar el título de la obra teatral, el relato corto o la novela junto a su año de estreno en Estados Unidos o la fecha de publicación (si la obra no llegó a estrenarse se indicará como referencia la fecha de publicación); en segundo lugar el título de la adaptación cinematográfica y su fecha de estreno, y en tercer lugar el título de la versión cinematográfica en español, si es que llegó a ser estrenada en España. Para el orden de presentación general prevalecerán los años de estreno de la adaptación cinematográfica.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

The Rose Tattoo (1951) / *The Rose Tattoo* (1955) / *La rosa tatuada*. Director: Daniel Mann. Productor: Hal Wallis. Guión: Tennessee Williams, adaptado por Hal Kanter. Fotografía: James Wong Howe. Música: Alex North. Efectos fotográficos especiales: John P. Fulton. Director artístico: Hal Pereira, Tambia Larsen. Ayudante de dirección: Richard McWhorter. Montaje: Warren Law. Vista Vision. Paramount. 117 minutos.

Anna Magnani (Serafina Della Rosa), Burt Lancaster (Alvaro Mangiacavallo), Marisa Pavan (Rosa), Ben Cooper (Jack Hunter), Virginia Grey (Estelle Hohengarten), Jo Van Fleet (Bessie), Sandro Giglio (Father De Leo), Mimi Aguglia (Assunta), Florence Sundstrom (Flora), Dorrit Kelton (Teacher), Rossana San Marco (Peppina), Augusta Merigui (Giuseppina), Rosa Rey (Mariella), Zolya Talma (Miss Mangiacavallo), George Humbert (Papa Mangiacavallo), Marguerita Pasquero (Grandma Mangiacavallo), May Lee (Tattooist), Lewis Charles (Taxi-driver).

*27 Wagons Full of Cotton*¹⁰⁶ (1946) & *The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper*¹⁰⁷ (1946) / *Baby Doll* (1956). Director/Productor: Elia Kazan. Guión e historia: Tennessee Williams. Fotografía: Boris Kaufman. Música: Kenyon Hopkins. Director artístico: Richard Sylbert. Ayudante de dirección: Charles H. Maguire. Montaje: Gene Milford. A Newtown Production. Warner Brothers. 114 minutos.

Karl Malden (Archie), Caroll Baker (Baby Doll), Eli Wallach (Silva Vacarro), Mildred Dunnock (Aunt Rose), Lonny Chapman (Rock), Eades Hogue (Town Marshal), Noah Williamson (Deputy), Rip Torn (Dentist), John Dudley (Doc), and the people of Benoit, Mississippi.

Cat On a Hot Tin Roof (1955) / *Cat On a Hot Tin Roof* (1958) / *La gata sobre el tejado de zinc*. Director: Richard Brooks. Productor: Lawrence Weingarten. Guión: Richard Brooks y James Poe. Fotografía: William Daniels. Directores artísticos:

¹⁰⁶*27 Wagons Full of Cotton and Other Plays* se publica en el 1946.

¹⁰⁷*The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper* se publica en la colección *American Blues* en el año 1948.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

William A. Horning, Urie McCleary. Ayudante de dirección: William Shanks. Montaje: Ferris Webster. An Avon Production en Metrocolor. MGM. 108 minutos.

Elizabeth Taylor (Maggie), Paul Newman (Brick), Burl Ives (Big Daddy), Jack Carson (Gooper), Judith Anderson (Big Mama), Madeleine Sherwood (Mae), Larry Gates (Dr. Bough), Vaughn Taylor (Deacon Davis), Brian Corcoran, Hugh Corcoran, Patty Ann Garrity, Deborah Miller (“No-neck monsters”).

Suddenly Last Summer (1958) / *Suddenly Last Summer* (1959) / *De repente el último verano*. Director: Joseph L. Mankiewicz. Productor: Sam Spiegel. Guión: Gore Vidal y Tennessee Williams. Producción diseñada por Oliver Messel. Fotografía: Jack Hildyard. Música: Buxton Orr, Malcolm Arnold. Director artístico: William Kellner. Efectos fotográficos: Tom Howard. Montaje: Thomas G. Stanford. Columbia Pictures. 114 minutos.

Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katherine Hepburn (Mrs. Venable), Montgomery Clift (Dr Cukrowicz), Albert Dekker (Dr Hockstader), Mercedes McCambridge (Mrs. Holly), Gary Raymond (George Holly), Mavis Villiers (Miss Foxhill), Patricia Marmont (Nurse Benson), Joan Young (Sister Felicity), Maria Britneva (Lucy), Sheila Roberts (Dr Hockstader’s secretary), David Cameron (Interne).

Orpheus Descending (1957) / *The Fugitive Kind* (1960) / *Piel de serpiente*. Director: Sidney Lumet. Ayudante de producción: George Justin. Productores: Martin Jurow, Richard A. Shepherd. Guión: Tennessee Williams y Meade Roberts basado en la obra teatral “Orpheus Descending”. Fotografía: Boris Kaufman. Director artístico: Richard Sylbert. Música: Kenyon Hopkins. Canción: “Blanket Roll Blues”, letra de Tennessee Williams. Ayudante de dirección: Charles H. Maguire. A Jurow-Shepherd-Pennebaker Production. United Artists. 135 minutos.

Marlon Brando (Val Xavier), Anna Magnani (Lady Torrance), Joanne Woodward (Carol Cutrere), Maureen Stapleton (Vee Talbott), Victor Jory (Jabe Torrance), R.G. Armstrong (Sheriff Talbott), Emory Richardson (Uncle Pleasant), Sally Gracie (Dolly Hamma),

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Lucille Benson (Beulah Binnings), John Baragrey (David Cutrere), Ben Yaffee (Dog Hamma), Joe Brown Jr. (Pee Wee Binnings), Virginia Chew (Nurse Porter), Frank Borgman (Gast station attendant), Janice Mrs (Attendant's wife), Debbie Lynch (Lonely Girl).

Summer and Smoke (1947) / *Summer and Smoke* (1961) / *Verano y humo*. Director: Peter Glenville. Productor: Hal Wallis. Guión: James Poe y Meade Roberts. Fotografía: Charles Lang Jr. Música: Elmer Bernstein. Directores artísticos: Walter Tyler, Hal Pereira. Ayudantes de dirección: D. Michael Moore, James Rosenberger. Montaje: Warren Low. Panavision y Technicolor. Paramount. 118 minutos.

Laurence Harvey (John Buchanan), Geraldine Page (Alma Winemiller), Rita Moreno (Rosa), Una Merkel (Mrs. Winemiller), John McIntire (Dr Buchanan), Malcolm Atterbury (Rev. Winemiller), Pamela Tiffen (Nellie Ewell), Casey Adams (Roger Doremus), Thomas Gomez (Zacharias), Earl Holliman (Archie Kramer), Lee Patrick (Mrs. Ewell).

*The Roman Spring of Mrs Stone*¹⁰⁸(1950) / *The Roman Spring of Mrs Stone* (1961) / *La primavera romana de la señora Stone*. Director: José Quintero. Productor: Louis de Rochemont. Guión: Gavin Lambert. Fotografía: Harry Waxman. Música: Richard Addinsell. Música dirigida por: Douglas Gamley. Guión adicional: Jan Read. Dirección artística: Herbert Smith. Productor asociado: Lothar Wolf. Ayudante de dirección: Peter Yates. Producción diseñada por Roger Furse. Canción (“Che Noia L’Amor”): Paddy Roberts. Montaje: Ralph Kemplen. A Seven Arts Presentation en Technicolor. Warner Brothers. 104 minutos.

Vivien Leigh (Karen Stone), Warren Beatty (Paolo), Coral Browne (Meg), Jill St. John (Barbara), Jeremy Spenser (Young man), Stella Bonheur (Mrs Jamison Walker), Josephine Brown (Lucia), Peter Dyneley (L. Greener), Carl Jaffe (Baron), Harold

¹⁰⁸Esta novela se publica en el año 1950.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Kasket (Tailor), Viola Keats (Julia), Cleo Laine (Singer), Bessie Love (Bunny), Elspeth March (Mrs Barrow), Henry McCarthy (Kennedy), Warren Mitchell (Giorgio), John Philips (Tom Stone), Paul Stassino (Barber), Ernest Thesiger (Stefano), Mavis Villiers (Mrs Coogan), Thelma D'Agui (Mita), Jean Marsh (Amanda), Lotte Lenya (Contessa).

Sweet Bird of Youth (1959) / *Sweet Bird of Youth* (1962) / *Dulce pájaro de juventud*.

Director: Richard Brooks. Productor: Pandro S. Berman. Guión: Richard Brooks. Fotografía: Milton Krasner. Música: Harold German. Música dirigida por Robert Ambruster. Directores artísticos: George W. Davis, Urie McCleary. Productor asociado: Kathryn Hereford. Ayudante de dirección: Hank Moonjean. Montaje: Henry Berman. Cinemascope y Metrocolor. MGM. 120 minutos.

Paul Newman (Chance Wayne), Geraldine Page (Alexandra Del Lago), Shirley Knight (Heavenly), Ed Begley (Boss Finley), Rip Torn (Thomas Finley), Mildred Dunnock (Aunt Nonnie), Madeleine Sherwood (Miss Lucy), Philip Abbott (Dr George Scudder), Corey Allen (Scotty), Barny Cahill (Bud), Dub Taylor (Dan Hatcher), James Douglas (Leroy), Barry Atwater (Ben Jackson), Charles Arnt (Mayor Hendricks), Dorothy Konrad (Mrs Norris), James Chandler (Prof. Smith), Mike Steen (Deputy), Kelly Thordsen (Sheriff Clark).

Period of Adjustment (1960) / *Period of Adjustment* (1962) / *Reajuste matrimonial*.

Director: George Roy Hill. Productor: Lawrence Weingarten. Guión: Isobel Lennart. Fotografía: Paul C. Vogel. Música: Lyn Murria. Directores artísticos: George W. Davis, Edward Carfagno. Ayudante de dirección: Al Jennings. Montaje: Fredic Steinkamp. Panavision. MGM. 112 minutos.

Tony Franciosa (Ralph Bates), Jane Fonda (Isabel Haverstick), Jim Hutton (George Haverstick), Lois Nettleton (Dorothea Bates), John McGiver (Stewart McGillicuddy), Mabel Albertson (Mrs Alice McGillicuddy), Jack Albertson (Desk sergeant).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

The Night of the Iguana (1961) / *The Night of the Iguana* (1964) / *La noche de la iguana*. Director: John Huston. Productor: Ray Stark. Guión: Anthony Veiller, John Huston. Fotografía: Gabriela Figueroa. Director artístico: Stephen Grimes. Música: Benjamin Frankel. Ayudante de dirección: Tom Shaw. A John Huston-Ray Stark Production presentada por MGM y Seven Arts. 125 minutos.

Richard Burton (Rev. T.L. Shannon), Ava Gardner (Maxine Faulk), Deborah Kerr (Hannah Jelkes), Sue Lyon (Charlotte Goodall), James Ward (Hank Prosen), Grayson Hall (Judith Fellowes), Cyril Delevanti (Nonno), Mary Boylan (Miss Peebles), Gladys Hill (Miss Dexter), Billie Matticks (Miss Throxtton), C.G. Kim (Chang), Roberto Leyva (Pedro), Fildemar Duran (Pepe), Eloise Hardt, Betty Proctor, Dorothy Vance, Liz Rubey, Bernice Starr, Barbara Joyce (Teachers).

*27 Wagons Full of Cotton and Other Short Stories*¹⁰⁹(1946) / *This Property is Condemned* (1966) / *Propiedad condenada*. Director: Sidney Pollack. Productor: John Houseman. Guión: Francis Ford Coppola, Fred Coe, Edith Sommer. Fotografía: James Wong Howe. Música: Kenyon Hopkins. Canciones: Jay Livingston, Ray Evans, Sam Coslow, W. Franke Harling, Arthur Johnston, Mildred J.y Patty S. Hill. Directores artísticos: Hal Pereira, Stephen Grimes, Phil Jeffries. Ayudante de dirección: Eddie Saeta. Montaje: Ardienne Fazan. Presentada en Technicolor por Seven Arts y Ray Stark. 110 minutos.

Natalie Wood (Alva Starr), Robert Redford (Owen Legate), Charles Bronson (J.J. Nichols), Kate Reid (Hazel Starr), Mary Badham (Willie Starr), Alan Baxter (Knopke), Robert Blake (Sidney), John Harding (Johnson), Dabney Coleman (Salesman), Ray Hemphill (Jimmy Bell), Brett Pearson (Charlie Steinkamp), Jon Provost (Tom), Quentin Sondergaard (Hank), Michael Steen (Max), Bruce Watson (Lindsay Tate), Bob Random (Tiny).

¹⁰⁹*27 Wagons Full of Cotton and Other Short Stories* se publica en el año 1946.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore(1963) / ***Boom!*** (1968) / ***La mujer maldita***. Director: Joseph Losey. Productores: John Heyman, Norman Priggen. Guión: Tennessee Williams. Fotografía: Douglas Slocombe. Música: John Barry. Música de sitar: Nazirali Jairabhoy, Viram Jasani. Canción: Don Black, John Dankworth. Director artístico: Richard MacDonald. Productor asociado: Lester Persky. Ayudante de dirección: Carlo Lastricati. Montaje: Reginald Beck. Límites / World Film Services Limited Production en Technicolor. Universal. 110 minutos.

Elizabeth Taylor (Flora Goforth), Richard Burton (Chris Flanders), Noël Coward (The Witch of Capri), Joanna Shimkus (Miss Blackie), Michael Dunn (Rudy), Romolo Vali (Dr Lullo), Fernando Piazza (Etti), Veronica Wells (Simonetta), Claudye Etori (Manicurist), Howard Taylor (Journalist).

Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle) (1968) / ***Last of the Mobile Hot-Shots*** (1969). Director/ Productor: Sidney Lumet. Guión: Gore Vidal basado en la obra “The Seven Descents of Myrtle”. Fotografía: James Wong Howe. Música: Quincy Jones. Producción diseñada por Gene Callahan. Productor asociado: Jim Digangi. Ayudante de dirección: Burt Harris. Montaje: Alan Heim. Technicolor. Warner Brothers / Seven Arts. 108 minutos.

James Coburn (Jeb), Lynn Redgrave (Myrtle), Robert Hooks (Chicken), Perry Hayes (George), Reggie King (Rube), Patricia Zipprodt (Mother).

7.4. ANEXO IV: BREVE SEMBLANTE BIOGRÁFICO Y FILMOGRÁFICO DE LOS DIRECTORES DE LAS PELÍCULAS¹¹⁰

1. *The Glass Menagerie*

Biografía y filmografía del director Irving Rapper

Nacido en Londres (Inglaterra), Irving Rapper emigró a los EE.UU. Allí trabajó como actor y director en Broadway; mientras tanto estudiaba en la New York University. En 1936, se estableció en Hollywood; allí la Warner le nombró ayudante de director y escritor de diálogos. Además asistió en su trabajo a los directores cuya lengua nativa no era el inglés. Pero pasó en 1941 a ser director de cine él mismo, en esa empresa cinematográfica, con *Shining Victory* (1941). Rodó con su amiga ya consagrada Bette Davis cuatro veces, en unos momentos críticos para la actriz (*La extraña pasajera*, 1942; *El trigo está verde*, 1945; *Engaño*, 1946, y *Veneno para tus labios*, 1951); también rodó una vez con Barbara Stanwyck (*The Gay Sisters*, en 1942) con Paulette Goddard o con Natalie Wood. Pero asimismo con actores de la talla de William Holden, Kirk Douglas y Gene Kelly. Siguió haciendo cine ininterrumpidamente hasta 1959. Luego, solo hizo dos filmes más, hasta 1970. Vivió 101 años.

Biografía y filmografía del director Anthony Harvey

Anthony Harvey (nacido el 03 de junio 1931) es un director de cine británico que comenzó su carrera en la década de 1950 como editor de películas, y se trasladó a dirigir a mediados de la década de 1960. Harvey tiene muchas películas como un editor,

¹¹⁰ Las biografías de los directores son de dos fuentes:

Aguilera, Christian. *Los directores de cine del siglo XX*. Barcelona: Editorial 2001 (2000) y

Torres, Augusto M. *Diccionario de directores de cine*. Madrid: Ediciones del Prado (1992).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

y ha dirigido trece películas. La segunda película que dirige Harvey, *El león en invierno* (1968), le valió una Premios del Sindicato de Directores y una nominación para el Oscar a la Dirección.

Biografía y filmografía del director Paul Newman

Hijo de padre judío alemán y de madre católica húngara, tras sus estudios de económicas aprende arte dramático en el *Drama School* de Yale y en el mítico *Actor's Studio* de Nueva York. Debuta en 1953 como actor de teatro en Broadway con *Picnic*, de William Inge, y de cine con *El cáliz de plata* (*The Silver Chalice*, 1954), de Victor Saville. Convertido enseguida en una *estrella*, en la línea que va de James Dean y Marlon Brando a Robert Redford, emprende una carrera llena de éxitos entre los que cabe destacar *Éxodo* (*Exodus*, 1960), de Otto Preminger, *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961), de Robert Rossen, *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill, *Buffalo Bill y los indios* (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976), de Robert Altman, etcétera. Tras producir algunas irregulares películas y hacer el cortometraje *On the Harmfulness of Tobacco* (1959), sobre un cuento de Anton Chejov, se lanza a la dirección de largos con *Rachel, Rachel* (1968) que, en un tono poco habitual dentro del cine norteamericano, narra las relaciones entre una maestra solterona y su posesiva madre viuda. Tanto esta producción como *Los efectos de los rayos gamma sobre las margaritas* (*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, 1972), sobre una madre divorciada con hijos pequeños, y *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*, 1987), sobre la obra teatral de Tennessee Williams, están pensadas en función del lucimiento de Joanne Woodward, su mujer, que logra grandes trabajos. Menos interés tiene *Casta invencible* (*Sometimes a Great Notion*, 1971), adaptación de una novela de Ken Kesey que sólo debía protagonizar y producir, pero acaba dirigiendo por desavenencias con el realizador inicial Richard A. Colla, y *Harry e hijo* (*Harry and Son*, 1984), que narra las malas relaciones entre un obrero de la construcción viudo y su hijo adolescente. Desde entonces, el actor siguió rodando películas, la mayoría en

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

colaboraciones de lujo o papeles principales, entre los que destacan títulos como *Creadores de sombra*, de Roland Joffé, en 1990; *Esperando a Mr. Bridge*, de James Ivory; la costumbrista *Ni un pelo de tonto*, de Robert Benton; el thriller con aroma de clásico *Al caer el sol*, del mismo director (con un magnífico Newman secundado por Susan Sarandon y Gene Hackman), en 1999 aparece junto a Kevin Costner y Robin Wright Penn en un memorable film romántico, *Mensaje de amor en una botella*. Aparece en *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes, junto a Tom Hanks y Jude Law. Una de sus últimas apariciones corresponde al film de animación de la productora Pixar *Cars*, en la cual aporta voz a Doc Hudson, uno de los personajes. El 25 de mayo de 2007, a sus 82 años, anunció su retirada definitiva del mundo del cine.

2. *A Streetcar Named Desire* y *Baby Doll*

Biografía y filmografía del director Elia Kazan

De ascendencia griega, turco de nacimiento-nació en Estambul, entonces Constantinopla, el 7 de septiembre de 1909, y estadounidense de adopción, Elia Kazanjoglou llegó a Nueva York acompañando a su familia con tan sólo cuatro años. Lejos de continuar con la tradición familiar, el negocio de las alfombras, al completar su educación básica decide estudiar interpretación y se apunta, a principios de los años treinta, primero en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, y seguidamente en el naciente Group Theatre de Lee Strasberg, donde contacta por primera vez con los seguidores del Método, el sistema interpretativo desarrollado por Konstantin Stanislavski. Al mismo tiempo, y después de que su familia haya sufrido los rigores de la crisis económica provocada por el *crash* del 29, se despiertan en él inquietudes políticas. Por ello se acerca a grupos radicales de izquierdas, para acabar afiliándose en 1934 al Partido Comunista Americano.

Después de haber participado como actor en montajes del Group Theatre tan célebres como *Waiting for Lefty* o *Golden boy*, y en dos películas dirigidas por Anatole Litvak,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

opta por reconvertirse en director teatral, y sus producciones a mediados de los cuarenta de *The skin of our teeth*, *Un tranvía llamado deseo* y *Muerte de un viajante*, y su posterior dirección en 1955 de *La gata sobre el tejado de zinc*, le convierten en el director de moda en Broadway. Tanta fama llega hasta Hollywood, y los estudios se rifan al *enfant terrible*, que acaba por firmar, en 1944, un contrato con Darryl F. Zanuck y Twentieth Century Fox. Desde sus primeras películas sobresale efectivamente como director de actores (los *Oscars* logrados por James Duna, en 1945, gracias a *Lazos humanos*, y por Celeste Holm, dos años más tarde, gracias a *La barrera invisible*, son los primeros frutos de esa habilidad), al tiempo que deja claros sus intereses y preocupaciones sociales tratando temas comprometidos como la injusticia (*El justiciero*) o el racismo (antisemita en *La barrera invisible* y segregacionista en *Pinky*). Esta primera etapa se cierra con el enorme éxito de su nueva adaptación, en esta ocasión cinematográfica, de la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1951), película en la que nace el mito de Brando-curiosamente el único miembro del reparto que no obtuvo la estatuilla de Hollywood, pues Vivien Leigh, Karl Malden y Kim Hunter ganan ese año el resto de las categorías de interpretación-, y que le sitúa en la cumbre de su fama profesional.

Ese mismo año, en plena *caza de brujas*, Elia Kazan decide testificar voluntariamente ante el Comité de Actividades Antiamericanas, que investiga la infiltración comunista de Hollywood. Confiesa su antigua militancia comunista y colabora elaborando una lista de antiguos camaradas, entre los que se encuentra Arthur Miller. Este hecho marca el punto de ruptura definitivo en su obra que, sin embargo, endurece su crítica y gana en profundidad y madurez. En adelante, la sombra de la delación manchará su reputación. Este cambio arranca en 1952 con *¡Viva Zapata!* y *Fugitivos del terror rojo*-claramente su peor película-. La delación aparece en *La ley del silencio*, excelente apología de la traición-de nuevo con un Brando antológico-, y más tarde en *Los visitantes* (1972), su penúltima película. Entre medias cabe destacar la trilogía americana que forman *Río Salvaje*, *Esplendor en la hierba* y *América, América*, su película favorita. Fue candidato siete veces a los premios Tony (ganó tres de ellos).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Coincidiendo con su retirada del mundo del teatro a comienzos de los sesenta, Kazan comienza a escribir novelas, algunas de ellas auténticos *best sellers* que, en ocasiones, como en el caso de *El compromiso*, él mismo lleva a la gran pantalla. Incluso redactó una monumental autobiografía en 1988 titulada *Mi vida*. Este mujeriego al que sus amigos llamaban Gadg dejó el cine tras *El último magnate*, en 1976.

La concesión del *oscar* honorífico, “en reconocimiento a su larga, destacada e incomparable carrera”, el 21 de marzo de 1999 reavivó una polémica que jamás le abandonó, y dividió a aquellos que aplaudían en dicho galardón su innegable talento profesional –avalado ya por dos *Oscars* al mejor director, conseguidos por *La barrera invisible* y *La ley del silencio*, y otras cinco candidaturas en diferentes apartados- de aquellos otros que, como el director Jules Bassin, obligado tras la *caza de brujas* a exiliarse de su país, encontraban perverso, dada la imposibilidad de separar su obra de su vida, premiar a “un traidor, que delató a algunos de sus mejores amigos, cuyas vidas y futuros quedaron destruidos; un aliado y cómplice del infame comité que avergonzó a nuestro país”. Murió el 28 de septiembre de 2003.

3. *The Rose Tattoo*

Biografía y filmografía de Daniel Mann

Dispuestos a repetir el éxito alcanzado durante sus respectivas etapas al frente de la Warner que daría lugar a un buen número de los títulos míticos de la serie *noir*, a partir de principio de los años cincuenta, los productores Jerry Wald y Hal B. Wallis se encomendarían a la adaptación cinematográfica de piezas teatrales. Esta estrategia obedecía a un cambio en los gustos del público influido, en parte, por la irrupción de la pequeña pantalla. Muchos suponían que la mejor forma de combatir la competencia generada por la televisión era buscar una oferta diferente, en la que primara los formatos espectaculares (el Cinerama, el VistaVision, el Cinemascope, etc.). Pero los productores independientes como Wald o Wallis apostaron por ajustarse a unos presupuestos

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

modestos y adecuar los escenarios a espacios reducidos. A partir de estas premisas, compañías como la Paramount se encargarían de la distribución de los films. Al margen de los miembros de *La generación de la televisión*, de todos los directores que se amoldaron a este concepto de producción destaca Daniel Mann, sobre todo por la cantidad de títulos que rodó. A lo largo de una decena de años, Daniel Mann abordaría adaptaciones teatrales pertenecientes a escritores tan dispares como William Inge (*Come Back Little Sheba*), Tennessee Williams (*The Rose Tattoo*), Lonnie Coleman (*Hot Spell*), John Patrick (*La casa de té de luna de agosto*) o Peter Shaffer (*Ejercito para cinco dedos*). Hal B. Wallis se había erigido en el principal benefactor de Daniel Mann en su tránsito de la dirección escénica a los platós cinematográficos. Un mayor registro dramático le proporcionaría la traslación a la gran pantalla de novelas servidas por escritores eventuales - Lillian Roth y Gerald Green, autores de *Mañana lloraré* y *The Last Angry Man*, respectivamente - o consagrados en las listas de *bestsellers* - John O'Hara (*Una mujer marcada*). Ante el paulatino desinterés que evidenciaban esta serie de prestigiosas adaptaciones, Daniel Mann se vio involucrado en una relación de producciones que perseguían un efecto meramente coyuntural, desde el formato de comedia surgida a la estela de las producciones de la Universal (*Trampa a mi marido* y *Consejos a medianoche*, ambas protagonizadas por Dean Martin), las parodias centradas en la figura del agente 007 (*Flint, agente secreto*) o films referidos a las bondades de la comunidad negra como signo de los nuevos tiempos (*Un hombre para Ivy*, concebida por el binomio Robert Alan Arthur-Sidney Poitier). En función del carácter ecléctico que iba adquiriendo su filmografía, Daniel Mann se procuró una mínima significación en otros espacios genéricos como el terror - *La revolución de las ratas*, a modo de una versión *sui generis* de *El flautista de Hamelín* que entronca con el mensaje catastrofista-apocalíptico de algunos títulos de la época -, el *western* -*Los vengadores*- y el *thriller* - *Journey into Fear*, una suerte de *remake* de *Estambul* (1945), que había interpretado Orson Welles y que se significaría como su sexta colaboración con el compositor Alex North. En este mar de producciones de distinto signo genérico, Mann apenas había dejado constancia de su capacidad por desenvolverse con un material dramático de

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

primer nivel con *Sueño de reyes* -un claro signo de oportunismo respecto al éxito cosechado por *Zorba el griego* (1965) con idéntico protagonista, Anthony Quinn-en un periodo, finales de los años sesenta, que parecía augurar el declive profesional en el que se vio inmerso a medio plazo.

4. *Cat On a Hot Tin Roof* y *Sweet Bird of Youth*

Biografía y filmografía de Richard Brooks

Perteneciente a la pequeña burguesía, estudia en la Universidad de Temple. Trabaja como periodista deportivo, locutor y editorialista de radio y director de teatro sin conseguir destacar. Con la II Guerra Mundial se alista voluntario en los *marines*. Autor de cuentos y tres novelas, comienza a escribir guiones casualmente en 1942. Entre las películas basadas en guiones suyos destacan *My Best Gal* (1944), de Anthony Mann, *Brute Force* (1947), de Jules Bassin, *To the Victor* (1948), de Delmer Daves, *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948), de John Huston. El productor Arthur Freed le contrata como director para Metro-Goldwyn-Mayer y firma con la condición de poder escribir sus guiones. Entre las quince películas, la mayoría sobre guiones propios, que rueda para Metro-Goldwyn-Mayer, a lo largo de once años, destacan *Crisis* (1950), en torno al enfrentamiento entre un neurocirujano y un dictador a quien debe operar; *El cuarto poder* (*Deadline*, 1952), sobre la muerte de un periódico; *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955), una de las primeras producciones sobre delincuencia juvenil e integración; y la discutible *Sangre sobre la tierra* (*Something of Value*, 1957), en torno a la problemática africana del momento. Más interés tienen sus adaptaciones de clásicos, por mantener un tono y estilo similar que culmina en la excelente *El fuego Dulce pájaro de juventud y la palabra* (*Elmer Gantry*, 1960), sobre la novela de Sinclair Lewis; que también incluyen *La última vez que vi París* (*The Last Time I saw Paris*, 1954), sobre un cuento de Francis Scott Fitzgerald; *Los hermanos Karamarov* (*The Brothers Karamazov*, 1958), imposible adaptación de la obra de Hedor Dostoivesky; y

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

La gata sobre el tejado de cinc (*Cat On a Hot Tin Roof*, 1959) y (*Sweet Bird of Youth*, 1961), sobre las obras teatrales de Tennessee Williams. Lo curioso es que una vez que, cansado, deja Metro-Goldwyn-Mayer por Columbia, se convierte en su propio productor y comienza una nueva etapa de su carrera, continúa con las adaptaciones de clásicos, aunque hay que reconocer que tanto *Lord Jim* (1965), sobre la novela de Joseph Conrad, como *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1967), sobre el reportaje novelado de Truman Capote, son dos de sus más destacadas películas, al margen de que, comercialmente hablando, la primera sea un fracaso y la segunda un éxito. Entre ellas hace dos buenos *western*, el ambicioso *Los profesionales* (*The Professionals*, 1966) y el crepuscular *Muerde la bala* (*Bite the Bullet*, 1975), y un atractivo drama *Con los ojos cerrados* (*The Happy Ending*, 1969), una historia autobiográfica que analiza un fracaso matrimonial y está protagonizada por su mujer Jean Simmons. Sus restantes películas, desde el policíaco *Dólares* (*Dollars*, 1971), rodado en la República Federal de Alemania, hasta el drama de éxito *Buscando al Sr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), más otras que más vale olvidar, sólo son un discreto intento por hacer un cine de moda.

5. *Suddenly Last Summer*

Biografía y filmografía de Joseph L. Mankiewicz

Joseph L. Mankiewicz nació el 11 de febrero de 1909 en la pequeña localidad estadounidense de Wilkes-Barre, Pennsylvania. Era hijo de Franz Mankiewicz, emigrante alemán que llegaría a ser un reputado profesor en el New York City College, y de su esposa Johanna. Joseph Leo fue el benjamín, tras Herman y Erna. Tiránico y ambicioso, Frank Mankiewicz frecuentaba la elite intelectual y científica neoyorquina, preparando a sus hijos para una carrera universitaria. Al terminar en la Stuyvesant High School, Joseph (Joe) deseaba llegar a ser psiquiatra, pero tuvo que renunciar a los estudios médicos a causa de una nota catastrófica en física (no obstante, conservó

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

siempre una gran pasión por la medicina). En 1928, al igual que su hermano Herman, obtuvo un diploma de “Bachelor of Arts” en la Universidad de Columbia.

Mientras que Herman, periodista y dramaturgo con futuro, se había dejado “seducir” por una oferta como guionista en Hollywood, Joe fue enviado a Berlín para completar su educación. Entusiasmado por la vida cultural berlinesa, descubrió allí el teatro... y el cine, mientras trabajaba durante un tiempo traduciendo al inglés los intertítulos de las películas de la UFA. Poco después terminó por aceptar la invitación de Herman para que se le uniese en Hollywood (1929), a pesar de la prohibición formal de su padre.

En la Paramount, donde trabajaba su hermano, Joe comenzó por redactar los títulos de las versiones mudas de filmes hablados, destinados a los cines no provistos aún de equipo sonoro, entre los cuales destacaban *Thunderbolt* de Sternberg, *El hombre que yo amo* (*The Man I Love*) de Wellman, los dos dialogados por Herman, y *The Virginian* de Victor Fleming, con Gary Cooper. Después, mientras que Herman se labraba una reputación cada vez más importante con los guiones de los hermanos Marx, (*Pistoleros de agua dulce* o *Horse Feather's*), a Joe se le encarga la escritura de filmes menores, aunque populares, que tenían a menudo, como protagonista al cómico secundario Jack Oakie (el futuro “Napoleón” de *El gran dictador* de Chaplin), o a los niños prodigio Mitzi Green y Jackie Cooper. Fue seleccionado para el *Oscar* con *Skippy* (1931) de Norman Taurog, y colaboró, para W.C. Fields, en la escritura de dos clásicos del burlesco parlante: *A todo gas* (*Million Dollar Legs*) (1932) de Eddie Cline y el célebre filme con *sketches*, *Si yo tuviera un millón* (*If I Had a Million*) (1932).

Ya bajo contrato en la Metro-Goldwyn-Mayer, Mankiewicz colaboró en el guión de *El enemigo público número 1* (1934) de W.S. Van Dyke, que se convirtió en un éxito y le valió una segunda nominación para el *Oscar*, y en los diálogos de *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*) (1934) de King Vidor, filme aclamado por la crítica. Ese mismo año se casó con Elizabeth Young, joven actriz de teatro. El éxito comercial de dos filmes que escribió para Joan Crawford lo incitó a pedir a su patrón, Louis B. Mayer, la autorización para dirigir él mismo sus guiones. Mayer, no obstante, prefirió nombrarlo productor, indicándole que “debía aprender a arrastrarse antes de saber

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

andar” –definición perfecta, según Mankiewicz, de la posición habitual de todo productor.

Entre 1935 y 1942, Mankiewicz produjo diecinueve filmes en la MGM; más tarde renegaría de la mayoría de ellos, exceptuando *Furia (Fury)* (1936) de Fritz Lang e *Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story)* (1941) de Cukor. En 1937 Mankiewicz se divorció de Elizabeth Young. En 1939 se casó con Rosa Stradner, actriz austriaca, con la que tendría dos hijos: Christopher, nacido en 1940, y Tom en 1942. En este último año es cuando su tormentosa relación con Judy Garland desató la cólera de Louis B. Mayer, que le reprochaba el haberla enviado a un psicoanalista y sustraerla de la autoridad de una madre “empresaria” posesiva y temible –Mayer no soportaba el que fuese puesto en duda la “santidad y la divinidad de todas las madres”. La disputa que siguió a este incidente ocasionó la salida de Mankiewicz de la MGM.

Pasado a la Twenty Century Fox, Mankiewicz produjo y colaboró con Nunnally Johnson en el guión de *Las llaves del reino (The Keys of the Kingdom)* (1944) de John Stahl. Siempre frustrado por no poder dirigir, Mankiewicz se abalanzó sobre la primera oportunidad cuando Lubitsch, convaleciente tras una crisis cardíaca, le confió la adaptación y la dirección de *El castillo de Dragonwyck* (1946). El filme obtuvo un éxito moderado, y lo mismo sucedió con *Solo en la noche (Somewhere in the Night)*, que dirigió también el mismo año. Mankiewicz filmó luego tres guiones de los que no era el autor, llevaban la firma de Philip Dunne: *The Late George Apley* (1947), *El Fantasma y la Sra. Muir (The Ghost and Mrs. Muir)* (1947) y *Escape* (1948). Estos tres filmes marcaron, según él, el fin de su aprendizaje y de las “obras de encargo” llevadas a cabo bajo la autoridad exigente de “monstruos absolutos” como Mayer o como, más tarde, Darryl F. Zanuck. Pero tendría aún que esperar unos años antes de poder alcanzar la “independencia”.

En 1949 se estrenó el primer triunfo personal de Mankiewicz como autor y director: *Carta a tres esposas (A Letter to Three Wives)*. Rodó, igualmente en 1949, *Odio entre hermanos (House of Strangers)*, basado en un escenario de Philip Yordan, que reescribió sin obtener crédito alguno. En revancha, apareció como coguionista de *Un rayo de luz*

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

(*No Way Out*) (1950), cuyo tema, el racismo, hizo que el filme fuera prohibido en varios estados. En pleno rodaje de *Eva al desnudo* (1950), se enteró de que *Carta a tres esposas* había ganado los *Oscars* al guión y a la dirección. El año siguiente -proeza histórica- *Eva al desnudo* renovó esta doble hazaña.

En 1950, Mankiewicz fue elegido presidente de la Screen Directors Guild (sindicato estadounidense de los directores de cine). En 1951, el año de *Murmullos en la ciudad*, Mankiewicz abandonó la Fox tras una gran discusión con un Zanuck irritado por el prestigio personal del que gozaba el director. Antes de partir, Mankiewicz terminó *Operación Cicerón* (*Five Fingers*) y aceptó, una vez más, que su aportación al guión no fuese mencionada en los créditos. Tras su partida de la Fox, se convirtió en director independiente y “emigró” a la costa Este, para escapar de esa “zona de niebla intelectual”, de ese “desierto cultural” en que se había convertido Los Ángeles para él.

Mankiewicz volvió a la MGM como *free-lance* para dirigir el *Julio César* (*Julius Caesar*) de Shakespeare en 1952, producido por John Houseman, e impuso a Marlon Brando en el papel de Marco Antonio. Luego regresó a Nueva York, donde Rudolph Bing, director del Metropolitan Opera, le pidió que dirigiese *La Bohème*; aun discutida, la producción de Mankiewicz (1953) sería representada durante casi quince años. En 1953, Mankiewicz creó su propia productora, Figaro Inc., y en 1954, con el apoyo financiero de United Artists comenzó *La condesa descalza*, rodada en Roma con Humphrey Bogart y Ava Gardner. El deseo de eclecticismo de Mankiewicz se vio confirmado cuando en 1955 Samuel Goldwyn lo persuadió para que dirigiese la adaptación de un gran éxito de Broadway, *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*).

En 1958 se suicidó Rosa Stradner Mankiewicz. De carácter depresivo, había fracasado una vez tras otra en sus tentativas de volver a la escena o al mundo de la pantalla, y no había filmado nada desde *Las llaves del reino* (*The Keys of the Kingdom*). A pesar de episodios tormentosos y de los frecuentes enredos de faldas de Joe, éste mencionó hasta el final la “influencia determinante” que tuvo Rosa sobre su vida. En 1959, Sam Spiegel propuso a Mankiewicz que rodase para él *De repente, el último verano* (*Suddenly Last Summer*), de Tennessee Williams, adaptada por Gore Vidal. El filme fue realizado en

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Londres y selló la amistad del cineasta con Elizabeth Taylor; a pesar de los conflictos con Montgomery Clift y, sobre todo, con Katherine Hepburn, el filme obtuvo un gran éxito y relanzó la “cotización” de su director. Mankiewicz se sumergió entonces en uno de los proyectos más queridos para él: *Justine*, sacado de *El cuarteto de Alejandría* de Durrell. Pero en 1960 se vio obligado a aplazar (indefinidamente) *Justine*, cuando por indicación expresa de Elizabeth Taylor, el presidente de la Fox, Spyros Skouras, lo llamó para salvar el “desastre” de *Cleopatra*, cuyo rodaje londinense (con Peter Finch como César y Stephen Boyd como Marco Antonio) había sido interrumpido. El rodaje de *Cleopatra* se reinició en Roma en septiembre de 1961, con Rex Harrison (César) y Richard Burton (Antonio). Mankiewicz lo recordaría luego como “el filme del que nunca pronunció el título”. Episodio doloroso que precipitó al cineasta a un semi-retiro; la aventura de *Cleopatra* se prolongó hasta 1963, considerado un desastre financiero, una máquina de escándalos, que fue “concebido en un estado de urgencia, rodado en medio de la histeria y terminado con un pánico ciego” según el mismo director. Las desgracias se sucedieron: agotamiento de Mankiewicz, que se vio obligado a terminar el *script* durante la noche para rodar durante el día, soportando al mismo tiempo las presiones del estudio y del rodaje en el extranjero; frágil salud de Elizabeth Taylor, cuyo idilio con Richard Burton fue condenado por el Vaticano y que se convirtió en una víctima propiciatoria de los periodistas; despido de Spyros Skouras, y luego de Walter Wanger, productores del filme; recuperación del control por parte de Zanuck, que recortó el montaje de Mankiewicz y le hizo rodar secuencias suplementarias para “tapar los agujeros”; acogida condescendiente y éxito de público insuficiente para cubrir los gastos exorbitantes e incontrolados. Mankiewicz necesitó dos años para “recuperarse” de *Cleopatra* –años durante los cuales se estableció en el campo con su esposa Rosemary Matthews (ex asistente de producción en *Cleopatra*), que le dio una hija en 1966. También durante este período dirigió su único filme para la televisión, escrito por Rod Serling y financiado por la ONU: *Carol for Another Christmas*.

En 1967, después de largas tribulaciones, salió por fin *Mujeres en Venecia*, escrito y dirigido por Mankiewicz. Rodado en Italia para United Artists, este filme, muy

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

personal, fue recibido fríamente, al igual que *El día de los tramposos* (*There Was a Crooked Man*) (1970), su primer *western*. En 1972 Mankiewicz rodó su último filme, *La huella*, y se reconcilió por fin con la crítica y con el público. Filme de suspense a puerta cerrada, el único filme de la historia del cine cuyo reparto al completo fue seleccionado para los Oscars. A partir de entonces, Joseph Leo Mankiewicz vivió cada vez más retirado. Falleció el viernes 5 de febrero de 1993 de un fallo cardíaco en su casa de Bedford, Nueva York.

6. *The Fugitive Kind / Orpheus Descending y The Last of the Mobile Hot Shots*

Biografía y filmografía del director Sidney Lumet

Nacido en Filadelfia, sus padres fueron el actor judío de origen polaco Baruch Lumet y la bailarina Eugenia Wermus. Se graduó en el *Professional Children's School* y fue actor antes que director. Hizo su debut en el *Yiddish Art Theater* de Nueva York a la edad de cuatro años y actuó en teatros judíos de Broadway durante la década de 1930 hasta que debutó en el cine con la película *One Third of a Nation* (1939). En 1947 empezó a dirigir sus propias obras de teatro en el off-Broadway y dirigió a actores como Yul Brynner, Eli Wallach y otros miembros del Actor's Studio. Lumet hizo su debut detrás de la cámara al principio de la década de 1950 como director de televisión en la CBS. En ella destacan los 150 episodios de la serie "Danger" (1950) y los 26 de "You Are There" (1953). El comienzo en el cine de Lumet fue prometedor, con el éxito comercial y de crítica de *12 Angry Men* (1957). Por esta película, ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín y su primera nominación al premio *Oscar* en la categoría de mejor película, mejor director y mejor guion adaptado. Sus siguientes realizaciones *Stage Struck* (1958) y *Esa clase de mujer* (1959) no estuvieron a la altura de su debut, como tampoco lo estuvo la dirección que hizo de Marlon Brando y Anna Magnani en *Piel de serpiente* (*The Fugitive Kind*, 1959). A pesar de esos fracasos, el comienzo de la década de 1960 fue una de las épocas más fructíferas de Lumet. Comenzó con la sólida

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

adaptación del clásico de Arthur Miller *Panorama desde el puente* (1961), con Raf Vallone y Maureen Stapleton, a la que siguió una de sus obras maestras del periodo, *Larga jornada hacia la noche* (1962), protagonizada por Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Dean Stockwell y Jason Robards.

Después de este gran éxito, llegó el título menor *Punto límite* (1964), drama sobre la Guerra fría. Pero se recuperó con *El prestamista* (1964), que trata de un superviviente del Holocausto que vive en Nueva York, y que relata sus experiencias en los campos de concentración. El papel protagonista fue interpretado por Rod Steiger, por el que fue nominado al premio *Oscar*. El director siguió investigando los horrores de la guerra en su posterior proyecto *La colina* (1965), con Sean Connery, con el que empezaría una fructífera relación profesional. Lumet dio un giro en sus películas al siguiente año, dirigiendo el drama *El grupo* (1966) y posteriormente el thriller de espionaje *Llamada para el muerto* (1966), con James Mason, Maximilian Schell y Simone Signoret. La década de 1960 no terminó tan bien para Lumet como empezó. La comedia *Bye Bye Braverman* (1968) y la adaptación de la obra de Antón Chéjov, *La gaviota* (1968) fueron grandes fracasos. Tampoco tuvieron mucho mejor aceptación de público y crítica *Cita, Una* (1969) y *Last of the Mobile Hot Shots* (1970). La única buena crítica que recibió Lumet por aquellos años fue el documental que realizó juntamente con Joseph L. Mankiewicz, *King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis* (1970) sobre Martin Luther King, que fue nominada a un premio *Oscar*.

En 1971 filmó *Supergolpe en Manhattan*, con Sean Connery. Esta película consiguió un aceptable éxito de taquilla, cosa que no sucedió con *Perversión en las aulas* (1972), ni con *La ofensa* (1972). Después de los anteriores fracasos, Lumet se quiso apuntar al *cine denuncia* que empezaba a triunfar en Hollywood. Su primer título no pudo ser más acertado, el thriller policial *Serpico* (1973), que relata la corrupción de la Policía de Nueva York. El filme fue protagonizado por Al Pacino y fue también el comienzo de una de las épocas más brillantes de su carrera cinematográfica. La película recibió críticas excelentes y fue un éxito de taquilla. Al Pacino ganó el premio Globo de Oro por su actuación, y la película recibió además 2 nominaciones al premio *Oscar*.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Después de *Lovin' Molly* (1974) se dedicó a la adaptación a la pantalla, del clásico de Agatha Christie *Asesinato en el Orient Express* (1974), que reunió a grandes actores como Albert Finney, Lauren Bacall, Sean Connery e Ingrid Bergman. La película tuvo 6 nominaciones al premio *Oscar*, e Ingrid Bergman ganó su tercera estatuilla. Después de esto, dirigió a Al Pacino en *Tarde de perros* (1975), una película sobre un robo en Nueva York, que también recibió 6 nominaciones al premio *Oscar*, a la mejor película, mejor director y mejor actor actor y un premio a Frank Pierson, al mejor guion original. Su siguiente título *Network* (1976), fue una sátira sobre el mundo de la televisión. La película ganó 4 premios *Oscar*: al mejor actor (Peter Finch), a la mejor actriz (Faye Dunaway), al mejor guion original (Paddy Chayefsky), y a la mejor actriz secundaria (Beatrice Straight).

Después de estos éxitos, se lanzó a proyectos más ambiciosos que no tuvieron tanto éxito, exceptuando a *Equus* (1977), una adaptación a la pantalla de la polémica obra de teatro de Peter Shaffer, por la cual Richard Burton, y Peter Firth fueron nominados al premio *Oscar*. La película no fue tan bien acogida como sus anteriores títulos. Su película *El mago* (1978) fue un fracaso de crítica y de taquilla. Tampoco tuvo éxito *Dime lo que quieres* (1980) sobre una performance de Alan King. Lumet volvió a remontar el vuelo con *El príncipe de la ciudad* (1981), y *Veredicto final* (1982), con Paul Newman, James Mason, Jack Warden y Charlotte Rampling. Los siguientes títulos del director fueron el polémico drama *Daniel* (1983) con Timothy Hutton sobre la historia de dos jóvenes ejecutados por espionaje durante la época de la caza de brujas de Hollywood. A ella, siguieron la comedia *Buscando a Greta* (1984), *Power* (1986) y *A la mañana siguiente* (1986).

Al final de la década de 1980 y comienzo de la de 1990, su actividad se fue poco a poco espaciando. En 1988, realizó *Un lugar en ninguna parte* (1988). La historia retrata a una familia que tiene que huir del FBI porque los padres (Christine Lahti y Judd Hirsch) cometen un atentado a un laboratorio de napalm en 1971 en protesta por la Guerra del Vietnam. Otras películas fueron *Negocios de familia* (1989), con Sean Connery, Dustin Hoffman y Matthew Broderick, y *Distrito 34: corrupción total* (1990) con Nick Nolte,

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Timothy Hutton y Armand Assante entre otros. En la década de 1990 realizó *Una extraña entre nosotros* (1992), *El abogado del diablo* (1993), y el remake de la película de John Cassavetes *Gloria* (1999).

En 2005 recibió el premio *Oscar* Honorífico por su trayectoria. Sus películas más recientes fueron *Find Me Guilty* (2006), que se basa en la historia real de Giacomo “Jackie Dee” DiNorscio, y *Before the Devil Knows You’re Dead* (2007), cuya trama gira en torno a dos hermanos que organizan el robo de la joyería de sus propios padres.

7. *Summer and Smoke*

Biografía y filmografía de Peter Glenville

Integrante de la generación intermedia de directores británicos de larga formación teatral que se sitúa entre los antecesores Anthony Asquith y Sir Carol Reed, y los posteriores Anthony Harvey, Lindsay Anderson y John Dexter, entre otros, el londinense Peter Glenville acometió el medio cinematográfico como una opción alternativa, al igual que en el caso de algunos de los nombres citados. Varias representaciones como actor desde su etapa juvenil sirvieron para sentar las bases del acoplamiento de Glenville para con el teatro, en el que empezó a saborear el éxito gracias a la adaptación de *La versión Browning* en Broadway, ya en calidad de director de escena. Otra pieza escrita por Sir Terence Rattigan, *Mesas separadas*, y *Romeo y Julieta*, sirvieron para incrementar el prestigio del realizador británico que debutó con cierto retraso en el cine con una obra que ya había conocido una versión teatral de su propia mano, *El prisionero*. El film interpretado por Sir Alec Guinness prefigura el interés de Glenville por adaptar al cine obras teatrales de insignes autores - Graham Greene (*Los comediantes*), Tennessee Williams (*Verano y humo*) -en el que los prejuicios morales, sociales y/o religiosos estaban fuertemente presentes en un marco histórico determinado. Bajo estos parámetros, se encuentra dentro de la filmografía de Glenville

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

desde un título precursor de las grandes producciones históricas europeas de los años sesenta y setenta -*Becket*-, de exquisita factura, hasta una escabrosa narración de tempestuosas relaciones amorosas, *Escándalo en las aulas*. Si tardío fue su debut cinematográfico, en apenas una docena de años dio por cerrada su experiencia cinematográfica, volviendo al anonimato de los espacios teatrales y a la televisión, para olvidar los altibajos de un medio que en unos escasos tres años había pasado de los mayores halagos por la realización de *Becket*, a la indiferencia por su último film, *Los comendiantes*, asimismo interpretado por Richard Burton junto a su entonces esposa Elizabeth Taylor.

8. *The Roman Spring of Mrs. Stone*

Biografía y filmografía de José Quintero

José Quintero, en su totalidad José Benjamín Quintero (nacido el 15 de octubre 1924, Ciudad de Panamá , Panamá – y falleció el 26 de febrero 1999, Nueva York , Nueva York, EEUU), director teatral y cofundador de Círculo en el Teatro Plaza en la ciudad de Nueva York Greenwich Village , el teatro cuyas producciones provocado el crecimiento de fuera de Broadway en un movimiento teatral de importancia nacional. Las puestas en escena de Quintero de las obras de Eugene O’Neill provocaron un renacimiento mundial de interés en la obra de O’Neill.

Quintero pasó su juventud en Panamá. Se mudó a Nueva York después de graduarse en la Universidad del Sur de California (BA, 1948) y seguir con su formación en la Escuela de Teatro Goodman de Chicago (1948-1949). Su primer trabajo como director fue una producción de Tennessee Williams ‘s *El zoo de cristal* en el (NY) Teatro de Verano de Woodstock en 1949, y en 1951 comenzó a dirigir en Circle in the Square. En 1952 Quintero estableció su reputación y la de la actriz Geraldine Page con un renacimiento de *Verano* y *Humo*. Con ese trabajo, se encendió el interés en producciones off-Broadway. En mayo de 1956 Quintero dirigió su primera obra de

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

teatro de O'Neill, *The Iceman Cometh* con Jason Robards , quien protagonizará una serie de Quintero. Más tarde ese mismo año dirigió la producción original de Broadway *Largo viaje hacia la noche del día* , un notable éxito que le valió al director su primer premio Tony.

Otras obras de O'Neill dirigidas por Quintero incluyen *Extraño interludio* (1963), *Una luna para el bastardo* (1973; Premio Tony al mejor director), y *Anna Christie* y *un toque del Poeta* (ambas de 1977). Él dirigió la adaptación cinematográfica de *La primavera romana de la señora Stone* (1961), una serie de óperas, y especiales de televisión. Después de la cirugía en 1987 para eliminar su cáncer de laringe , volvió a una etapa de dirección, utilizando una caja de voz mecánica. También daba conferencias y enseñó clases en la universidad.

9. *Period of Adjustment*

Biografía y filmografía de George Roy Hill

El director George Roy Hill nació el 20 de diciembre de 1922 en la ciudad estadounidense de Minneapolis, Minnesota. Estudió música en la Universidad de Yale y en el Trinity College de Dublín.

Sería en la capital irlandesa en donde Hill se introduciría en el mundo de la interpretación, actuando en el grupo teatral de Cyril Cusack e interpretando obras en el Abbey Theatre. Tras acudir a la Segunda Guerra Mundial y combatir en la Guerra de Corea, George Roy Hill se dedicó a dirigir y escribir títulos para la pequeña pantalla, como la serie “Kraft Televisión Theatre”. En esta serie apareció en diversos episodios una actriz llamada Louisa Horton, con quien Hill contrajo matrimonio en 1951.

En 1962 dirigió su primer film cinematográfico, *Reajuste matrimonial* (1962), una comedia dramática protagonizada por Jane Fonda y Anthony Franciosa basada en una obra de Tennessee Williams. En *Toys in the attic* (1963), melodrama con Dean Martin, Geraldine Page e Yvette Mimieux, adaptaba un texto de Lillian Hellman, y en *El irresistible Henry Orient* (1964), sirviéndose de un libro de Nora Johnson, rodaba una

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

estupenda comedia con Peter Sellers como gran protagonista.

Tras *Hawai* (1966), un drama de época con Julie Andrews, Max von Sydow y Richard Harris basado en una novela de James A. Michener, y *Millie, una chica moderna* (1967), una comedia musical con Julie Andrews por la cual Elmer Bernstein consiguió un Oscar a la mejor banda sonora, Hill estrenó *Dos hombres y un destino* (1969), western de gran éxito comercial que asociaba a los actores Paul Newman y Robert Redford. Por este título, George Roy Hill recibiría una nominación al mejor director, logrando la estatuilla John Schelesinger por *Cowboy de medianoche*.

La primera película rodada por Hill en la década de los 70 fue *Matadero cinco* (1972), un film antibélico de ciencia-ficción en el que retomaba las adaptaciones literarias, ahora basando su película en un libro de Kurt Vonnegut. Hill, Newman y Redford se reencontrarían en *El Golpe* (1973), comedia que ganó siete premios Oscar, entre ellos mejor película y mejor dirección. Con *El carnaval de las águilas* (1975), George Roy Hill debutaría como productor en este título ambientado en la Primera Guerra Mundial que estaba protagonizado por Robert Redford. Después de trabajar con Redford, Hill lo haría con Newman en la comedia deportiva *El Castañazo* (1977).

Un pequeño romance (1979), comedia romántica basada en una novela de Claude Koltz con Laurence Olivier y Diane Lane, fue su última película en los años 70. Posteriormente Hill solamente rodaría tres títulos más, la adaptación de John Irving *El mundo según Garp* (1982), con Robin Williams como principal protagonista, *La chica del tambor* (1984), film basado en la conocida novela de John Le Carré, y *Aventuras y desventuras de un yuppie en el campo* (1988), comedia protagonizada por Chevy Chase. Tras este trabajo se dedicó a dar clases de interpretación en la Universidad de Yale. El 27 de diciembre del año 2002, George Roy Hill, que padecía parkinson, fallecería a la edad de 80 años.

9. *The Night of the Iguana*

Biografía y filmografía de John Huston

John Huston nació, por azar y debido a los constantes viajes de sus padres, en Nevada, Missouri, el 5 de agosto de 1906. Su padre era un modestísimo actor de teatro llamado Walter Huston y su madre Read Gore. Walter recorría el país con una pequeña compañía teatral y, algunas veces, sus paradas en algunos pueblos podían ser más largas de lo normal dependiendo de las circunstancias. El abuelo materno, John Marcellus Gore, era un gran amigo de la bebida, del juego y de las largas juergas.

Los primeros recuerdos del más joven de los Huston están en Weatherford, Texas, y sería aquí donde su padre decidiría abandonar a su familia en busca de nuevos horizontes para su carrera teatral en la ciudad de Nueva York. A los tres años, John Huston se subió por vez primera a un escenario para recitar, vestido como un festivo Tío Sam, el poema *Yankee Doodle Dandy* aprendido de memoria después de oírse lo contar a su abuela cientos de veces. Fue a la escuela primaria en Greensburg, pero su falta de disciplina hizo que pronto abandonase el rigor escolar y fueron su madre y su abuela las que se ocuparon de enseñarle a leer, a escribir y las cuatro reglas.

Sus padres se divorciaron en 1912. Read empezó a trabajar en periódicos como reportera y se casó con Howard Eveleth Stevens. Walter se unió a Bayonne Whipple.

A los diez años, el mundo se le vino encima al pequeño John. Los médicos le diagnosticaron nefritis crónica y dijeron que su corazón estaba dilatado. Mamá, buscando lo mejor para su pequeño, se encaminó hacia climas más cálidos y así llegaron a California. Siempre con la esperanza de un milagro curativo, se trasladaron a Phoenix, Arizona, donde el joven John, con una dieta alimentaria restrictiva y rigurosa, fue ganando tan mal aspecto que el final de sus días parecía más cercano que nunca. Pero otro doctor puso a la familia sobre la pista buena al descubrir la causa de tanto deterioro, desnutrición. Sus estudios, en años posteriores, no irían demasiado bien; salta de un centro a otro hasta que se inscribe en la Smith School of Art de Los Ángeles. Una de las

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

pasiones que comenzaría durante estos años fue el boxeo, que practicaría con cierta asiduidad y que lo llevaría en varias ocasiones de su vida a subirse a un cuadrilátero como combatiente.

Mientras tanto, a su padre le llegó la oportunidad que estaba esperando cuando fue contratado para intervenir en la obra teatral de Eugene O'Neill *Deseo bajo los olmos* (*Desire under the Elms*, 1924). Fue un éxito clamoroso y en los ensayos de la obra estaban presentes el propio O'Neill y un fascinado John Huston. Walter Huston recibirá por su trabajo el premio de la crítica.

En 1924 el joven Huston se subía a las tablas de un teatro para actuar en la obra de Sherwood Anderson *The Triumph of the Egg*. Más tarde repetiría la experiencia en *Ruin*, de Hatcher Hughes. Pero Huston era un alma inquieta a la que nada parecía satisfacer del todo, así que cuando su padre le entregó quinientos dólares se echó al camino y llegó hasta Veracruz, Méjico. Mientras duró el dinero se divirtió de lo lindo y aprendió a montar a caballo, otra de sus grandes pasiones. Su madre, a duras penas, consiguió convencerlo de que regresase a casa y cuando lo hizo no tardó mucho en mudar de estado casándose con Dorothy Harvey. La boda no gustó nada a ninguna de las familias y estuvo marcada por la escasez económica debido a que ninguno de los contrayentes tenía una fuente estable de ingresos. Para ganarse unos dólares John Huston escribió una historia titulada "Fool" y consiguió publicarla en la prestigiosa revista *American Mercury*, dirigida por H. L. Mencken, en 1925. Más tarde, aprovechando el hecho de que su madre era una de las reporteras del periódico, trabajó en el *Daily Graphic* de Nueva York, sin excesivo éxito. En 1929 volvería a subirse a un escenario en *Two Americans*.

John Huston llegó a Hollywood, para entrar en la industria del cine, de la mano de su amigo Herman Schulin, que trabajaba para los estudios de Sam Goldwyn. Pero las relaciones entre Schulin y Goldwyn pronto se hicieron insostenibles y John también decidió marcharse cuando lo hizo su amigo. Walter Huston, que ya se encontraba metido de lleno en la industria cinematográfica, le presentó al director William Wyler, con quien estaba trabajando en *La casa de la discordia* (*A House Divided*, 1931), y éste

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

le pidió a John que echase una mano con el guión. Reanuda sus contactos con la industria del cine al escribir el guión de *Three Strangers*, que consigue venderle a la Warner Brothers por cinco mil dólares.

Sus siguientes guiones serían los de *The Amazing Dr. Clitterhouse* (Anatole Litvak, 1939) y *Juárez* (William Dieterle, 1939), que escribió junto a Wolfgang Reinhardt y Aenas Mackenzie. La primera alegría cinematográfica de Huston vendría cuando la Academia nominó *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (William Dieterle, 1940) para el Oscar en el apartado de mejor guión del año; también habían trabajado en el texto Norman Burnside y Heinz Herald. Sin embargo, ese año el premio sería para Preston Sturges por *The Great McGinty*. También ese mismo año Huston firmaría los libretos de dos grandes películas. Para Howard Hawks *El sargento York* (*Sergeant York*, 1941) y para Raoul Walsh el gran clásico del género negro *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), de nuevo según la novela de W. R. Burnett. Satisfecha con su trabajo, la Warner Brothers decidió renovarle el contrato, lo que significaba que John Huston tenía derecho a dirigir una película. Huston optó por la novela de Dashiell Hammett *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941). Con *El halcón maltés* John Huston no sólo entraba en la historia del cine por la puerta grande sino que además veía cumplida una de sus aspiraciones, la cual era ver sus guiones respetados. A lo largo de su carrera Huston será, entre otras muchas cosas, recordado por sus adaptaciones literarias.

Su segunda película como director, *Como ella sola* (*In This Our Life*, 1942), fue un compromiso. La había escrito Howard Koch, a quien Huston había recomendado a la Warner, y Hal Wallis se la ofreció a John. El mayor aliciente estaba en el plantel de actores que actuarían bajo sus órdenes, Bette Davis y Olivia de Havilland entre otros, pero el guión no le gustaba a Huston, por lo que se limitó a hacerlo lo mejor que pudo sin excesivo entusiasmo.

Su siguiente colaboración con Koch sería en la obra de teatro *In Time to Come*, que escribieron juntos. La obra se presentó en Broadway bajo la dirección de Otto Preminger, estrenándose el día 28 de diciembre de 1941, y se retiró el 31 de enero de 1942. Unos días antes del estreno, el 7 de diciembre, los japoneses habían bombardeado

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Pearl Harbor, lo que supondría la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. John Huston, como hicieron otros muchos del mundo del espectáculo, se alistó y lo hizo en el Cuerpo de Transmisiones.

Cuando se encontraba en pleno rodaje de *Across the Pacific*, Huston fue llamado a Washington para incorporarse al servicio activo en el Ejército. La película no estaba terminada, si bien quedaba ya muy poco por rodar. La Warner, que no estaba dispuesta a hacer modificaciones en el guión por no invertir más dinero, contrató a Vincent Sherman para que se encargase de las pocas escenas que quedaban aún por rodar. Huston fue destinado a las islas Aleutianas con la misión de rodar algunos documentales para el Ejército. El que hizo allí se tituló *Report from the Aleutians*.

En el otoño de 1943 el Ejército envía a Huston a Italia para filmar la entrada de los soldados norteamericanos en Roma. Huston rodó los duros combates que tuvieron lugar en el pueblo de San Pietro y volvió a los Estados Unidos y montó el documental llamándole *The Battle of San Pietro* (1944). El tercer documental sobre la guerra sería *Let There Be Light* (1945). Se trataba de un estudio de los soldados que volvían a casa con trastornos mentales. La guerra terminó y Huston volvió a casarse, esta vez con la actriz Evelyn Keyes.

Durante la caza de brujas en Hollywood, un grupo de personas relacionadas con la industria cinematográfica crearon el Comité para la Primera Enmienda; entre sus miembros, además del propio Huston, se encontraban William Wyler, Humphrey Bogart, Gene Kelly, Edward G. Robinson, Burt Lancaster, Judy Garland y Billy Wilder. Cuando el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso citó a los llamados Diez de Hollywood el grupo de Huston decidió acudir a Washington para mostrarles su apoyo. La historia acabó muy mal, incluso con deserciones, como la de Bogart, que alegraría haber sido mal informado. Toda aquella vergonzosa caza de comunistas se convertiría en uno de los episodios más oscuros de la historia de los Estados Unidos. John Huston fue tachado de comunista y cuando se estrenaron *Éramos extraños* (*We Were Strangers*, 1949) y *Moulin Rouge* (1952) no faltaron quienes encontraron –sobre todo en la primera película– rasgos inequívocos de propaganda comunista. Pero Huston

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

había servido en el Ejército y las pocas voces disonantes que se alzaron pronto fueron silenciadas y el asunto se archivó sin más.

John Huston realizaría la que sería su última película para la Warner, *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948). Las relaciones entre director y estudio no eran muy buenas debido a que Huston se mostraba resentido porque el estudio no le había dejado dirigir para el Theatre Guild la obra de su admirado Eugene O'Neill *The Moon for the Misbegotten*, que el propio autor le había pedido que montase.

En *Cayo Largo* la Warner le asignó a Richard Brooks para que le echase una mano con el guión. Huston volvió a demostrar su buena mano en la dirección de actores y Claire Trevor se vio recompensada con el Oscar a la mejor actriz secundaria.

Ese mismo año, 1948, Huston se unió a Sam Spiegel y fundaron la productora Horizon Pictures. La primera película para la casa sería *Éramos extraños*. Pero como la Horizon Pictures no tenía el dinero para hacer la película buscaron ayuda en los grandes estudios.

El matrimonio de John Huston con Evelyn Keyes se fue deteriorando y el diez de febrero de 1950 se divorciaron. Al día siguiente Huston se casaba con Ricki Soma. Su ritmo de vida se movía siempre por encima de sus posibilidades y el endeudamiento era su estado habitual, así que cuando la MGM le ofreció un adelanto de 150.000 dólares por hacer dos películas con ellos, John no tuvo ni que pensárselo y aceptó. La MGM dio carta blanca a Huston para que eligiese su primera película con ellos y decidió volver la vista de nuevo a la novela negra, y a su admirado W. R. Burnett. La obra elegida fue *La jungla de asfalto*. El segundo y último filme de Huston para la MGM será *La roja insignia del valor* (*Red Badge of Courage*, 1951), basada en la novela del mismo título de Stephen Crane. Cansado de trabajar para la MGM, Huston decidió que su siguiente película sería para la propia productora, la Horizon Pictures. A Sam Spiegel le gustaba la novela *La reina de África* (*The African Queen*), de C. S. Forester. Terminada su aventura africana, Huston se fue a Londres y allí Jimmy Wolf, de la Romulus Films, le regaló una novela sobre la vida del pintor francés Toulouse-Lautrec escrita por Pierre de la Mure. A Huston le gustó el libro y pronto vio en él la posibilidad de una película que

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

la *Romulus* aceptó producir. No quiso hacerla para su propia compañía, la *Horizon*, debido a que su relación con Sam Spiegel estaba un tanto tensa tras *La reina de Africa*. Wolf y Huston consiguieron implicar en el proyecto a la *United Artists*. Para ayudarlo con el guión, Huston pidió esta vez a Tony Veiller, con quien había trabajado en el libreto de *Forajidos* y en el documental bélico *Victoria en Túnez*.

Un país que tendría una gran influencia en la vida y en la obra de John Huston es Irlanda. En 1951 el director norteamericano realizaría su primera visita al país invitado a una cacería. Los paisajes y las gentes de Irlanda se metieron tanto en su sangre que Huston fijaría su residencia en esta tierra durante algunos años, para él los mejores de su vida y que le serviría de inspiración para algunas de sus obras posteriores e incluso adquiriría la nacionalidad irlandesa.

Pero el caso es que en ese año 1951 un escritor, Claude Cockburn, hizo llegar a manos de John Huston su novela *La burla del diablo*, que había publicado bajo el seudónimo de James Helvick, y el resultado fue el buscado pues, tras leerla, el director de *La jungla del asfalto* vio en ella una película. Tras esta experiencia, Huston andaba buscando un argumento que estuviese en la línea de *El halcón maltés* o *El tesoro de Sierra Madre*. Cuenta Peter Viertel que fue entonces cuando él mencionó una historia de Rudyard Kipling titulada *El hombre que pudo reinar*. Huston, que ya la conocía aunque no recordaba su argumento, escuchó atentamente las explicaciones de Viertel y su interés aumentó hasta el punto de leer el texto inmediatamente y reconocer en él lo que estaba buscando. Aunque Huston también estaba interesado en otra película. Para esta película se hizo con los servicios del escritor de ciencia ficción Ray Bradbury, a quien Huston admiraba, pero que nunca había escrito un guión para el cine. Huston, que tenía problemas para concentrarse en la escritura de un guión, estaba ahora dispuesto a afrontar dos al mismo tiempo. Huston concentraba sus fuerzas en el guión de *Moby Dick* (1956). En enero de 1954 Peter Viertel terminó con ese primer borrador de *El hombre que pudo reinar* y se lo enseñó Huston; éste encontró cosas interesantes en él, pero confesó que ahora todo su interés estaba en la novela de Herman Melville, que iba a rodar tan pronto terminase el guión. Tal y como había anunciado, *Moby Dick* fue la

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

siguiente película de Huston. Era éste un proyecto que el director acariciaba desde hacía años. El rodaje de *Moby Dick* estuvo, desde un principio, lleno de dificultades y Huston no dudaría en calificarla como la película más difícil de todas cuantas rodó. Las fuerzas de la naturaleza se aliaban contra el filme y dificultaban el rodaje.

A través de Buddy Adler, un conocido de sus tiempos de la Segunda Guerra Mundial, ahora convertido en productor, Huston aceptó trabajar para la 20th Century Fox en tres películas. La primera de ellas sería *Sólo Dios lo sabe* (*Heaven Knows, Mr Allison*, 1957). Huston conocía la historia de antemano –un militar y una monja perdidos en una isla del Pacífico en plena guerra-, basada en una mala novela de Charles Shaw, en la que sólo se hacía hincapié en las implicaciones sexuales de la situación. La película tuvo una buena aceptación en taquilla y recibió dos nominaciones en los Oscar de ese año, para Deborah Kerr y en el apartado de guión adaptado.

John Huston se muestra muy orgulloso de *Sólo Dios lo sabe* y la considera una de sus mejores películas, aunque no siempre se le haya hecho justicia. Al contrario del rodaje de *El bárbaro y la geisha* que volvía a ser una especie de repetición de lo vivido con *La burla del diablo*. Huston se enteró, mientras rodaban en Japón, que la Fox había decidido cambiar el título original –*La historia de Townsend Harris*- por el definitivo de *El bárbaro y la geisha*, lo que tampoco le gustó nada. La película se convertiría en uno de los grandes fracasos en la carrera de John Huston.

La tercera y última película de Huston para la Fox sería *Las raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958). Se basaba en una novela francesa ganadora del premio Goncourt escrita por Romain Gray. Para Huston significaba la posibilidad de volver a África y por eso le pidió a su amigo el productor Buddy Adler que comprara los derechos para él; pero se metió por medio el también productor Darryl F. Zanuck, que se apropió de los derechos. Era amigo de Huston y éste no tuvo inconveniente en dirigirla para él. El rodaje de *Las raíces del cielo* no estuvo exento de dificultades debido a las altas temperaturas y las enfermedades que contraería el equipo, pero no llegó a alcanzar la dimensión mítica de su antecesora *La reina de África*. A Huston no le gusta *Las raíces*

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

del cielo y asegura en sus memorias que le hubiese gustado rodarla de nuevo, que la historia merecía una segunda oportunidad.

Tras el rodaje de *Los que no perdonan*, Huston comenzó *Vidas Rebeldes* (*The Misfits*, 1961). Escrita por el dramaturgo Arthur Miller, debería ser la obra que, de forma definitiva, consagrara a la actriz Marilyn Monroe profesionalmente. Se respiraba un total entusiasmo en el equipo de rodaje. Marilyn, en un lamentable estado de salud debido al consumo de pastillas y drogas, estaba rodeada de todos los suyos, entre ellos su amigo el productor Frank Miller. Marilyn cumpliría uno de sus sueños de adolescente al tener como compañero de reparto a su ídolo Clark Gable. Respecto a John Huston, Marilyn se sentía a gusto con el director porque recordaba que había sido él quien la había llevado a la fama con *La jungla del asfalto*. *Vidas rebeldes* se convertiría en una película mítica, no sólo por sus valores artísticos y por la asociación que *a posteriori* se haría de los personajes ficticios con sus intérpretes reales, sino por el hecho de que fue la última película interpretada por Clark Gable –que moriría dos semanas después- y la última que completó Marilyn antes de su muerte. Un gran testamento artístico para dos grandes actores.

En el verano de 1961 John Huston se puso a trabajar en la que sería su siguiente película, una biografía sobre el padre del psicoanálisis Sigmund Freud con Montgomery Clift como protagonista.

Su siguiente película, *El último de la lista* (*The List of Adrian Messenger*, 1963), no está entre las favoritas de Huston porque el director no le dedica ni una sola línea en su autobiografía: la ignora por completo. El filme no carecía de originalidad –actores famosos que resultaban irreconocibles por sus disfraces- pero no llegó a cuajar. La presencia de Kirk Douglas, Burt Lancaster, Robert Mitchum, Frank Sinatra o Tony Curtis no fue suficiente. En el camino se había quedado Elizabeth Taylor, que debería haber interpretado a un marinero.

La noche de la iguana (*The Night of the Iguana*, 1964) no sólo recupera al mejor Huston, sino también su rodaje cerca de Puerto Vallarta, en Méjico, vuelve a convertirse en un nuevo acontecimiento periodístico al reunir a grandes estrellas en lo que se

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

suponía que concluiría, fuera de los plató, en una batalla campal. El sagaz Huston, deseoso de echar más leña al fuego, regalaba a Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon y Elizabeth Taylor –ésta última sólo en su condición de acompañante de Burton- cinco pistolas doradas con cuatro balas de oro grabadas con el nombre de cada uno de los otros. Debido a las relaciones que habían existido entre algunos de ellos y parte del equipo, se había creado un morbo malsano que poco tendría que ver con la película, pero que serviría para que, durante semanas, el rodaje de *La noche de la iguana* fuese noticia en muchos medios de comunicación. El rodaje comenzaba a finales de 1963 en un lugar llamado Mismaloya, muy cerca de donde Huston había adquirido una nueva vivienda. El original literario era la obra de teatro de Tennessee Williams que Anthony Veiller y el propio Huston se ocuparían de readaptar a los intereses del director. “Tennessee Williams apareció un día sin anunciarse en el plató y se los encontró a todos borrachos. Ava Gardner y John Huston disputaban un combate de lucha libre”¹¹¹. En sus frecuentes visitas, Tennessee Williams discutía algunas escenas con Huston. Una de las incorporaciones que el dramaturgo hizo a la película tiene lugar en la escena en la que Shannon se está afeitando, y aparece la joven Charlotte Goodall; la botella de whisky del reverendo cae al suelo, se rompe y éste, sin darse cuenta, camina sobre los cristales rotos. Huston, lo que no le gustó nada a Williams, cambió el final de la obra con respecto a la relación entre Shannon y Maxine, para darle un desenlace feliz. El dramaturgo, que era muy estricto con las adaptaciones cinematográficas de sus textos porque no quería que se tocara ni una sola línea, siempre estuvo en desacuerdo con esta modificación y en sus memorias no dedica ni una sola palabra a la película de Huston.

El siguiente proyecto vino de manos de Dino de Laurentiis que quería hacer la película más importante de todos los tiempos: la Biblia y la dirigió Huston.

En 1967 John Huston aceptó participar en un proyecto disparatado en el que no estaría sólo. *Casino Royale*, con el fragmento que a Huston le corresponde, constituye una obra

¹¹¹Heymann, David, *Liz Taylor. Una biografía íntima*, Barcelona, Ediciones B, 1996, pág. 270.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

de muy escasa importancia en la filmografía de su autor. Después del paréntesis que supuso *La Biblia* John Huston recuperó su relación con el productor Ray Stark para afrontar su segunda película juntos, un nuevo peso pesado en la filmografía houstoniana tras *La noche de la iguana*. Ahora el proyecto era una novela de Carson McCullers titulada *Reflejos en un ojo dorado*, cuya película fue una de las favoritas del autor, quien no escatimaba elogios a la hora de hablar de ella.

Su siguiente película, *La horca puede esperar* (*Sinful Davey*, 1969), volvería a ser un error de apreciables dimensiones. Durante el rodaje las cosas marcharon bastante bien hasta que Huston entregó todo el material filmado para el montaje y se marchó confiado para trabajar en su siguiente filme, *Paseo por el amor y la muerte* (*A Walk with Love and Death*, 1969).

Cuando la película *La horca puede esperar* se estrenó, Huston casi no la reconocía. Habían puesto una escena del final al comienzo y añadido la voz de un narrador que convertía la película en una largo flashback. Habían pasado once años desde la última colaboración de John Huston con la 20th Century Fox; había tenido lugar con *Las raíces del cielo*, siendo Darryl F. Zanuck el productor. Ahora se le ofrecía la oportunidad de hacerlo de nuevo en dos películas que produciría Carter De Haven. Los títulos serían *Paseo por el amor y la muerte* y *La carta del Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1969).

Más adelante el productor Ray Stark, con el que ya había hecho *La noche de la iguana*, sería el responsable del regreso de Huston a los Estados Unidos para rodar, en su integridad, una película en su país, como no hacía desde 1961 con *Vidas rebeldes*. *Fat City* (1972), que así se llamaría la película, es una de las obras más admiradas, con el añadido de una importante carga sentimental de fuerte carácter biográfico.

Con *El juez de la horca* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972) John Huston comenzaba una estrecha relación con el productor John Foreman que le llevaría a realizar cuatro filmes juntos. Los otros serían *El hombre de Mackintosh* (*The Mackintosh Man*, 1973), *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975) y *El honor de los Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985).

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

En el año 1975 a John Huston le encargan la realización de un documental sobre el nacimiento de los Estados Unidos, con motivo de la celebración de su doscientos aniversario. Producido por la US National Parks Service presenta en pantalla a distintos personajes históricos hasta la Declaración de Independencia de 1776. Al año siguiente el nuevo filme de Huston sería una modestísima película hecha con sólo un millón seiscientos mil dólares. Se llama *Sangre sabia* (*Wise Blood*, 1979) y, por no perder la costumbre, tiene un origen literario, en la novela del mismo título de la escritora del sur de los Estados Unidos Flannery O'Connor. A partir de aquí, Huston entraría en un corto período, que va desde 1980 hasta 1982, en que se vería embarcado en tres películas que están entre lo peor que ha hecho. Son películas, en cierta medida, bastante impersonales que nunca estarán entre lo mejor de su obra y habrá que interpretarlas como filmes de supervivencia en un director siempre necesitado de dinero. Estas películas son: *Fobia* (*Phobia*, 1980), *Evasión o victoria* (*Escape to Victory*, 1981) y *Annie* (1982).

Con *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*, 1984) recuperamos al viejo Huston de siempre. Desde casi el mismo año de su publicación (1947), la novela de Malcolm Lowry fue un objeto de deseo para los productores, que veían en ella una historia magnífica para el cine. John Huston volvería a dirigir a su hija Angélica en *El honor de los Prizzi*, la cual ganaría el Oscar en la categoría de mejor actriz secundaria. Y le llegó la hora de la despedida y Huston, quizá adivinando el final del camino, se enfrentó con su último trabajo, *Dublínenses* (*The Dead*, 1987), basado en el relato “Los muertos” de su admirado James Joyce. Poco después de finalizar el rodaje de *Dublínenses* John Huston moría a la edad de 81 años. Corría el año 1987.

10. *This Property is Condemned*

Biografía y filmografía de Sydney Pollack

Estudia arte dramático en el *Neighbourhood Playhouse* de Nueva York. Debuta como actor en 1955 en teatro y poco después en televisión. Durante la primera mitad de

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

los sesenta dirige programas dramáticos y episodios de series de televisión, donde comienza a colaborar con David Rayfiel, su más asiduo guionista. Su primera película es *La vida vale más* (*The Slender Thread*, 1965), una moralizante historia en la línea de sus dramáticos televisivos. A la que siguen las también irregulares *Propiedad condenada* (*This Property is Condemned*, 1966), adaptación de una obra en un acto de Tennessee Williams firmada por Francis Ford Coppola, *La fortaleza* (*Castle Keep*, 1969), historia de guerra sobre una ambiciosa novela de William Eastlake, y el rutinario *western Camino de la venganza* (*The Scalphunters*, 1968). Bastante más interés tienen *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969), visión de los años de la gran Depresión a través de un maratón de baile sobre la novela de Orase McCoy; el *western* ecológico *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, 1972), realizado a partir de un guión de John Milius, en la cual empezaría sus siete colaboraciones con el actor Robert Redford; y *Tal como éramos* (*The Way We Were*, 1973), aproximación a un escritor progresista a través de tres momentos diferentes de su vida. El policíaco *Yakuza* (*The Yakuza*, 1974) y la historia de espionaje *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, 1975) no añaden nada a su carrera. Mientras *Un instante, una vida* (*Bobby Derfield*, 1977), adaptación de una novela de Erich Maria Remarque, es poco más que una excusa para rodar por Europa la vida de un corredor de automóviles; *El jinete eléctrico* (*The Electric Horsemen*, 1979), una pretenciosa y negra visión de la sociedad norteamericana; y *Ausencia de malicia* (*Absence of Malice*, 1981), una historia no muy convincente sobre el poder de la prensa, que le mantienen en un compás de espera. Su carrera se remonta con *Tootsie* (1982), una comedia despersonalizada, pero de gran eficacia, sobre un actor que debe convertirse en actriz para encontrar trabajo; y *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985), su mejor trabajo, basada en una novela autobiográfica de Isak Dinesen, donde su peculiar héroe reservado y secreto encuentra su mejor expresión. Tras cinco años dedicado a la producción de películas ajenas y alejado de la dirección por el enorme éxito de la anterior, vuelve a rodar con Robert Redford *Habana* (*Havana*, 1990), aventura ambientada en los primeros momentos de la revolución castrista, bien rodada, pero sin la fuerza de sus

anteriores trabajos.

11. Boom!

Biografía y filmografía del director Joseph Losey

Perteneciente a una importante familia, comienza a estudiar medicina y luego se licencia en letras. Su interés por el teatro le lleva a escribir crítica en diarios, hacer programas dramáticos en la radio, estudiar técnicas teatrales en la Unión Soviética, colaborar con Bertold Brecht en algunos espectáculos y terminar dirigiendo en Broadway. Tras realizar multitud de cortos de carácter pedagógico para diferentes organismos oficiales, debuta en el largometraje con la original *El muchacho de los cabellos verdes* (*The Boy with Green Hair*, 1948), a la que siguen cuatro eficaces policíacos: *The Lawless* (1950), sobre una novela de Geoffrey Homes; *El merodeador* (*The Prowler*, 1951), sobre un guión original de Dalton Trumbo y Hugo Butler; *M* (1951), nueva versión de la película rodada por Fritz Lang en 1931 en Alemania; y *The Big Night* (1951), basada en la novela de Stanley Hellín. Cuando está en Italia rodando los exteriores del melodrama *Stranger on the Prowl* (1952), recibe una citación para declarar ante el *Comité de Actividades Antinorteamericanas*, decide exiliarse en Inglaterra y debe firmar con el seudónimo Andrea Forzano. Durante unos años tiene dificultades para encontrar trabajo y sólo rueda las irregulares *El tigre dormido* (*The Sleeping Tiger*, 1954), que firma con el seudónimo Victor Hanburry, e *Intimidad con un extraño* (*The Intimate Stranger*, 1956), que firma como Joseph Walton. Tras las poco interesantes *Time Without Pity* (1957), sobre una obra de teatro de Emlyn Williams, y *The Gipsy and the Gentleman* (1958), pero que ya firma con su nombre, hace lo mejor de su período británico con la apreciable trilogía policíaca formada por *La clave del enigma* (*Blind Date*, 1959), *El criminal* (*The Criminal*, 1960) y *Eva* (*Eve*, 1962), basada en una novela de James Hadley Chase. Durante los sesenta se convierte en un prestigioso realizador comprometido gracias a sus colaboraciones con el dramaturgo

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Harold Pinter, en *El sirviente* (*The Servant*, 1963), la mejor de todas, *Accidente* (*Accident*, 1967), una historia de confuso planteamiento, y *El mensajero* (*The Go-Between*, 1970), con la que gana abundantes premios; y en menor medida con *Rey y patria* (*King and Country*, 1964), drama teatral antibélico, *Modesty Blaise* (1966), basada en las historietas gráficas de Peter O'Donnell y Jim Holdaway, *La mujer maldita* (*Boom!*, 1968), adaptación de Tennessee Williams, *Ceremonia secreta* (*Secret Ceremony*, 1968), sobre un relato del argentino Marco Denevi, y *Caza humana* (*Figures in a Landscape*, 1970), árida parábola visual. Pierde su prestigio paulatinamente durante los setenta por la torpeza de *El asesino de Trotsky* (*L'assassinio di Trotsky*, 1972), *Chantaje contra una esposa* (*A Doll's House*, 1973), sobre la obra teatral de Henrik Ibsen, *Galileo* (1974), adaptación de la obra dramática de Bertold Brecht, *Una inglesa romántica* (*The Romantic Englishwoman*, 1975), sobre la novela de Thomas Wiseman, y *Las rutas del sur* (*Les routes du sud*, 1978), con guión original de Jorge Semprún; entre las que sólo se salvan *El otro señor Klein* (*Mr. Klein*, 1976), sobre guión de Franco Solinas, y *Don Giovanni* (1979), versión de la ópera de Mozart. Tanto *La truite* (1982) como *Streaming* (1985), sus últimas películas, tienen un interés limitado.

8. APÉNDICES

Apéndice 1. *A Streetcar Named Desire*

La narración comprende los siguientes periodos de tiempo:

- una tarde de mayo – primer día.
- las seis de la tarde del día siguiente – segundo día.
el mismo día por la noche – segundo día.
- la mañana del día siguiente – tercer día.
- un día del mes de agosto – cuarto día.
las dos de la madrugada de la misma noche – cuarto día.
- por la tarde a mediados de septiembre – quinto día.
la misma tarde pero tres cuartos de hora más tarde – quinto día.
esa misma noche un poco más tarde – quinto día.
unas horas más tarde esa noche – quinto día.
- semanas más tarde – sexto día.

Apéndice 2. Banda sonora de *A Streetcar Named Desire*

Las canciones que integran la banda sonora son las siguientes:

A Streetcar Named Desire

Alex North

Varese Sarabande

Jerry Goldsmith - The National Philharmonic Orchestra

Recorded at Whitfield Street Recording Studios on January 28th and 29th, 1995

1. Main title
2. New Orleans Street
3. Belle Reve Reflections
4. Stan Meets Blanche
5. Blanche and Mitch
6. Stan and Stella
7. Blanche

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

8. Belle Reve
9. Birthday Party
10. Revelation
11. Mania
12. Soliloquy
13. Seduction
14. Della Robbia Blue
15. The Doctor / Affirmation

Otra versión grabada en estudio fue la siguiente:

Conducted by Ray Heindorf

Bud Movies Classic Movie Soundtracks 2003

1. Streetcar
2. The four deuces
3. Belle Reve
4. Blanche
5. Della Robbia Blue
6. Flores para los muertos
7. Mania
8. Lust
9. Soliloquy and redemption

Apéndice 3. Estructura del guión de *Baby Doll*

BABY DOLL

SCRIPT

- 1) INTERIOR. DAY.
- 2) INTERIOR. DAY. CLOSE SHOT. BABY DOLL.
- 3) INTERIOR. DAY. FULL SHOT.
- 4) HALL. DAY. FULL SHOT.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- 5) CLOSE SHOT. BABY DOLL.
- 6) WHAT SHE SEES. ARCHEE LEE MEIGHAN.
- 7) CLOSE SHOT. BABY DOLL.
- 8) ARCHEE LEE.
- 9) BABY DOLL.
- 10) FULL SHOT. ARCHIE LEE'S BEDROOM.
- 11) ARCHIE LEE. AT WINDOW.
- 12) HALL.
- 13) DOWNSTAIRS HALL.
- 14) UPSTAIRS HALL.
- 15) CLOSE SHOT. ARCHEE LEE. DISSOLVE.
- 16) ARCHIE LEE. DISSOLVE. 16A) THE CAR INTERIOR.
- 17) TRAVELLING. SHOT. SYNDICATE GIN. THEIR VIEWPOINT.
- 18) TWO SHOT. ARCHIE AND BABY DOLL. QUICK DISSOLVE.
- 19) WAITING-ROOM. DOCTOR'S OFFICE. DISSOLVE.
- 20) INNER OFFICE. DISSOLVE.
- 21) MEDIUM LONG SHOT. ARCHIE LEE'S CAR GOING DOWN FRONT STREET.
- 22) CLOSER SHOT. ARCHIE'S CAR.
- 23) EXTERIOR MEIGHAN HOUSE. DAY.
- 24) CLOSE SHOT. ARCHIE LEE.
- 25) INTERIOR. ARCHIE LEE'S HOUSE. THE PARLOUR.
- 26) HALL.
- 27) EXTERIOR OF HOUSE.
- 28) THE CHEVY ROCKS OUT OF THE YARD. DISSOLVE.
- 29) THE INTERIOR. BRITISH SPOT CAFÉ. DISSOLVE TO.
- 30) EXTERIOR. SYNDICATE GIN. DISSOLVE.
- 31) EXTERIOR. ARCHIE LEE'S HOUSE. NIGHT. CUT TO.
- 32) BRITISH SPOT CAFÉ. EXTERIOR. NIGHT.
- 33) INTERIOR. BRITISH SPOT. (A JUKE JOINT).
- 34) GROUP OF MEN AROUND THE MARSHAL.
- 35) ROCK.
- 36) THE MAIN ROOM.
- 37) OUTSIDE. DISSOLVE.
- 38) THE ROAD BEFORE ARCHIE LEE'S HOUSE. THE NEXT MORNING.
- 39) CLOSER SHOT. THE PICK-UP.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- 40) CLOSE ANGLE. SILVA AND ROCK.
- 41) OUTSIDE MEIGHAN HOUSE.
- 42) UPSTAIRS. ARCHIE LEE MEIGHAN'S HOUSE.
- 43) THE NURSERY.
- 44) 65) FRONT YARD.

- 66) NEGRO BOY COMING DOWN THE ROAD.
- 67) BABY DOLL.
- 68) SILVA.
- 69) INTERIOR COTTON GIN.
- 70) CLOSE SHOT. SILVA.
- 71) ARCHIE.
- 72) SILVA.
- 73) ARCHIE LEE IN HIS CHEVY.
- 74) SILVA.
- 75) AUNT ROSE COMFORT, AND BABY DOLL.
- 76) INTERIOR. DIMLY LIT ENTRANCE HALL OF MEIGHAN HOUSE.
- 77) THE PORCH.
- 78) INTERIOR. KITCHEN OF MEIGHAN HOUSE. FULL SHOT.
CAMERA PANS WITH BABY DOLL AS SHE WANDERS THROUGH HOUSE.
- 79) INTERIOR HALL OF MEIGHAN HOUSE. VACARRO DISCOVERED. FULL SHOT.
CAMERA PANS WITH VACARRO.
- 80) INTERIOR. THE MEIGHAN'S BEDROOM. BABY DOLL WANDERS IN FROM
BATHROOM.
- 81) INTERIOR KITCHEN. VACARRO SQUEEZING LEMONS AND HURLING THE RINDS
SAVAGELY AWAY.
- 82) INTERIOR BEDROOM. BABY DOLL IN DAMP SLIP ROOTING IN CLOSET FOR A
FRESH DRESS.
- 83) INTERIOR MEIGHAN'S BEDROOM – A DIFFERENT ANGLE. BABY DOLL.
- 84) INTERIOR HALL AND STAIRWAY OF MEIGHAN HOUSE. VACARRO SOFTLY
CLIMBING STAIRS. CAMERA FOLLOWS VACARRO INTO ROOMS ACROSS HALL FROM
BEDROOM – THEN INTO CHILD'S NURSERY.
- 85) INTERIOR MEIGHAN'S BEDROOM. BABY DOLL SPRINGS UP FROM FLOOR.
- 86) INTERIOR NURSERY. VACARRO SLIPPING INTO NEXT ROOM AS BABY DOLL
ENTERS.
- 87) INTERIOR EMPTY ROOM ADJOINING NURSERY – FULL SHOT. BABY DOLL ENTERS

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

FEARFULLY.

88) INTERIOR NURSERY. BABY DOLL RUSHES IN.

89) INTERIOR ATTIC.

DISSOLVE.

90) THE NURSERY.

DISSOLVE.

91) IN A HOSPITAL ROOM. DISSOLVE.

92) SUPPLY STORE IN MEMPHIS. MEIGHAN AT COUNTER.

93) FRONT. ARCHIE LEE'S GIN.

93A) INTERIOR GIN.

94) THE GIN. (ANOTHER ANGLE)

95) CLOSE SHOT. MEIGHAN.

96) MEIGHAN ENTERS THE BIG FRONT YARD AND STARES AT THE HOUSE.

97) THE HOUSE.

98) MEIGHAN NOTICES VACARRO'S DISCARDED SHIRT.

99) UPSTAIRS. THE NURSERY.

100) DOWNSTAIRS.

101) INTERIOR NIGHT. DOWNSTAIRS. FRONTHALL.

102) INTERIOR HOUSE.

103) CLOSE SHOT OF GREENS, WHICH ARE ALMOST RAW.

104) CLOSE SHOT OF ARCHIE SWEARING UNDER HIS BREATH.

105) GROUP SCENE.

106) HALL.

107) BABY DOLL WITH VACARRO.

108) HALL. CLOSE SHOT OF SILVA LOOKING AFTER HER. IN THE HALL SHE UTTERS A SHARP OUTCRY AS MEIGHAN STRIKES AT HER.

109) THE YARD.

110) HALL. MEIGHAN REMOVES SHOTGUN FROM CLOSET.

111) YARD. CUT BACK TO EXTERIOR.

112) HOUSE. CLOSE SHOT OF MEIGHAN WITH SHOTGUN AND LIQUOR BOTTLE, ALREADY STUMBLING DRUNK...

113) YARD. EXTERIOR NIGHT. VACARRO IN TREE. VOICE OF BABY DOLL. AT PHONE.

114) THE YARD. ANOTHER ANGLE. POLICE CAR STOPPING BEFORE THE HOUSE AND MEN JUMPING OUT.

115) THE YARD. ANOTHER ANGLE. SHOT OF AUNT ROSE COMFORT RETREATING INTO

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

SHADOW AS POLICE COME AROUND THE HOUSE SUPPORTING ARCHIE LEE'S LIMP FIGURE. SHOT OF COUPLE IN TREE AS MOON GOES BACK OF CLOUDS.

Apéndice 4. Banda Sonora de *Baby Doll*.

Baby Doll

Soundtrack

Music Composed by Kenyon Hopkins

Performed by Ray Heindorf conducting The Warner Bros. Orchestra – Recorded

October 2, 1956

1. Baby Doll and Empty House
2. The Doctor and Archie
3. The Fire and Baby Doll
4. Biblical Justice
5. Ghosts
6. Baby Doll's Fright
7. Lemonade
8. Shame, Shame, Shame! (Vocal by Smiley Lewis)
9. The Confession
10. The Cradle
11. Archie's Break-Up
12. Baby Doll's Birthday

Apéndice 5. Instrucciones de puesta en escena de *Cat On a Hot Tin Roof*^{d12}

The set is the bed-sitting-room of a plantation home in the Mississippi Delta. It is along an upstairs gallery which probably runs around the entire house; it has two pairs of very wide doors opening on'to the gallery, showing white balustrades against a fair summer sky that fades into dusk and night during the course of the play, which occupies

¹¹² Williams, Tennessee. *Cat On a Hot Tin Roof*. London: Penguin Books, 1957.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

precisely the time of its performance, excepting, of course, the fifteen minutes of intermission.

Perhaps the style of the room is not what you would expect in the home of the Delta's biggest cotton-planter. It is Victorian with a touch of the Far East [...] The bathroom door, showing only pale-blue tile and silver towel racks, is in one side wall; the hall door in the opposite wall. Two articles of furniture need mention: a big double bed which staging should make a functional part of the set as often as suitable, the surface of which should be slightly raked to make figures on it seen more easily; and against the wall space between the two double doors upstage: a monumental monstrosity peculiar to our times, a *huge* console combination of radio-phonograph (Hi-Fi with three speakers) TV set *and* liquor cabinet, bearing and containing many glasses and bottles, and all in one piece, which is a composition of muted silver tones, and the opalescent tones of reflecting glass, a chromatic link, this thing, between the sepia (tawny gold) tones of the interior and the cool (white and blue) tones of the gallery and sky. This piece of furniture (?!), this monument, is a very complete and compact little shrine to virtually all the comforts and illusions behind which we hide from such things as the characters in the play are faced with....

The set should be far less realistic than I have so far implied in this description of it. I think the walls below the ceiling should dissolve mysteriously into air; the set should be roofed by the sky; stars and moon suggested by traces of milky pallor, as if they were observed through a telescope lens out of focus.

Anything else I can think of? Oh, yes, fanlights (transoms shaped like an open glass fan) above all the doors in the set, with panes of blue and amber, and above all, the designer should take as many pains to give the actors room to move about freely (to show their restlessness, their passion for breaking out) as if it were a set for a ballet.

An evening in summer. The action is continuous, with two intermissions.

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Apéndice 6. Sinopsis de escenas de *Sweet Bird of Youth*

- Primer Acto
 - o Escena primera: un dormitorio en el Hotel Royal Palms, en algún lugar de la Costa del Golfo.
 - o Escena segunda: El mismo lugar, más tarde.
- Segundo Acto
 - o Escena primera: La galería de la casa del Jefe Finley en St. Cloud.
 - o Escena segunda: El salón del bar y el jardín de las palmeras del Hotel Royal Palms.
- Tercer Acto
 - o El mismo dormitorio del primer acto
- Época: Domingo de Pascua, desde bien entrada la mañana hasta la noche tarde.
Ciclorama, palmeras música titulada el “Lamento”.

Apéndice 7. Dramaturgos contemporáneos de Tennessee Williams (1914-1983) cuyas obras han sido adaptadas al cine:

- o Eugene O’Neill (1888-1953)
 - o *Strange Interlude* (1932) – Robert Z. Leonard
 - o *The Emperor Jones* (1933) – Dudley Murphy
 - o *Mourning Becomes Electra* (1947) – Dudley Nichols
 - o *Desire Under the Elms* (1958) – Delbert Mann
 - o *Long Day’s Journey into Night* (1962) – Sidney Lumet
 - o *The Iceman Cometh* (1973) – John Frankenheimer
- o Arthur Miller (1915-2005)
 - o *All My Sons* (1948) – Irving Reis
 - o *Death of a Salesman* (1951) – Laslo Benedek
 - o *The Crucible* (1956) – Raymond Rouleau – Adaptation by Jean Paul

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

Sartre

- *A View From the Bridge* (1962) – Sidney Lumet
- *The Crucible* (1996) – Nicholas Hytner – Screenplay Miller
- Lillian Helman (1905-1984)
 - *The Little Foxes* (1941) – William Wyler
 - *Watch on the Rhine* (1943) – Herman Shumlin – Script by Dashiell Hammett
 - *The Searching Wind* (1946) – William Dieterle
 - *Another Part of the Forest* (1948) – Michael Gordon
 - *The Children's Hour* (1961) – William Wyler
 - *Toys in the Attic* (1963) – George Roy Hill
- William Inge (1913-1973)
 - *Come Back Little Sheba* (1952) – Daniel Mann
 - *Picnic* (1955) – Joshua Logan
 - *Bus Stop* (1956) - Joshua Logan
 - *Splendor in the Grass* (1961) – Elia Kazan – Also screenplay
 - *The Stripper (From 'A Loss of Roses')* (1963) – Franklin Schaffner
- Clifford Odets (1906-1963)
 - *Golden Boy* (1939) – Rouben Mamoulian
 - *Clash by Night* (1952) – Fritz Lang
 - *The Country Girl* (1954) – George Seaton
 - *The Big Knife* (1955) – Robert Aldrich
- Noël Coward (1899-1973)
 - *Easy Virtue* (1927) – Alfred Hitchcock
 - *Private Lives* (1931) – Sidney Franklin
 - *Design for Living* (1933) – Ernst Lubitsch
 - *Cavalcade* (1933) – Frank Lloyd
 - *This Happy Breed* (1944) – David Lean
 - *Brief Encounter* basada en *Still Life* (1945) – David Lean

Análisis de los rasgos cinematográficos de la narrativa de Tennessee Williams y su presencia en las adaptaciones filmadas con su obra

Universidad Complutense – Madrid – Facultad de Filología

Autora: Sonia Barba Martínez

- *Blithe Spirit* (1945) – David Lean

Apéndice 8. Figuras:

- Figuras 1 y 2 – Grados de autoría en los guiones.
- Figura 3 - *The Rose Tattoo*. Time of the play.