



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**LA RECEPCIÓ DEL TEATRE DE
TENNESSEE WILLIAMS A BARCELONA
DURANT EL FRANQUISME**

Jordi Vilaró Berdusan

**PROGRAMA DE DOCTORAT EN ARTS
ESCÈNIQUES**

**Departament de Filologia Catalana
Universitat Autònoma de Barcelona**

MAIG DE 2017

DIRECTOR DE LA TESI DOCTORAL:

DR. ENRIC GALLÉN MIRET

TUTOR DE LA TESI DOCTORAL:

DR. FRANCESC FOGUET BOREU

AGRAÏMENTS

Un profund agraïment a tots els que han estat al meu costat durant el llarg procés d'elaboració d'aquesta tesi doctoral. Sense el seu suport, aquest treball no hauria arribat mai a bon port.

El meu reconeixement, doncs, a la meva mare perquè el seu càlid alè sempre hi és. A la paciència dels meus nanos, en Roc i en Blai, a qui els darrers mesos no he dedicat tot el temps que mereixien, i, per descomptat, a l'ajut inestimable de la Seila, la meva companya, la qual a més del suport moral, la confiança i la dosi de paciència exhibits, m'ha ajudat en temes formals, tècnics i de traducció de la tesi.

I un sentit record per a tots aquells que ja no hi són, però que amb el seu escalf, des d'allà on siguin, m'han ajudat també. Un reconeixement, doncs, als meus amics Jaume i Ivan, al meu sogre, el Ferran, a la meva tia, la Núria i, per descomptat, al meu pare, el Francesc. A ell, particularment, li vull dedicar aquest treball.

També una menció especial a Josep Miquel Ramis, per haver-me facilitat els expedients de censura de les obres analitzades, a Óscar Fernández Poza, per transcriure'm els expedients de *La gata sobre el tejado de zinc*, i, *last but no least*, al meu director de tesi, l'Enric Gallén, pel suport, la paciència i la confiança mostrats al llarg de tot aquest temps.

A tots ells, moltíssimes gràcies.

A la memòria de Francesc Vilaró Ayats.

ÍNDEX	7
ABSTRACT	11
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	
a) Justificació	13
b) Punt de partida metodològic	14
c) Objectius del treball	17
 INTRODUCCIÓ	
a) Aproximació al teatre de postguerra	19
b) Presentació del teatre de Tennessee Williams	21
 1. THE GLASS MENAGERIE / EL ZOO DE CRISTAL	
1.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
1.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra.....	27
1.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	30
1.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	32
1.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
1.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	35
1.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	43
1.2.3. El cas singular de <i>Figuretes de vidre</i>	48
 2. A STREETCAR NAMED DESIRE / UN TRANVÍA LLAMADO DESEO	
2.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
2.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra	51
2.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	55

2.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	61
2.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
2.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	75
2.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	85

3. *THE ROSE TATTOO / LA ROSA TATUADA*

3.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
3.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra	109
3.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	112
3.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	114
3.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
3.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	120
3.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	142

4. *CAT ON A HOT TIN ROOF / LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC*

4.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
4.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra	151
4.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	153
4.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	158
4.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
4.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	164
4.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	208

5. *ORPHEUS DESCENDING / LA CAÍDA DE ORFEO*

5.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
---	--

5.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra	219
5.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	223
5.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	226
5.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
5.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	230
5.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	248
6. SWEET BIRD OF YOUTH / DULCE PÁJARO DE JUVENTUD	
6.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL	
6.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra	261
6.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units	265
6.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa	269
6.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA	
6.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola	274
6.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona	290
CONCLUSIONS	301
BIBLIOGRAFIA	315
ANNEX DOCUMENTAL	
1. Crítiques publicades	323
2. Expedients de censura.....	401

ABSTRACT

This essay studies the reception of Tennessee Williams's plays in Barcelona during Franco's regime. Analysing this reception within a broader international context led me to consider whether the reception of Tennessee Williams's theatre in Barcelona was the result of local circumstances related to the political, social and cultural situation of the time (Franco's regime) or whether it reflected an artistic trend shared with other cultures and countries.

This essay starts with an introduction in which I concisely describe the theatrical context into which Tennessee Williams's theatre began to be performed in European countries (including Spain and Catalonia) after the Second World War, outline his theatre's basic characteristics and give a potential periodization of his work.

The body of the essay consists of a detailed analysis of the reception of each of Williams's plays performed in Barcelona during Franco's regime: 1) *El zoo de cristal* (1950, 1955, 1956), 2) *Un tranvía llamado Deseo* (1950, 1961), 3) *La rosa tatuada* (1958), 4) *La gata sobre el tejado de zinc* (1959), 5) *La caída de Orfeo* (1961) and 6) *Dulce pájaro de juventud* (1966). I look at the critical reception of Williams's theatre at an international level and then study its critical reception in Barcelona. I also analyse the problems that each play had with regard to censorship and their original translations into Spanish.

The conclusion of this study helps us to understand how the rise, consolidation and decline of Tennessee Williams's theatre in the United States and Europe are also seen in Barcelona, with due consideration of the political and cultural circumstances in Spain.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

a) Justificació

Potser el fet de cursar el doctorat en arts escèniques i alhora ser un llicenciat en filologia catalana que es va passar més de sis anys treballant en universitats britàniques, em va impulsar a iniciar una recerca sobre un autor teatral d'origen anglosaxó les obres del qual haguessin tingut un ressò important en el meu context cultural d'origen.

Així, ara farà uns onze anys va sorgir la idea d'elaborar un treball de recerca que reflectís l'impacte que va causar l'estrena d'*A Streetcar Named Desire* a Barcelona el 1950 (a càrrec del grup Teatro de Cámara), la reestrena de l'obra el 1961 (a càrrec d'una companyia professional espanyola), i analitzar totes dues recepcions. En aquest treball també vaig analitzar les reaccions que aquesta obra de Tennessee Williams va suscitar en estrenar-se als Estats Units i a diversos països europeus per tal de disposar d'un marc comparatista que em permetés contextualitzar l'acollida de l'obra a Barcelona. Les conclusions a què vaig arribar em van permetre obtenir un dibuix força precís d'un determinat moment estètic i cultural en què uns determinats condicionants sociopolítics van generar unes reaccions comunes en tots aquells països on es va estrenar l'obra. Enmig d'aquest context és on, amb tots els particularismes del cas, es podia encabir la reacció que l'obra va causar a Barcelona.

L'excel·lent resposta acadèmica d'aquell treball de recerca, defensat el 2006, em va aconseguir de manera quasi automàtica a tirar endavant una proposta de tesi doctoral que, tot seguint una metodologia de treball molt semblant, estudiés la recepció del conjunt de la producció dramàtica de Tennessee Williams a la ciutat de Barcelona durant el franquisme. L'anàlisi d'aquesta acollida, emmarcada detalladament en un context internacional més global, m'ha dut a bastir una hipòtesi de treball en què plantejo si el procés de recepció del teatre de Tennessee Williams a Barcelona va ser fruit exclusiu del resultat d'unes circumstàncies locals determinades per la realitat política, social i cultural durant la dictadura franquista, o si, altrament, aquest procés de recepció podia circumscriure's en una tendència artística compartida amb d'altres cultures i països amb tots els matisos necessaris.

Així, doncs, la línia d'investigació que vaig iniciar amb el treball de recerca, i que ara he continuat i ampliat amb la present proposta de tesi doctoral, respon a una doble vessant dels estudis existents sobre recepció teatral en l'àmbit hispànic: d'una banda,

l'anàlisi de la traducció teatral i la censura d'autors anglosaxons durant la dictadura franquista, que parteix especialment de les contribucions aportades pel grup de recerca TRACE¹, i, de l'altra, les aportacions específiques del doctor Ramón Espejo Romero sobre la recepció espanyola de la producció dramàtica d'Arthur Miller, un altre autor del mateix període de Tennessee Williams.

b) Punt de partida metodològic

En repassar la història del teatre espanyol contemporani, la doctora Raquel Merino afirma que la tendència dels investigadors s'ha centrat a estudiar fonamentalment la producció nadiua dels dramaturgs espanyols i han dedicat poca atenció als estudis d'autors estrangers traduïts durant la dictadura franquista. Merino arriba a parlar fins i tot d'arraconament del teatre traduït:

Por razones de diversa índole, pero sobre todo por tradición académica, el teatro traducido se ha visto postergado².

En les últimes dècades, la realització d'algunes tesis doctorals a les universitats espanyoles com la de Berta Muñoz Cáliz o les recerques d'hispanistes com Catherine O'Leary o John London han aportat una nova dimensió a l'hora d'enfocar la incidència de la censura en el teatre estranger estrenat i representat a Espanya durant el franquisme.³ D'altra banda, la documentació de la censura franquista que es troba a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares (AGA) ha ofert enormes possibilitats a la investigació a l'hora de reconstruir la història del teatre traduït a Espanya entre 1939 i 1978. És a partir d'aquesta nova via que es va crear TRACE, grup de recerca universitari que estudia la incidència de la censura a Espanya durant el segle XX en la traducció de textos contemporanis en llengua anglesa i que, pel que fa al

¹ Grup de recerca universitari que estudia la incidència de la censura a Espanya durant el segle XX en la traducció de textos contemporanis en llengua anglesa

² Raquel Merino Álvarez: *La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE*.

<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4820/MarinoAlvarez.pdf?sequence=1>, (p. 358).

³ John London (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Leeds: W. S. Maney & Son Ltd.

Catherine O'Leary (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*. Woodbridge: Tamesis.

Berta Muñoz Cáliz (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

teatre, ha vingut a omplir el buit de què parla Merino al seu article⁴. En aquest camp, les aportacions de la mateixa Raquel Merino, Rosa Rabadán o María Pérez López de Heredia han enriquit d'allò més aquesta línia de recerca.⁵

D'altra banda, i seguint el punt de partida de Merino pel que fa a l'objectiu d'estudiar el ressò de la representació d'autors estrangers en llengua anglesa, hi ha un camp paral·lel al de l'estudi de la traducció i la censura que centraria la recerca en l'estricta recepció crítica i global d'un autor en llengua anglesa en un determinat país o territori. Aquesta línia d'estudi no ha generat fins avui, però, cap grup de recerca específic en l'àmbit universitari espanyol com el que gira a l'entorn de TRACE, per exemple, i en aquest camp només podem citar casos concrets d'investigadors que a partir d'una recerca de caràcter individual han contribuït a enriquir el conjunt de la historiografia teatral espanyola amb l'estudi de la recepció crítica de determinats autors estrangers contemporanis en llengua anglesa. El cas més significatiu d'aquesta línia de recerca és la que ha seguit el doctor Ramón Espejo Romero en els diversos estudis que ha dut a terme sobre el teatre d'Arthur Miller⁶. En aquesta mateixa orientació també

⁴ La secció del TRACE dedicat als textos teatrals és el TRACET (Traducción y censura teatral).

⁵ Per a més informació sobre la línia de recerca de María Pérez López de Heredia, vegeu http://www.ehu.es/trace/d_publicaciones_eng.php?id=4

Per a més informació sobre la línia de recerca de Raquel Merino, vegeu http://www.ehu.es/trace/d_publicaciones.php?id=1.

Per a més informació sobre la línia de recerca de Rosa Rabadán, vegeu <http://trace.unileon.es/difusion/publicaciones/rabadan-alvarez-rosa/>.

⁶ D'entre les nombroses publicacions del doctor Espejo Romero, cal remarcar els treballs següents pel que fa a la línia d'anàlisi de la recepció:

«*Death of a Salesman*, de Arthur Miller, Reestrenada y Reeditada en España», *Atlantis*, 2001. Vol. XXIII. Núm. 2, p. 215-220.

«*Death of a Salesman*, de Arthur Miller, en España durante los años 50», *Atlantis* 2002. Vol. XXIV. Núm. 1, p. 85-107.

«Some Notes about Arthur Miller's Drama in Francoist Spain: Towards a European History of Miller», *Journal of American Studies*, 2005. Vol. 39, p. 485-509.

España y el Teatro de Arthur Miller. Alcalá de Henares. Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos (Universidad de Alcalá), 2010.

«Rain in an Actually Strange City: Translating and Re-Situating the Universality of *Death of a Salesman*», *Intertextuality in American Drama*. McFaland and Company, 2013, p. 205-216.

«Tennessee Williams in Spain: The Early Years, 1945-1957», Dins: *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Rodopi, 2014, p. 213-231.

Per obtenir una informació completa de totes les publicacions del doctor Espejo Romero, vegeu: https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=3930

caldria esmentar algun article de Laura Torres Zúñiga pel que fa a la recepció del teatre de Tennessee Williams a Espanya.⁷

A partir de les dues línies generals de recerca -la que es basa en l'anàlisi de la censura i la traducció i la que se centra en l'estricta recepció crítica d'una dramaturgia determinada-, aquesta tesi pretén seguir una via intermèdia que justament participi tant de l'una com de l'altra orientació. Així, l'objectiu d'aquesta proposta de tesi doctoral és estudiar la recepció crítica del teatre de Tennessee Williams que es va estrenar i representar a Barcelona durant l'època franquista, segons la perspectiva metodològica endegada pel doctor Espejo, tot emmarcant l'esmentada recepció dins d'un context internacional. Per aquest motiu m'he proposat traçar, primerament, una panoràmica de la recepció crítica internacional del teatre de Williams (incloent-hi la recepció al seu país d'origen) per tot seguit estudiar-ne la recepció crítica a Barcelona. Alhora també analitzaré els problemes que cada obra representada va tenir amb la censura, així com les traduccions originals a l'espanyol⁸, segons l'òptica acadèmica endegada pel grup TRACE.

Atesa la manca d'una línia específica d'investigació en l'àmbit acadèmic espanyol com la que proposo, una perspectiva que combini l'estudi de la recepció crítica internacional i nacional d'un autor, amb l'anàlisi de la traducció i la censura dels seus textos, pel que fa a la recepció crítica internacional he hagut de consultar els estudis que en el camp de la recepció internacional de Tennessee Williams han publicat investigadors com Philip C Kolin (1994, 1995, 2000, 2002), George W. Crandell (1996), John S. Bak (2014), Felicia Hardison (2014) i John Lahr (2014) i pel que fa a la recepció americana, Catherine Georgoudaki (1984), Hans H. Skei (1985), Irene Shaland (1987), Jürgen C. Walter (1993), Michael Paller (2005), Annette J. Saddik (1999, 2007), Dirk Gindt (2013, 2014), Ramon Espejo Romero (2014), David Savran (2014), Kornelia Svavova (2014), Laura Torres Zúñiga (2014) i Alessandro Clericuzio (2016) pel que fa a la recepció europea.

Quant a la línia de traducció i censura, he tingut accés directe als expedients de censura conservats a l'AGA de cadascuna de les obres analitzades i alhora he consultat

⁷ Laura Torres-Zúñiga: «Sea, Sun and “Quien Sabe!”». A: John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. New York: DQR Studies in Literature, p. 189-209.

⁸ Enfocaré aquesta anàlisi de la traducció en aquells aspectes que observen una relació directa amb l'esmentada censura.

els estudis que sobre censura i anàlisi de les traduccions d'autors anglosaxons han elaborat investigadores com ara Raquel Merino, Rosa Rabadán, Berta Muñoz Cáliz i María Pérez López Heredia.

c) Objectius del treball

Atès el punt de partida metodològic adoptat, cal tenir en compte el següent sobre el procediment seguit en la recerca realitzada:

1. L'anàlisi de la traducció del teatre de Williams en llengua espanyola no pretén ser un estudi de la traducció en si, sinó un examen dels canvis i modificacions que els traductors van aplicar al text original per motius estrictes de censura (o autocensura) amb l'objectiu que el text superés tots els possibles obstacles per poder ser representat.
2. La recepció crítica publicada sobre el teatre de Williams té com a objectiu oferir la descripció i anàlisi dels muntatges representats en l'escena barcelonina per part dels crítics teatrals de l'època. No m'he proposat analitzar, per tant, la possible recepció crítica de la producció dramàtica de Williams des de la perspectiva de la crítica literària, sinó de la crítica d'espectacles.

El treball consta d'una introducció on es descriu sintèticament el context teatral existent en el moment de l'arribada del teatre de Tennessee Williams a l'escena occidental (incloent-hi l'espanyola i la catalana) de postguerra, les característiques bàsiques del teatre d'aquest autor i una possible periodització del conjunt de la seva obra dramàtica.

El cos del treball presentarà l'anàlisi detallada de la recepció de cadascun dels muntatges que es varen estrenar a Barcelona durant el franquisme. Són sis capítols, amb els apartats i subapartats, que corresponen a cadascuna de les obres i muntatges estrenats durant aquest període: 1) *El zoo de cristal* (1950, 1955, 1956⁹), 2) *Un tranvía llamado Deseo* (1950, 1961), 3) *La rosa tatuada* (1958), 4) *La gata sobre el tejado de zinc* (1959), 5) *La caída de Orfeo* (1961) i 6) *Dulce pájaro de juventud* (1966).

⁹ El 7 de juny de 1956 el Teatre de Cambra del Centre de Lectura de Reus va estrenar al Teatre Bartrina *Figuretes de vidre*, l'única de les grans obres de Tennessee Williams que es va representar en llengua catalana durant el franquisme. Va ser traduïda i dirigida per Bonaventura Vallespinosa. La representació només es va poder realitzar a porta tancada i sense cap mena de difusió a la ràdio o a la premsa escrita. Davant les dificultats imposades per la censura, es va desestimar de fer-ne més representacions al teatre. A Barcelona no se'n va fer cap representació. Vegeu Arnavat, Albert (ed.) (2005). *100 anys de Teatre Bartrina, Reus, 1905-2005*. Reus: Pragma Edicions, p. 221.

El resultat de tot plegat hauria de permetre copsar com l'auge, la consolidació i la davallada de l'interès per Tennessee Williams als Estats Units i a Europa es projecta a l'escena barcelonina tenint en compte les circumstàncies polítiques i culturals pròpies d'un estat, com l' espanyol, que es trobava sotmès a un règim dictatorial d'arrel profundament catòlica. En aquest sentit, la recerca que he dut a terme ha de permetre considerar com la rebuda de les principals obres del dramaturg nord-americà a la ciutat va passar del rebuig inicial que provocava el dur realisme i el component sexual dels conflictes que s'exposaven en escena a una progressiva acceptació a mesura que la difusió dels productes culturals nord-americans es va anar normalitzant sobretot a Europa i de retruc a l'estat espanyol. La popularització del cinema nord-americà, que omplia les sales cinematogràfiques del continent, va contribuir en gran mesura a l'èxit i a l'ampli coneixement de les obres de Williams arreu.¹⁰ A partir de la dècada dels seixanta, però, i en part a causa d'una certa flexibilització del règim franquista, nous aires teatrals van entrar al país i determinades fórmules dramàtiques que havien assolit una notable acceptació fins aleshores (com la del mateix Williams) van començar a ser qüestionades per la jove crítica teatral. A partir d'aquest moment l'èxit del teatre de Tennessee Williams va començar a decaure –també internacionalment– fins al punt de desaparèixer literalment de la cartellera barcelonina. L'estrella de Williams també va declinar al seu país on, tot i seguir estrenant fins un any abans de la seva mort el 1983¹¹, les seves produccions a partir de 1963 van representar l'encadenament d'un fracàs rere altre.

¹⁰ Per a més informació sobre la relació de Tennessee Williams i el cinema, vegeu Xavier Jiménez (febrer de 2008). «Un binomi immortal: Tennessee Williams i el cinema», *Temps Moderns. Papers de Cinema*, 140. Mallorca: Centre de Cultura «Sa Nostra», Caixa de Balears, p. 15-17.

¹¹ La darrera obra que va escriure i estrenar abans de la seva mort fou *A House Not Meant to Stand* (1982).

INTRODUCCIÓ

a) Aproximació al teatre de postguerra

Després de la Segona Guerra Mundial, la derrota del feixisme no va suposar un retorn immediat a l'experimentalisme artístic d'entreguerres. La necessitat que l'art tingués una projecció política i conseqüentment el teatre esdevingués un focus de dialèctica social, es va esvaïr. Els combatents estaven exhausts, Europa devastada i l'inici de la Guerra Freda va comportar una tensió afegida que va inhibir o condicionar l'art de cap possible gran canvi o renovació durant els primers anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. Així, un panorama deprimit políticament i humanament en la major part de països europeus s'acaba traduint també en un conservadorisme artístic que envaeix l'escena del continent. A França, Jean-Louis Barrault va fundar la seva pròpia companyia i va marcar el to del teatre de postguerra francès tot afirmant els valors tradicionals culturals amb produccions anteriors de Paul Claudel. L'originalitat d'un madur Jean Cocteau i un Jean Anouilh que reprèn amb èxit el seu teatre d'abans de la guerra, però lluny de cap formulació política –per bé que la seva versió d'*Antigone* (1944) fos llegida en clau antinazi– deixen bàsicament Jean Paul Sartre com a únic autor que acarava temes polítics i de responsabilitat moral quan el país va ser ocupat pels nazis com, per exemple, a *Les mains sales* (1948).

A Itàlia, Luchino Visconti és una figura emergent i que, com Barrault a França, va combinar treballs cinematogràfics amb grans i noves representacions clàssiques (de Goldoni principalment); això mateix també va fer Giorgio Strehler en fundar el Piccolo Teatro de Milà (1947) com a seu d'un teatre antifeixista i popular que va renovar formalment i interpretativament l'escena italiana de postguerra. També cal anotar la importància que en aquest període va adquirir la singular figura del napolità Eduardo De Filippo, el qual, tot i que comença a estrenar durant els anys vint, va conrear un tipus de teatre que el fa molt popular arreu del país en saber entremesclar hàbilment costumisme i tradició (*Commedia dell'arte*, Pirandello...) amb universalitat (situacions socials i psicologisme de regust txekhovià).

A Alemanya, les forces d'ocupació van imposar la censura i s'estableix un model de reeducació del poble alemany per mitjà d'espectacles controlats pels països aliats que ocupen el país. A la Gran Bretanya, a més de representar-se amb èxit les comèdies de Bernard Shaw i Noël Coward, pel que fa a nous autors triomfen les comèdies de Christopher Fry i les *well-made plays* de Terence Rattigan. Comentari a part mereix la

figura de J.B. Priestley, el qual assoleix notorietat durant els anys trenta amb tot un seguit de drames d'estructura clàssica que tracten el pas del temps (*I Have Been Here Before, Time and the Conways*) i que després de la Segona Guerra Mundial crearà el que alguns han batejat posteriorment com a *state-of-the-nation' drama*, és a dir, un tipus de teatre que, tot i que de forma s'assembla als drames de preguerra, el contingut social i polític esdevé més incisiu amb crítiques més o menys explícites al tarannà classista, explotador i reaccionari d'uns determinats sectors del país. Això es pot apreciar sobretot a *An Inspector Calls* (1945) i *The Linden Tree* (1947).

A finals de la dècada dels quaranta i sobretot a partir de la dels cinquanta, el teatre comença a revitalitzar-se tot seguint dues línies diferenciades: d'una banda, l'any 1949 el govern de l'Alemanya de l'Est ofereix asil a Bertolt Brecht, el qual crea la seva pròpia companyia i funda el Berliner Ensemble. L'expansió de l' "efecte Brecht" es comença a fer notar a Europa: Joe Arden a la Gran Bretanya, Giorgio Strehler a Itàlia i l'aparició dels dos primers dramaturgs suïssos de talla internacional com són Max Frisch i Friedrich Dürrenmatt. D'altra banda, a França, els assajos filosòfics d'Albert Camus fressen el camí per a les figures d'Eugène Ionesco i sobretot de Samuel Beckett, els quals revolucionen el discurs de la teatralitat: ideals, coherència, tot plegat passa a ésser una il·lusió i els arguments adquireixen la forma de farses surrealistes; els diàlegs lògics es trenquen i es perd qualsevol sentit final de l'obra. Seguint aquesta mateixa línia, però amb matisos diferencials, podríem situar també la figura de Jean Genet. A la Gran Bretanya, a partir de l'estrena de *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, s'inicia la línia realista social del teatre britànic –la dels anomenats *kitchen-sink dramas*– i la d'una generació d'autors –*the angry young men*– que mostren, a partir de situacions domèstiques, el seu desencís i desencament amb la realitat social que els toca viure. D'altra banda, Harold Pinter presenta la seva *estètica de l'amenaça* (*Comedy of Menace*) amb unes obres que mesclen el realisme formal dels *kitchen-sink dramas* amb el concepte d'absurd beckettianà.

Lluny de tot això, la tradició teatral nord-americana –que no va patir els efectes de la guerra directament sobre el seu territori– es manté intacta; així, els treballs dels dos autors més destacats de la postguerra, Arthur Miller i Tennessee Williams, segueixen basant-se en un naturalisme argumental tot aportant unes innovacions de caire estilístic que beuen del teatre americà d'abans de la guerra (Elmer Rice, Thornton Wilder o fins i

tot del primer O'Neill). Aquest teatre va servir com a model d'una nova llibertat d'estil i d'implicació social que va ajudar a alliberar patrons teatrals arreu.

b) Presentació del teatre de Tennessee Williams

És en aquest context que hem d'emmarcar la producció dramàtica de Tennessee Williams i com el seu teatre va suposar una novetat que fou acollida de manera diversa segons les obres i les circumstàncies dels països on es va estrenar i representar, tal com podrem observar al llarg d'aquest estudi.

Amb el do d'una empàtica comprensió de la condició humana i un talent per representar retrats incisivament psicològics, el teatre de Tennessee Williams es caracteritza per la construcció d'una veu lírica pròpia de clara ascendència txekhoviana¹² i ritmes propis de la literatura del sud dels Estats Units. Williams va saber crear uns personatges que es caracteritzen pel seu ancoratge en un passat tan ideal com irreal, per la sensualitat que desprenen, així com per una pulsio sexual que els posseeix i que han d'ocultar o reprimir a causa d'un entorn social hostil. Aquesta darrera característica resulta fàcilment identificable amb el tarannà vital del mateix autor. Christopher Bigsby centra bona part de l'anàlisi de l'obra de Tennessee Williams en aquest punt –ell ho anomena *the theatricalizing self*¹³–: algú per a qui l'ocultació de la seva veritable identitat sexual fou durant molt de temps una necessitat real i per a qui la multiplicació del propi jo en diversos rols li va oferir una possibilitat de refugi. El mateix Williams explica que com a dramaturg va crear «Imaginary worlds into which I can retreat from the real world because... I've never made any kind of adjustment to the real world»¹⁴. Així, la imaginació i el record esdevindran una mena de redós que permetrà a aquests personatges crear una barrera de resistència contra un univers sòrdid i materialista. El passat exerceix en els personatges una atracció seductora, però enganyosa, ja que esdevé un simple desig d'esquivar un present imperfecte que s'atansa

¹² En una entrevista a [The Paris Review](#), Williams va respondre el següent en parlar sobre les seves influències literàries: “What writers influenced me as a young man?” “Chekhov! As a dramatist? Chekhov! As a story writer? Chekhov!” Rader, Dotson (Fall 1981). «The Art of Theater», *The Paris Review*, 81, p. 5.

¹³ Christopher Bigsby (2000). *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 31.

¹⁴ Albert J. Devlin (1986). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 106.

envers un futur pitjor, tal com apunta Bigsby en aquest sentit: «The Future is worse: power without charity, passion without tenderness.»¹⁵

Des d'un punt de vista formal, Williams aporta a l'escena americana de l'època el que ell mateix anomenaria un nou "plastic theatre", és a dir, unes formes dramàtiques molt més càustiques que el clàssic teatre d'entreteniment de l'època, però alhora molt més sensibles que els drames socials dels anys trenta. El mateix Williams era conscient de les innovacions que va aportar i de la superació d'un realisme que havia anat perdent pistonada a l'hora de reflectir unes realitats humanes que anessin més enllà de les simples aparences: «[el meu teatre és] more vital than the exhausted theatre of realistic conventions and aimed to supplant the latter with a plastic theatre employing "unconventional techniques", offering the audience a view of reality distilled through a poetic imagination.»¹⁶, afirmava Williams. Aquest nou llenguatge escènic va causar un fort impacte en l'escena americana, tal com va reflectir la crítica de l'època i com va confessar el mateix Arthur Miller quan afirmà que el descobriment de *A Streetcar Named Desire* va fer-li treballar més específicament el llenguatge d'una obra que estava escrivint i que es titulava *The Inside of his Head*, obra que finalment acabaria rebatejant com a *Death of a Salesman*. Miller diu a *Timebends*: «*A Streetcar Named Desire*, opened one specific door that deal with the joy of the writer in writing them [les paraules], the radiant eloquence of its composition, moved me more than all its pathos. It formed a bridge... to the whole tradition of unashamed word-joy that...we had...turned our backs on. »¹⁷

Pel que fa a la periodització de les obres de Tennessee Williams, a grans trets podríem establir tres etapes cronològicament diferenciades:

1) 1940-1949. Els inicis. L'ascensió cap a l'èxit.

En aquesta primera etapa queden reflectits els dos extrems d'aquest període primerenc: del fracàs inicial de *Battle of Angels* (1940) al triomf a Broadway de *The Glass Menagerie* (1945). Aquesta mateixa obra i *A Streetcar Named Desire* (1947) elevarien l'autor a la categoria de gran dramaturg i li van garantir una carrera d'èxit. Les dues altres produccions estrenades durant aquest període, *You Touched Me!* (1945) i

¹⁵ Ibídem, p. 32.

¹⁶ Tennessee Williams (1945). «Production Notes», *The Glass Menagerie*. Nova York: Random House, p. ix-xii.

¹⁷ Arthur Miller (1995). *Timebends*. London: Penguin (Non-Classics), p. 132-133.

Summer and Smoke (1948), van estar molt condicionades pels dos èxits esmentats. De fet, l'estrena de *Summer and Smoke* va produir alguna afirmació que acompanyaria la figura del dramaturg durant part de la seva carrera: el dubte que Tennessee Williams fos capaç d'exhibir una varietat remarcable de temes i situacions.

2) 1950-1962. La consolidació.

Si bé la primera etapa es caracteritza per combinar alguns fracassos amb els primers gran èxits que el catapulten a la fama, el període 1950-1962 es caracteritza per l'estabilitat quant a producció i expressió artística variada. Així, el dubte sobre si Tennessee Williams era capaç de produir obres amb diversitat estilística i temàtica queda esvaït en crear comèdies com la grotesca *The Rose Tattoo* (1951), l'al·legòrica *Camino Real* (1953) i la "comèdia seriosa" *Period of Adjustment* (1960). Això ho va combinar amb tot un seguit de peces que responien a la temàtica i l'estil que li havien aportat l'èxit en l'etapa anterior: *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Orpheus Descending* (1957), *Suddenly Last Summer* (1958), *Sweet Bird of Youth* (1959) i *The Night of the Iguana* (1961). A més de totes aquestes obres, durant aquest període Williams va estrenar també algunes obres menors com *I Rise Flame, Cried the Phoenix* (1959) –molt elogiada per la crítica–, *27 Wagons Full of Cotton* (1955) –treball melodramàtic que una bona part de la crítica va comparar amb *Tobacco Road*, d'Erskine Caldwell–, i *The Purification* (1954), un drama en vers, que va rebre crítiques variades.

D'entre les obres esmentades, i atesa la seva recepció crítica, sens dubte que la reputació de l'autor se sosté mercès als seus drames, ja que les comèdies no van deixar d'obtenir unes crítiques més aviat tèbies en el millor dels casos. De tots els drames d'aquest període, l'èxit més notable el va obtenir *Cat on a Hot Tin Roof* –Premi Pulitzer l'any 1955–, que va rebre tota mena d'elogis. De la resta de la producció d'aquest període, l'obra que la crítica situà qualitativament més a prop de *Cat on a Hot Tin Roof* fou *The Night of the Iguana* (1961). En anys posteriors es faran diversos muntatges d'aquestes obres i la crítica els va elogiar –en alguns casos més i tot que quan foren estrenades¹⁸– i, en tot cas, la recepció va ser sempre millor que les noves obres de Williams estrenades posteriors a 1962. De fet, bona part de la crítica va coincidir a assenyalar que *The Night of the Iguana* va ser la darrera gran obra –i el darrer gran èxit– de Tennessee Williams.

¹⁸ Tal com va succeir l'any 1966 amb la reposició a Broadway de *The Rose Tattoo* sota la direcció de Milton Katselas.

3) 1963-1982. La davallada.

Les obres de Tennessee Williams creades i estrenades entre 1963 i 1982 es consideren representatives de l'etapa fosca o *rocosa* com el mateix autor l'anomena a les seves memòries (*Stoned Age*).¹⁹ Cadascuna de les noves estrenes va representar un fracàs rere altre, tant de crítica com progressivament de públic. Per entendre el perquè d'aquesta davallada caldria dividir les obres d'aquest període en dos grups, en funció dels principals retrets que en va emetre la crítica: 1) aquelles obres que els crítics van considerar una mena de paròdia de les obres anteriors a causa de la repetició de temes i personatges ja utilitzats abans, tal com succeeix en el primer fracàs sonat del període, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), la qual obre camí a tot un seguit d'obres que seguiran un mateix patró: *Kingdom of Earth* (1968) –potser la més maltractada per la crítica de tot aquest grup–, *The Red Devil Battery Sign* (1975), *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (1979) i *Kirche, Kuchen und Kinder* (1979). I 2) obres en què l'autor fa un ús excessiu de material autobiogràfic, fet que l'acaba allunyant definitivament del públic. En aquest sentit, un autor com David Mamet va afirmar, amb la malícia que el caracteritza, que «when Williams' life and view became less immediately accessible, our gratitude was changed to distant reverence for a man whom we felt obliged –if we were to continue in our happy feelings toward him– to consider already dead»²⁰. Les obres que més responen a aquesta classificació serien *Out Cry* (1973) –posteriorment revisada i rebatejada com a *The Two-Character Play* (1975)–, *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969) –peça que la crítica va considerar com la més autobiogràfica de totes– i la darrera obra que Williams va estrenar encara en vida, *A House Not Meant to Stand* (1982). Dins d'aquest grup d'obres autobiogràfiques, però, n'hi ha tres amb les quals la crítica va ser més indulgent perquè, tot i l'*autobiografisme* manifest dels seus continguts, l'autor recuperava part d'aquell lirisme personal propi de les seves obres primerenques; aquestes obres són *Small Craft Warnings* (1972), *Vieux Carré* (1977) i *Something Cloudy, Something Clear* (1981). D'altra banda, enmig de tota aquesta producció, Williams va elaborar una obra diferent a les esmentades, com va ser *Clothes for a Summer Hotel* (1980), obra biogràfica el contingut de la qual se centra en les vides de Francis Scott Fitzgerald i la seva dona, Zelda. Curiosament, bona part de la crítica que li retreia l'excés d'*autobiografisme* va considerar que aquesta obra no era

¹⁹ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*. Nova York: Doubleday, Garden City.

²⁰ C.W.E Bigsby (1984). *Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2, p. 133-134.

prou biogràfica, ja que el material de la parella Fitzgerald que Williams va dramatitzar ja era prou conegut per la premsa de l'època.

1. THE GLASS MENAGERIE / EL ZOO DE CRISTAL

1.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL²¹

1.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

The Glass Menagerie és una obra que mostra la dissolució de la família Wingfield: una mare i dos fills atrapats per les seves pròpies circumstàncies personals en un món sense sortida. La mare –Amanda Wingfield– viu del record del seu propi passat i el mateix Williams la definia en la caracterització dels personatges com a *a little woman of great but confused vitality*. En efecte, Amanda es caracteritza per exercir una excessiva i asfixiant sobreprotecció dels seus dos fills, unes maneres que poden resultar irritants, una certa tendència a l'excés (*she lived in paranoia*, deia Williams²²) i una obsessió a viure recordant un suposat i esplendorós passat, probablement més esplendorós en la memòria del que va ser realment. Amanda és la força dominant de l'obra, el personatge que arrossega i projecta les circumstàncies i els conflictes dels altres personatges; una força, això sí, immutable més que no pas un subjecte dramàtic capaç d'evolucionar, ja que de tots els personatges de l'obra és el que pràcticament no canvia. El seu esclat final contra Tom, per exemple, no és res més que una reiteració de les característiques que ha anat exhibint al llarg de l'obra. Un personatge d'una complexitat semblant requereix d'una actriu amb experiència i bona tècnica, i això és justament el que Tennessee Williams i la seva agent Audrey Wood van aconseguir per a l'estrena de l'obra: una actriu quasi retirada, com era Laurette Taylor, va interpretar aquest paper amb gran solvència, tal com va reflectir la crítica del moment²³.

²¹ Totes les referències als textos originals de Tennessee Williams provenen de l'edició següent: Tennessee Williams (1990). *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1. New York: New Direction Books.

²² Tennessee Williams (1990). *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 129.

²³ «As a draggled southern belle who married the wrong man, living in a near-tenement, alienating their children by her nagging fight to shove them up to her pathetically remembered gentility, she gives a magnificent performance». Claudia Cassidy, «Fragile Drama Holds Theatre in Tight Spell». *Chicago Tribune*, 27/XII/1944, p.11; «a great performance, which out of many small bits contrives a wonderful stage portrait. She nags, she flutters, she flatters, she coaxes, she pouts, she fails to understand, she understands all too well... all this revealed, most of the time, in vague little movements and half-mumbled words, small changes of pace, faint shifts of emphasis, little rushes of spirit. It is so fascinating as acting that it hardly needs to be (though it generally is) convincing as portrayal. It represents a personal style, but it is never just that mark of lesser actresses "personality". It is acting». Louis Kronenberger, «A Triumph for Miss Taylor», *New York Newspaper PM*, 2/IV/1945, p. 16. «Undoubtedly some of this enthusiasm [es refereix a l'entusiasme mostrat pel públic] was for the acting and the production, [but] especially for the performance of Laurette Taylor, who got everything that was to be had from the

La filla d'Amanda, Laura, pateix un lleuger defecte físic que, juntament amb la personalitat abassegadora i la sobreprotecció a què la sotmet la seva mare, li crea uns problemes emocionals –un clar complex d'inferioritat– que l'aboquen a aïllar-se del món real per acabar refugiant-se simbòlicament en un petit món de cristall que té a la prestatgeria de casa. Una col·lecció de figuretes de vidre que per a ella era molt més real que el món hostil que quedava més enllà de les parets de l'apartament familiar. Aquest drama interior s'emfasitza dramàticament en el moment que s'adona de l'amor no correspost amb el pretendent que el seu germà havia dut a casa (Jim). Laura representa de manera clara i encisadora la vulnerabilitat i el desencaixament tan característic de molts dels personatges de les obres de Tennessee Williams, uns personatges que retrataran sense pietat, i per contrast amb aquesta sensibilitat mostrada, un món exterior dur, competitiu, materialista i cruel amb els “diferents”.

Tom és el fill poeta d'Amanda –i germà de Laura– que ha de treballar en una fàbrica de sabates que ell menysprea. Admira subtilment l'esperit de llibertat que va portar el seu pare a abandonar la llar familiar i somnia algun dia fer una cosa semblant amb la seva pròpia vida mentre nit rere nit deixa volar la seva imaginació anant al cinema. Tom desdobra el seu personatge des d'una perspectiva temporal i distanciada, ja que apareix tot just abans de començar l'obra i n'anuncia les característiques; defineix l'obra com a memorialista, és a dir, com un record del seu propi passat i ell mateix tancarà l'obra en aquesta mateixa tessitura temporal –fora dels esdeveniments narrats/escenificats de la família Wingfield– tot informant al públic de la dissort de cadascun dels personatges després dels conflictes presenciats damunt l'escena.

Jim és company de feina de Tom a la fàbrica de sabates, excompany d'institut de Laura (tot i que ell no ho recorda fins ja ben entrat el diàleg entre tots dos) i en la il·lusió d'Amanda, pretendent de la seva filla. Williams el defineix com a *nice, ordinary, young man*²⁴. Jim és la imatge amable del món exterior i de l'esperit americà més innocent: un noi que acara un present gris amb il·lusió per un futur millor perquè creu en les seves pròpies possibilitats a l'hora de progressar professionalment.²⁵

character of the pitiful and terrible old woman who is in the central figure». Joseph Wood Krutch, «Drama», *Nation*, 14/IV/1945, p. 424-425.

²⁴ Vegeu nota 21.

²⁵ Com molt bé apunta Nancy M. Tischler pel que fa a aquest personatge, «Jim is not an especially effective character study because Williams can feel little sympathy with such a substantial and placid citizen. Yet he is a kindly reminder of the reasonable, normal human pattern, like the men Williams had

Tennessee Williams emmarca l'obra de manera subtil, però no gratuïta, a l'entorn d'uns fets històrics: entre 1937 i 1939, és a dir, en plena guerra civil espanyola i en una Europa on ja es respiraven aires de conflicte²⁶. En aquest sentit hi ha una clara intencionalitat de Williams a l'hora de situar i projectar la crisi de la família Wingfield com a símbol d'una crisi més global com la que el món occidental començava a acarar a finals de la dècada dels anys trenta. Christopher Bigsby, per exemple, aprofundeix en l'anàlisi del fat dels Wingfield i n'estableix un paral·lelisme amb les il·lusions del somni americà que es va esberlar en col·lidir amb una cruel realitat hereva de la Gran Depressió i que contempla el conflicte més devastador de la història de la humanitat. Fins i tot compara les falses il·lusions del *premier* britànic de l'època, Neville Chamberlain, per aconseguir una pau irreal del règim nazi²⁷, amb les falses il·lusions de felicitat que alberga Laura Wingfield amb el seu suposat pretendent.²⁸

Des d'aquesta perspectiva, doncs, *The Glass Menagerie* és quelcom més que un lament per una germana abandonada: és una elegia a la pèrdua de la innocència. La Depressió va destruir una part del somni americà i la Segona Guerra Mundial va destruir bona part dels que encara creien en aquest somni (els *Jims* de l'obra).²⁹ No ens trobem, per tant, davant d'una obra que mostri només uns conflictes emocionals individuals, sinó que tal com succeeix a *L'hort dels cirerers*, d'Anton Txèkhov –imprescindible referent per entendre el teatre de Tennessee Williams–, ens trobem davant d'una societat que es troba en un moment de canvi i els seus membres enfoquen el futur immersos en una absoluta incertesa, com incert és el present de Tom Wingfield. La banya trencada de l'unicorn de Laura assoleix una dimensió simbòlica que va més enllà

met at the shoe factory –clean-living, honest, sweet-natured, materialistic, eager American businessmen». Nancy M. Tischler: «The Blue Rose of St. Louis: Laura, Romanticism, and *The Glass Menagerie*». A: Harold Bloom (ed.) (2007). *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Glass Menagerie*. New York: Infobase Publishing, p. 12.

²⁶ En el discurs inicial de Tom Wingfield, aquesta contextualització és del tot explícita.

²⁷ Aquesta possible transcendència històrica de l'obra no tindrà cap mena d'importància en la versió espanyola, ja que tota referència que permetés una lectura en aquest sentit va ser suprimida pel seu traductor/adaptador.

²⁸ «Neville Chamberlain's piece of paper promising "peace in our time" was no less a product of desperation, no less a symbol of the triumph of hope over despair, than Laura's glass menagerie. Chamberlain's piece of theatre, as he emerged from an aircraft and waved the flag of surrender, believing to be evidence of his triumph, was no less ironic than Amanda's stage-managed drama of the gentleman caller. In the end brute reality trampled on both.» Christopher Bigsby: «Entering *The Glass Menagerie*». A: Matthew C. Roudané (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 35-36.

²⁹ Cal no oblidar que Tom inicia i tanca el seu relat immediatament l'any 1945, és a dir, tot just acabada la Segona Guerra Mundial.

del final d'un afer individual: simbolitza el final d'una època; el final fins i tot d'una determinada manera de concebre el món.

1.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

The Glass Menagerie es va estrenar a Chicago el 26 de desembre de 1944 i va aconseguir prou èxit com perquè ben aviat es representés a Broadway (31 març de 1945) i rebés el premi del *New York Drama Critics* a la millor obra de la temporada 1944-45 on va estar en escena durant dos anys. També es va acabar representant a altres indrets dels Estats Units i a diversos països europeus.³⁰ *The Glass Menagerie* va acabar esdevenint l'obra americana més coneguda i més representada del moment.

The Glass Menagerie és una obra que acaba convertint la percepció subjectiva del record en una aproximació estètica a la veritat i això mateix és el que Tennessee Williams desenvolupa des d'un punt de vista formal per mitjà del que ell anomenaria una nova *plasticitat teatral*³¹. Aquest concepte consisteix bàsicament a projectar una certa concepció expressionista sobre l'escena que permeti visualitzar el ric món interior dels personatges i marcar distàncies amb unes formes naturalistes que ell veia ja incapaces d'arribar a aquesta *veritat*, és a dir, a expressar les coses tal com eren i no només com a mers reflexos objectius del real.³² Aquesta nova concepció teatral es traduiria damunt l'escena per mitjà de l'ús particular de la llum, de la música i de la simbologia de cert material escenogràfic; Williams cercava crear atmosferes que aproximessin l'espectador a la complexitat anímica dels personatges de les seves obres. Amb l'ús de cortines transparents, jocs de llum, música per definir determinats moments, etc, el públic podia observar el contrast entre el diàleg dels personatges i el significat real de l'acció, i podria copsar les tortuoses ànimes amb més claredat que el que proporcionaria un simple retrat dels fets. Aquesta nova formalització estètica va ser

³⁰ L'èxit de l'obra va comportar que ben aviat se'n fes una versió cinematogràfica (1950) que va ser dirigida per Irving Rapper i protagonitzada, entre d'altres, per Jane Whyman i Kirk Douglas.

³¹ Richard E. Kramer (2002): «The Sculptural Drama»: Tennessee Williams's Plastic Theatre». New Orleans: The Tennessee Williams Annual Review, núm. 5.

³² «Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques it is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are». Richard E. Kramer (2002): «The Sculptural Drama»: Tennessee Williams's "Plastic Theatre"», New Orleans: The Tennessee Williams Annual Review, núm. 5, p. 131.

apuntada per la crítica³³, però aquesta plasticitat xocava amb el pes que tenia la tradició naturalista de l'escena nord-americana (malgrat certs experiments formals d'autors d'abans de la guerra com Elmer Rice o Thornton Wilder) i una part de la crítica no va veure aquestes innovacions amb bons ulls precisament.³⁴ Com que certs experiments formals ja s'havien vist abans, el mateix crític exposa tot seguit:

If *The Glass Menagerie* aims (rightly in my opinion) at something different from straight realism, at becoming a kind of mood play, then the mood and tone must be begotten from within it, not built up all around it. I have no desire to see anybody writing like anybody else; but instead of tinkling at various little Saroyanesque, Barrie-esque, Wilderesque³⁵ whatnots, Mr. Williams might at least have found suggestive the whole method of Chekhov. For in its mingled pathos and comedy, its mingled naturalistic detail and gauzy atmosphere, its preoccupation with "memory", its tissue of forlorn hopes and backward looks languishing self-pities, *The Glass Menagerie* is more than just a little Chekhovian. But Chekhov worked from within, as Mr. Williams does not; and successfully on more than one level, as Mr. Williams does not quite; and in such a way that his comedy and pathos coalesced, where Mr. Williams' –except where Miss Taylor makes them blend– emerge separately.³⁶

Les conclusions de Joseph Wood són diàfanes en aquest sentit: Williams pot ser un bon dramaturg, però ha de deixar aquestes vel·leïtats formals de banda si realment pretén elaborar un teatre apreciable:

³³ «Etched in the shadows of a man's memory, it comes alive in theatre terms of words, motion, lighting, and music". "Mr. Dowling acts as "commentator" because the play is conceived as a memory; and it is further projected as a memory by much use of atmosphere music and dim lights». Claudia Cassidy. «Fragile Drama Holds Theatre in Tight Spell». *Chicago Daily Tribune*, 27/XII/1944, p. 11.

³⁴ «The play which she dominates and enlarges is in essence a fairly simple portrait of a family, though in effect rather a pastiche of dramaturgical styles. All this may make, here and there, for unusual theatre; but beyond the fact that Mr. Williams isn't really a master of his rather showy (and derived) devices, I think he has asked oddity to do work that simple artistry can do far better. The action begins with a pretentious and inflated speech delivered in front of a blank wall by Eddie Dowling, who is several times in the course of the play to step out of his role to act as a usually unnecessary narrator [...] But this hard core is enveloped in a fuzzy haze of pretentious sentimental, pseudo-poetic verbiage which I can compare only to gauze screens of various degrees of filmy opacity which are annoyingly raised and lowered during the course of the physical action in order to suggest memory, the pathos of distance and I not know what else. How a man capable of writing as firm as is some of that in this play can on other occasions abandon himself to such descriptive passages as that in which a young man is described –in Oscar Wilde's worst style– as "like white china" is a mystery». Louis Kronenberger: «A Triumph for Miss Taylor». *New York Newspaper PM*, 2/IV/1945.

³⁵ L'autor insinua que les novetats formals de Williams són una pseudoimitació de ruptures formals ja insinuades anteriorment en obres de William Saroyan (*The Time of our Life*, 1939), Philip Barry (*White Wings*, 1926) i Thornton Wilder (*Our Town*, 1938; *The Skin of our Teeth*, 1942).

³⁶ Joseph Wood Krutch, «Drama», *Nation*, 14/IV/1945, p. 424-425.

The limitations of a good writer are sometimes best passed over in silence. One accepts them, and one can do nothing else. But when defects are of corregible sort, when they seem the result of a sort of self-indulgence which is likely to grow and grow if encouraged or even tolerated, then they ought to be reprehended in some downright manner. And the defects of Mr. Williams's manner are defects of that sort. Probably he admires most in himself what is least admirable there. At the moment no doubt many agree with him. But they will not continue to do so for long. He is one of those writers who had best heed the advice: whenever you have written a line you like especially well, strike it out.³⁷

Resumint, *The Glass Menagerie* va assolir un indiscutible èxit de públic i va obtenir en línies generals una acceptable recepció crítica. Tanmateix, no tot foren elogis. Els retrets que la crítica va objectar a l'obra es podrien resumir en dos punts: 1) no haver treballat el drama interior dels personatges a partir de l'aprofundiment en la seva psique tot seguint el model txekhovià (Richardson) i deixar-se endur més aviat per un cert simbolisme escènic que busqués la suposada lírica de les diverses situacions presentades, i 2) l'excés o abús d'elements escènics no naturalistes que embruten i entorpeixen el ritme i el desenvolupament del drama.

1.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa

A Itàlia l'estrena de *Zoo di vetro* l'any 1946, dirigida per Luchino Visconti, no va causar un gran impacte ni en el públic ni en la crítica, sobretot a causa de la situació sociopolítica italiana i el tipus de teatre de la Itàlia de la immediata postguerra³⁸. Com afirma Maria Letizia Colacchia sobre l'estrena, «Lo spettacolo riscuote un discreto successo di pubblico e critica anche se forse non viene molto compreso per le pressioni socio-politiche del momento»³⁹. Amb tot, però, i com va passar a Noruega, l'acceptació va ser progressiva, tal com el crític Rosario Tronolone indica en una entrevista amb la mateixa Maria Letizia Colacchia. La força del drama familiar, segons Tronolone, acaba per superar la possible distància entre realitats tan diferents com la italiana i l'americana.⁴⁰

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Vegeu pg. 9.

³⁹ Colacchia, Maria Letizia (2005): *Ciao, Tennessee*. Roma: Edizioni Interculturali, p. 27.

⁴⁰ ML Colacchia: «Il pubblico italiano sembra aver apprezzato lo Zoo di vetro più di altre opere. Lo dimostra la continuità con cui è stata riproposta al pubblico. R. Tronolone : Il successo dello Zoo presso il pubblico italiano... abbia contribuito una maggiore capacità di immedesimarsi nella situazione. Ci sono certi testi di Tennessee Williams più difficili da riportare alla realtà italiana perché visti molto più come situazione americane e quindi anche molto distante da noi. Agli italiani forse interessava maggiormente la

Una de les dialèctiques més interessants que sorgeix a partir de la recepció de l'obra de Williams a Europa gira a l'entorn del possible substrat sociopolític que s'amaga rere el drama familiar dels Wingfield. A Grècia, per exemple –on l'obra es va estrenar el 8 de novembre de 1946–, la crítica es va dividir entre aquells que analitzaven l'obra des d'un punt de vista estètic –lloant l'habilitat de l'autor per combinar una doble veu lírica i naturalista alhora– i els que ho feien des d'una perspectiva sociopolítica. Aquests darrers veien en l'obra un retrat dramàtic de la sordidesa de la vida quotidiana en les societats capitalistes, però en criticaven l'excés d'atenció als factors psicològics del drama, fet que no feia res més que diluir el tractament i la crítica de l'estructura de classes de la societat capitalista, que segons ells hauria d'haver estat l'eix central del conflicte.

A França, Dominique Desanti minimitza l'èxit de públic tot emfasitzant l'impacte que causà entre els crítics l'estrena de l'obra a París l'any 1947 –«Tennessee Williams, champion des inhibitions, du désir réprimé, du fantasme familial et obsessif, a surpris avec *La ménagerie de verre*. Mais il a déclenché l'ardeur des critiques plus que l'afflux des foules aux guichets du Vieux-Colombier»⁴¹– i Marc Beigbeder, entre d'altres, va afirmar de l'obra que, «Vivre à soigner des animaux de verre est d'une poésie un peu fanée, et qui contraste avec cette hardiesse que met incontestablement la société américaine à faire en littérature sa critique».⁴²

No difereix gaire aquesta opinió de la d'algun crític noruec quan l'obra es va estrenar al Nationaltheatret d'Oslo l'any 1947. Gunnar Reiss-Andersen (*Aftenposten*) va qualificar l'obra de Williams com a una història menor de la vida quotidiana que Williams va exagerar molt per assolir efectes dramàtics⁴³. En aquest país, però, l'acceptació de l'obra va ser progressiva i l'estrena de *Glassmenasjeriet* va comportar grans lloances per als intèrprets (el Teatre Nacional noruec, mercès a la forta tradició ibseniana, gaudia de grans actrius), però hi va haver poques referències a l'obra i l'autor, probablement a causa del desconeixement encara del mateix autor. En posteriors

realità famigliare. Questo credo abbia in qualche modo contribuito a renderla una delle opere più rappresentate». *Ibidem*, p. 33.

⁴¹ Dominique Desanti (1976): *L'Année où le monde a tremblé*. Paris: Éditions Albin Michel.

⁴² Marc Beigbeder (juliol de 1947). «Le Théâtre: L'Apollon De Marsac - Les Bonnes», *Revue Esprit*, p. 153.

⁴³ Hans H. Skel (1985). *The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway*. Notes on Mississippi Writers, 17 (2), p. 71.

representacions a d'altres indrets del país escandinau, però, les lloances i el reconeixement a Williams i a l'obra foren unànimes.

A la Gran Bretanya, l'obra es va estrenar el 28 de juliol de 1948 al Royal Haymarket Theatre de Londres i sembla que no va tenir tampoc una gran acollida. Les expectatives d'una obra americana en un públic com el britànic, avesat als patrons de les *well-made plays* de Rattigan o les *Comedy of Manners* de Noel Coward, no els va acabar de convèncer⁴⁴. D'altra banda, sembla que la versió que va oferir John Gielgud no va ser tampoc del tot reeixida, tal com el mateix Williams explica a les seves memòries: «It was just as bad as I had expected from the Brighton try-out. *Menagerie* cannot be tricked. It has to be honestly and more than completely performed and directed. There was no sign of this here, and to some extent that was all Gielgud's fault. He simply didn't understand the play».⁴⁵

Potser un cas singular quant a la recepció de l'obra de Williams, atesa la difícil situació del país després de la Guerra, és el d'Alemanya. *The Glass Menagerie*, que es va estrenar a Berlín l'any 1948, va triomfar perquè, a més de reflectir l'autèntica realitat d'un país la situació del qual era admirada per la seva potent i dinàmica economia i pel positivisme que desprenia l'*American Dream*, l'espectador alemany s'identificava en la lluita de la família Wingfield per escapar de les limitacions personals i socials a què es trobava sotmès. De fet, els personatges de les obres de Williams eren vistos per determinada crítica alemanya com a paràboles de la seva mateixa vida durant la immediata postguerra. La situació d'Amanda era semblant a la de nombroses famílies monoparentals que havien perdut familiars a la guerra, havien hagut de deixar possessions enrere i havien hagut de lluitar per sobreviure en un entorn tan estrany com hostil. D'altra banda, el dilema de Laura era comparable al de tota una generació de noies alemanyes que no podien trobar marit perquè els nois de la seva generació havien mort a la guerra.

⁴⁴ «British audiences, after a long war, were still looking to America for lighter and more escapist entertainment, on the level of Oklahoma!, and the all realistic account of Williams's own brain-damaged sister was not something they were inclined to take to their hearts [...] The first night at the Haymarket attracted a glittering audience, including Princess Margaret and Lady Colefax, but they again were not exactly Williams's natural constituency; unsurprisingly, *The Glass Menagerie* failed in London to live up to its original Broadway triumph». Sheridan Morley (2003). *John Gielgud: The Authorized Biography*. New York: Applause Theatre Book Publishers, p. 222.

⁴⁵ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*, op.cit., p. 150.

Com en el cas grec, el possible substrat sociopolític que batega rere el conflicte familiar adquireix mot més relleu en els països de l'òrbita comunista on l'obra serà lloada o condemnada exclusivament en funció de la lectura política que se'n pugui extreure. Així, a la URSS, per exemple, la tardana estrena de *The Glass Menagerie* (1969) a càrrec del teatre Ermolova no va tenir èxit, tot i que l'objectiu de l'obra segons la visió soviètica era representar el món sòrdid de l'amèrica capitalista. El tractament dels personatges va ser esquemàticament naturalista i així, per exemple, Tom, que va esdevenir el personatge principal de l'obra, era un simple *angry young man* que lluitava contra la realitat social del seu país; Laura va ser reduïda a un cas clínic-patològic (físicament i emocionalment deficient) i Amanda, un personatge tan grotesc com grotesca sembla que va ser la interpretació de l'actriu principal de la companyia, E. Kirillova, la qual va oferir una barreja d'expressionisme i de naturalisme d'arrel stanislavskiana que va convertir el personatge en poc més que un guinyol. En una línia semblant, a l'Alemanya de l'Est –l'obra es va estrenar a Berlín l'abril de 1961– es van aplaudir les crítiques al capitalisme que podien desprendre's de l'obra, però se'n va criticar el seu pessimisme i el seu nihilisme, i no es va entendre com Williams no va presentar el socialisme com a possible remei per als problemes de la família Wingfield.

1.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA⁴⁶

1.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

La Sección de Censura de la Dirección Nacional de Propaganda, dependiente en los años sesenta de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, havia de rebre dos exemplars de les obres teatrals que anessin a representar-se i emetia un full de censura vàlida per a la representació a tot el territori estatal. Des de les Jefaturas Provinciales de Propaganda, més endavant convertidas en delegaciones provinciales del Ministerio de Información y Turismo”, se sol·licitaven còpies d'aquests fulls de censura per comprovar que les obres que s'havien de representar estaven controlades. En cas que no ho haguessin estat, se n'enviaven dos exemplars a Madrid. Aquests exemplars es retornaven segellats per la Sección de Censura del Departamento

⁴⁶ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1. (1990). New York: New Directions Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams (1964). *El zoo de cristal*. Madrid: Ediciones Alfíl.

de Teatro, juntament amb un certificat de censura on s'indicaven les condicions imposades per a la seva aprovació. Al certificat de censura s'assenyalaven la qualificació obtinguda, les possibles restriccions i les parts ratllades (assenyalant frases, paraules o expressions no autoritzades). Aquests certificats els elaboraven els censors, tant civils com eclesiàstics, els quals exploraven l'obra tenint ben present les àrees temàtiques de la censura externa: la política (eliminació de qualsevol crítica al règim, al dictador, a l'exèrcit, als cossos oficials de l'estat, etc.), la religió (eliminació de qualsevol possible atac contra l'església catòlica, les normes, els dogmes), la societat (eliminació de tot allò que anés en contra de les "bones maneres") i, sobretot, calia localitzar i eliminar qualsevol referència al sexe, l'erotisme, el llenguatge provocatiu, etc.

Tal com assenyalava Manuel L. Abellán⁴⁷, els criteris censors es van regir segons els següents preceptes:

- 1) Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
- 2) Opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba [és a dir la prohibició de tota obra que mostrés una hostilitat cap al règim].
- 3) Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
- 4) Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica.

A més d'aquest control extern que exercien les autoritats franquistes sobre el text de la representació, cal afegir també la censura interna, és a dir, aquella censura que aplicava el mateix traductor sobre l'obra traduïda abans d'ésser enviada a l'aparell censor. La por al cessament o a la denúncia feia que els traductors anessin amb molta cura i se sotmetessin a un procés d'autocensura en què temes controvertits o expressions dubtoses directament no es traduïen. Ara bé, tal com apunta Maria Pérez López de

⁴⁷ Manuel L. Abellán (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península 62, p. 89.

Heredia⁴⁸, aquesta autocensura també podia obeir a raons que anessin més enllà de les estrictament polítiques i morals: a més de preparar un text per a l'obtenció de l'autorització oficial, el traductor també lluitava per aconseguir que l'obra fos acceptada pel públic de manera que la producció resultés rendible a l'empresari, és a dir, calia que el traductor s'adaptés al sistema escènic i al mercat cultural d'arribada del text. Un exemple d'aquest fet és l'extensió de les obres de teatre: el públic espanyol estava acostumat a representacions més breus que l'anglosaxó. En aquest sentit, el procés (auto)censor, moral i ideològic, Piedad de Salas l'explica prou bé [la negreta és meva]:

Respecto a las obras traducidas que se representan en los teatros, podemos decir que, en la mayoría de los casos, no se trata de traducciones propiamente dichas, sino de “versiones”, de “adaptaciones” a la manera española, en que el adaptador se permite las mayores libertades, sobre todo con las obras escabrosas. En el léxico teatral eso se llama “peinar”, equivalente al “afeitado” de los toros. **Rara es la obra que no ha sido cortada, porque el horario de espectáculos en España es más breve que en otros países y el aguante del público, también.**⁴⁹

En tots els informes enviats a les instàncies jeràrquiques superiors s'indica breument l'argument de l'obra i el seu valor purament literari i teatral. S'assenyala si hi ha algun matís polític i/o religiós, juntament amb el judici o avaluació que a cada censor li mereix. El lector proposa una sèrie d'omissions, addicions o canvis que l'obra hauria d'incloure per tal que es pugui representar, assenyalant fins i tot les pàgines i els actes i/o escenes en què caldria incloure aquestes modificacions. El text, pel fet que ja ha estat prèviament autocensurat acostuma a autoritzar-se sense excessius canvis. En tot cas, les qualificacions que l'obra pot obtenir són les següents:

- 1 Aprobada
- 2 Aprobada con tachaduras
- 3 Aprobada a reserva del ensayo general
- 4 Aprobada por un número limitado de representaciones
- 5 Autorizada para menores de 14 años
- 6 Prohibida

⁴⁸ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 52.

⁴⁹ Piedad de Salas (1965). «La traducción de obras teatrales en España». *Babel, Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation* 11.1, p. 19-21.

Amb tot, però, la censura estava controlada per gent molt diversa i per tant, malgrat les instruccions promulgades, no hi ha uns criteris legals ben definits fins a 1963-1964, moment en què es constitueix pròpiament una Junta de Censura de Obras Teatrales i s'aprova una llei específica amb un règim intern i unes normes de censura detallades i concretes (BOE 25/02/1964). Amb anterioritat a aquesta data, però, la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, d'acord amb la Dirección Central de Acción Católica, va aprovar les "Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos" (febrer de 1950) alhora que creava la Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos, organisme que depenia de la Comissió Episcopal i que s'encarregava de l'aplicació de les normes a tot l'Estat. Aquesta oficina integrava els anteriors organismes existents de caràcter privat. Aquest és el context en el qual es va produir la recepció del teatre de Tennessee Williams, un teatre que ja no tenia res a veure amb aquelles fórmules *escapistes* de l'època que consistien fonamentalment a entretenir l'espectador tot aportant unes pinzellades més o menys exòtiques sobre l'escena⁵⁰. Tanmateix *El zoo de cristal* és una obra en què la conflictivitat sexual és pràcticament inexistente i això es pot comprovar només observant els informes de censura i la mateixa traducció.

Així, a l'expedient de censura de *El zoo de cristal*, emès pel censor F. Ortiz, tant la valoració literària de l'obra com la teatral són bones⁵¹. El judici final que emet el censor és interessant en la mesura que, més enllà dels temes morals o polítics, jutja allò que el públic pot acceptar o no:

Bella obra pulcramente escrita. Estudio primoroso de sus cuatro únicos personajes. Sin embargo es obra de minorías pues el interés no reside en la acción sino en la pintura psicológica de los personajes.

És a dir, una qualificació específica d'obra per a minories que certificava la vocació comercial del teatre de l'època, un teatre en què l'ambició artística quedava clarament en un segon pla i en què, evidentment, l'arribada d'un tipus de teatre com el de Tennessee Williams suposava una gran novetat.

L'obra va ser autoritzada sense problemes i sense cap modificació pel que fa a la versió que es va presentar. Evidentment, no era tolerable per a menors. Tot i no haver-hi

⁵⁰ Per a més informació sobre aquest tipus de teatre, les seves característiques, així com la seva acceptació entre la crítica i el públic de l'època, vegeu John London (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, op.cit., p. 37-60.

⁵¹ Vegeu l'expedient en l'annex documental de la tesi.

indicacions d'aspectes a modificar per part dels censors, en la versió s'hi observen diverses modificacions finals en la traducció fruit de l'autocensura dels mateixos traductors.

La traducció de José María de Quinto i José Gordón és acurada –no és una adaptació ni una versió lliure– i, per tant, les modificacions es van fer a consciència i no tenien res a veure amb la matusseria o la manca de domini de la llengua original. Els traductors van respectar la divisió en escenes de l'original (set en total), però van dividir l'obra en dos actes (acte I, de l'escena 1 a la 4; acte II, escenes 6 i 7), cosa que no succeeix en l'original de Williams. Dit això, a grans trets les modificacions dels traductors les he classificades temàticament de la manera següent:

- 1) Aspectes relacionats amb fets històrics de la Guerra Civil espanyola i que el règim no podia tolerar.
- 2) Aspectes referents a la religió.
- 3) Aspectes referents a les bones maneres
- 4) Aspectes referents al paper de la dona.
- 5) Aspectes estilístics/culturals.

Pel que fa al punt 1 trobem al llarg de l'obra tres referències a la Guerra Civil que van ser eliminades. Les dues primeres les trobem en el discurs inicial de Tom (la negreta és meva):

In Spain there was revolution. Here there are only shouting and confusion. **In Spain there was Guernica.** Here there were disturbances of labor, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis...⁵²

En Europa había mucho jaleo y mucha confusión. Aquí los obreros se agitaban, y a veces recurrían a la violencia en ciudades tranquilas como Chicago, Cleveland y San Louis...⁵³

I a l'escena 5, Tom torna a fer referència a Espanya i a Guernica (la negreta és meva):

⁵² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 145.

⁵³ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 11.

TOM: Suspended in the mist over Berchtesgarden, caught in the folds of Chamberlain's umbrella. **In Spain there was Guernica!** But here there was only hot swing music and liquor...⁵⁴

TOM: Suspendidos en la oscuridad alrededor de Berchtesgarden, aprisionados en los pliegues del paraguas de Chamberlain... Pero aquí solamente había música de jazz y licores...⁵⁵

La tercera referència es troba a l'inici de l'escena 5, en una acotació en què Tom agafa un diari en què es destaca un gran titular que en la versió espanyola desapareix (la negreta és meva):

AMANDA: Comb your hair! You look so pretty when your hair is combed! [Tom slouches on the sofa with the evening paper. **Its enormous headline reads: "Franco Triumphs."**]⁵⁶

AMANDA: ¡Peinate! ¡Estás tan bien cuando te peinas! (*Tom se deja caer sobre el sofá i coge el periódico.*)⁵⁷

Pel que fa al punt 2 trobem una referència religiosa a l'escena 2 en boca de Laura que els traductors eliminen (la negreta és meva):

LAURA: Mother, when you're disappointed, you get that awful suffering look in your face, **like the picture of Jesus' mother in the museum**⁵⁸.

LAURA: ¡Mamá, si vieras la expresión de sufrimiento que pones *siempre que se te contraría!*⁵⁹

Quant al punt 3 trobem un exemple subtil de contenció pudorosa en un moment de l'escena 6 en què Amanda s'alça la faldilla. En la traducció aquesta acció és específicament continguda (la negreta és meva):

AMANDA: See how I sashayed around the ballroom, Laura? [**she raises her skirt and does a mincing step around the room**]⁶⁰.

⁵⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 179.

⁵⁵ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 43.

⁵⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 178.

⁵⁷ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 41.

⁵⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 155.

⁵⁹ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 20.

AMANDA: Mira cómo daba vueltas por la sala, ¿lo ves, Laura? (Se levanta *ligeramente* las faldas y da una vuelta bailando alrededor de la habitación)⁶¹.

Pel que fa al punt 4, a l'escena 7 trobem una petita, però significativa modificació en relació amb la formació acadèmica del tipus comú de la dona nord-americana, ben lluny de les possibilitats d'actuació de la dona espanyola a l'època (la negreta és meva):

LAURA: I took a **business** course at **Business** College⁶².

LAURA: Me inscribí en *un curso de una Academia*⁶³.

Aquesta traducció tan genèrica del curs que podia rebre una dona contrasta amb l'exactitud amb què que els traductors mantenen el curs a què assisteix Jim:

JIM: My interest happens to lie in **electro-dynamics**. I'm taking a course in **radio-engineering** at night school, Laura⁶⁴.

JIM: Yo me intereso por la *electro-dinámica*. Por la noche asisto a un **curso de radiomecánica**, Laura⁶⁵.

Del punt 5 és interessant apuntar una modificació de caire cultural, com és l'esment de l'obra de D. H. Lawrence. Els traductors esmenten Lawrence, però eliminen el motiu pel qual Amanda llença el llibre d'aquest autor, clarament explicitat per ella a l'original –la brutícia/l'obsenitat–, no fos cas que el motiu despertés curiositat entre el públic! (la negreta és meva):

AMANDA: I cannot control the output of diseased minds or people who cater to them... but I won't allow **such filth** brought into my house! No, no, no, no!⁶⁶

AMANDA: Yo no puedo evitar que se escriban cosas tan malas ¡Pero no permito que *semejantes tonterías* entren en mi casa! ¡No, no, y mil veces no!⁶⁷

⁶⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 193.

⁶¹ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 55.

⁶² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 220.

⁶³ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 80.

⁶⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 221-222.

⁶⁵ *El zoo de cristal*, op. cit., p.81.

⁶⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 161.

⁶⁷ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 25-26.

Pel que fa a les modificacions de caire cultural que van més enllà dels aspectes morals o polítics, trobem un parell de canvis remarcables. En un moment donat de l'escena 7, Jim fa broma amb Amanda i es compara a si mateix amb Superman. Els traductors canvien Superman per una icona més *clàssica* i reconeixible per al públic espanyol (la negreta és meva):

AMANDA: Can you carry both at once? [canelobre i copa de vi alhora].

JIM: Sure, **I'm Superman!**⁶⁸

AMANDA: ¿Puede llevar las dos cosas a la vez?

JIM: ¡Sí, **soy fuerte como un Hércules!**⁶⁹

I un aspecte estilístic com és el de l'accentuació del to melodramàtic en el text traduït que supera l'original. Ho podem trobar al final de l'escena 1, en el diàleg entre Laura i la seva mare. En aquest diàleg podem observar com l'afirmació en castellà té un impacte emocional superior a la simple frase descriptiva de l'original anglès:

LAURA: It isn't a flood, it's not a tornado, mother. **I'm just not popular like you were in Blue Mountain**⁷⁰.

LAURA: No hay inundaciones ni terremotos, mamá. **De mí no se enamora nadie: no me llegarán jamás tus domingos de Monte Azul**⁷¹.

D'altra banda, tot i haver afirmat que la traducció és acurada, hi ha alguna confusió que paga la pena d'apuntar per estranya o curiosa que sigui, com ara traduir *usher* (acomodador) per màscara⁷², amb la conseqüent pèrdua de sentit de la frase, o encara més sorprenent, confondre Mickey Mouse amb Mickey Rooney⁷³!

⁶⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 210.

⁶⁹ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 71.

⁷⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 150.

⁷¹ *El zoo de cristal*, op. cit., p. 15.

⁷² TOM: Todo junto... y la colecta terminó con una discusión entre **la máscara** [*usher* a l'original anglès: *The Theatre of Tennessee Williams*, p. 167] y una señora gorda. *El zoo de cristal*, op. cit., p. 30.

⁷³ TOM: There was a very long program. There was a Garbo picture and a **Mickey Mouse** (...) *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 166.

TOM: El programa no se acaba nunca... Primero una película de Greta Garbo y otra de **Mickey Rooney** (...) *El zoo de cristal*, op. cit., p. 29.

1.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona

Teatro de Cámara. Antonio de Cabo i Rafael Richart (1950)

Tennessee Williams va arribar a l'escena espanyola de la mà d'Antonio de Cabo, gran admirador de l'obra del dramaturg nord-americà i responsable de bona part de les traduccions de la seva obra a Espanya al llarg de la dècada dels cinquanta i part de la dels seixanta: *La rosa tatuada* (1958), *La gata sobre el tejado de zinc* (1959), *La caída de Orfeo* (1961) i *Dulce pájaro de juventud* (1966). La primera obra de Williams que es va representar a Espanya fou *The Glass Menagerie* (*El zoo de cristal*), al Teatre CAPSA el 15 de gener de 1950, a càrrec del grup Teatro de Cámara de Barcelona que regien el mateix Antonio de Cabo i Rafael Richart. El mes de maig del mateix any van repetir l'experiència amb *A Streetcar Named Desire*. Com el mateix de Cabo va confessar: «Un autor [Tennessee Williams] al que admiraba profundamente y del que había sido introductor en España con el estreno, en enero de 1949 [sic], de El zoo de cristal, en mi Teatro de Cámara de Barcelona. Aquel estreno había servido también para la revelación de Adolfo Marsillach como actor extraordinario. Luego, en mayo de 1950, estrené Un tranvía llamado Deseo, donde logró una de sus mejores creaciones esa gran actriz que siempre ha sido Ana María Noé»⁷⁴.

El zoo de cristal, però, va ser traduïda per José Gordón i José María de Quinto⁷⁵. Malgrat les clares limitacions de difusió de les representacions d'un teatre de cambra, segons les cròniques de l'època la funció va ser tot un èxit de públic: «Todos los intérpretes merecieron los aplausos fervientes del auditorio, que llenaba la sala»⁷⁶. Així, Ángel Zúñiga assenyalava a *La Vanguardia Española* que, «El público, muy numeroso,

⁷⁴ Antonio de Cabo (1959). «Mi primer encuentro con Tennessee Williams». Madrid: *Primer Acto*, 8, p. 3-4.

⁷⁵ José Gordon, periodista i crític especialitzat en teatre, va ser un impulsor del teatre experimental de postguerra en fundar el grup "Arte Nuevo" (1945) juntament amb Alfonso Paso (oncle seu), Medardo Fraile, Carlos José Costas, Enrique Cerro i Alfonso Sastre. Posteriorment va fundar "La Carátula" (1949) amb José María de Quinto. Quinto, dramaturg, director i crític teatral, va participar de diverses iniciatives teatrals experimentals juntament amb Alfonso Sastre i José Gordón. Per a més informació, vegeu Manuel Aznar Soler (1997). *José María de Quinto. Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Universidad de Murcia.

Per a més informació a l'entorn de les activitats de tots dos vegeu: Mariano de Paco (1989). *El grupo "Arte Nuevo" y el teatro español de postguerra*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Estudios Románicos, vol. 5); Alfonso Sastre, «Aniversario», *El País*, febrer de 1986: http://elpais.com/diario/1986/02/07/opinion/508114811_850215.html; Gregorio Torres Nebrera: «Las Memorias Teatrales De José Gordón: "Arte Nuevo" Y "La Carátula"», *Don Galán. Revista de investigación teatral*:

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_1&pag=1).

⁷⁶ José Fernando Aguirre i Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 19-I-1950.

recibió “El Zoo de Cristal” con muchos aplausos»⁷⁷. I Manuel de Cala anotava a *El Noticiero Universal* que, «[el Teatro de Cámara] anoche reunió, en íntimo recogimiento, buena parte de la intelectualidad barcelonesa, llenando la sala y cosechando autores, directores y artistas abundantes y calurosos aplausos»⁷⁸.

És innegable que l’obra també va tenir una molt bona acollida entre la crítica, i això s’explica per dos fets que varen causar una bona impressió pràcticament a tothom. El primer fet té a veure amb un aspecte de caire formal com és el bon domini de la tècnica dramaturgic per part de l’autor. En aquest sentit, Manuel de Cala afirma que [la negreta és meva], *El zoo de cristal* ve acrecentados sus valores en virtud de su impecable diálogo, limpio, correcto, no exento de humorismo, con la sugestión de lo natural y el atractivo de sus ironías y agudezas. Si el autor, escritor de reconocido prestigio, en un alarde de técnica teatral, ha realizado una obra maestra»⁷⁹. I Ángel Zúñiga afirmava, «pero el tono, la marcha ascendente de la comedia indica, indiscutiblemente, a un autor con una recia visión del teatro, a un escritor que conoce los resortes del diálogo y, sobre todo, a un narrador de las condiciones angustiosas en ciertos aspectos de la vida moderna»⁸⁰.

D’altra banda, la poesia i la humanitat que desprèn una història com la de la dissortada família Wingfield acabava per seduir el conjunt de la crítica:

[*El zoo de cristal* es una] comedia finísima, de aguda observación, cuya sutilidad espiritual flota en el ambiente y su encantador optimismo, simbolizado en el personaje “Amanda Wingfield”, llena toda la obra de poesía. El conflicto familiar que se plantea tiene un gran fondo humano, que crece y se ensancha a medida que la acción avanza, abarcando hasta el más pequeño detalle de la vida de los personajes, todos de carne y hueso con alma y espíritu y siempre en línea recta⁸¹.

El zoo de cristal es una obra del tipo de *Nuestra ciudad* [Thornton Wilder], pero con más ambición poética y menos hondura filosófica. No pertenece al género que se ha dado en llamar “tremendista”. Es amarga, terriblemente amarga, pero la poesía tamiza todas las

⁷⁷ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 18-I-1950.

⁷⁸ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 18-I-1950.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 18-I-1950.

⁸¹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 18-I-1950

asperezas. Y queda todo bajo un velo de lirismo y melancolía. Y, como fondo, una realidad sin ficciones, de una simplicidad conmovedora⁸².

Companyia de Pepita Serrador (1955)

El zoo de cristal es va tornar a representar a Barcelona cinc anys després de l'estrena del Teatro de Cámara, però aquest cop la versió va anar a càrrec d'una companyia professional, la de Pepita Serrador⁸³. L'obra es va estrenar el 4 de gener de 1955 al Teatre Windsor, sala adjunta al cinema Windsor Palace que s'havia habilitat feia relativament poc. Tot i aixoplugar-hi el teatre professional, la sala era de petites dimensions i, tal com apunta Manuel de Cala, les produccions que s'hi representaven eren "de butxaca" i adreçades a un públic avesat al teatre de qualitat i allunyat, per tant, de les produccions comercials:

El Teatro Club Windsor Palace continúa sus actividades artísticas seleccionando las obras de fama universal en el marco íntimo del llamado "teatro de bolsillo", en el que su encuadramiento es perfecto y adecuado para el público inteligente que gusta de saborear las producciones escénicas que quedan al margen del teatro comercial, quizás porque las masas sociales no están preparadas a recibirlas, cosa que no ocurre en la mayoría de las grandes poblaciones europeas y americanas, en las que esta clase de teatro se cultiva y difunde con profusión⁸⁴.

Pràcticament tota la crítica va esmentar que l'obra ja havia estat representada abans; a això s'hi afegia que el Teatro de Cámara ja havia representat també *Un tranvía llamado deseo*:

Nos abstenemos en esta ocasión de comentar el trasunto de la comedia, ya que con la debida extensión y juicio analítico, lo hicimos a raíz de verla por primera vez, y precisamente en estas mismas columnas dejamos constancia de lo que su representación primera nos sugirió⁸⁵.

⁸² José Fernando Aguirre i Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 19-I-1950.

⁸³ L'amistat entre Pepita Serrador i Tennessee Williams es va iniciar a Barcelona arran de l'estrena de *La rosa tatuada* (1958). Per a més informació sobre la visió i opinió que Pepita Serrador tenia sobre Tennessee Williams vegeu:

<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/tennessee-williams-pepita-serrador.htm>

⁸⁴ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 5-V-1955.

⁸⁵ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 6-I-1955.

Aparte de su conocimiento a través de la lectura, una y otra [El tramvia...] nos fueron presentadas por el [grupo] Teatro de Cámara⁸⁶.

Pel que fa a l'anàlisi estricta de l'obra, Maria Luz Morales va posar una especial èmfasi en l'ambient sòrdid que embolcalla les dissorts de la família Wingfield:

El ambiente sórdido, esquinado, dolorido, del hogar del suburbio, que en esta, como en otras obras de Tennessee Williams es el auténtico protagonista⁸⁷.

En aquest sentit, Julio Coll va remarcar que l'obra projectava el materialisme de l'Amèrica de postguerra i el seu impacte damunt els éssers somniadors i poetes, que volen fugir-ne, com és el cas de Tom Wingfield:

Las grandes ciudades, bulliciosas, densas de población, saturadas de atractivos superficiales y obligando, por tanto, a una feroz lucha por la vida, crean sin duda alguna un fondo de rebeldía, de insatisfacción. El cielo desaparece a veces bajo el humo de las fábricas. Por la noche, la iluminación callejera y el estallido de los neones, ofusca la visibilidad de las estrellas. Y el hombre, inclinado sobre la materialidad de su vida, olvida a veces la existencia de un momento de reposo, de ese instante de reflexión que le permitirá sentirse más humano. Pero cuando ese momento entra en él, cuando dentro de su espíritu se enseñoera el pensamiento, el ser humano se siente muy desgraciado [...] Luego, claro es, la vida se impone. El hombre dejará de soñar y se convertirá en una ruedecilla más de ese engranaje, que sólo permite esperar una buena muerte, un final decoroso. Pero mientras este de momento de resignación no llega, el alma humana se mueve en la agitada vaguedad de sus sueños [...] Esta es la crisis mental y sentimental que la literatura ha incorporado como elemento dramático, desde que el mundo es mundo. Esta es, en esencia, la fibra patética que sostiene y anima a los personajes de *El zoo de cristal*. Un mundo poético imposible, insatisfecho, puesto en contacto por la burda realidad⁸⁸.

Arribats a aquest punt, Enrique Sordo fins i tot hi entreveia dues tendències diferenciades en les obres de Tennessee Williams: les sensuals i les poètiques:

En la producción dramática de Tennessee Williams pueden señalarse claramente dos caracterizados grupos: aquellas obras en las que predomina una cruda tendencia realista, transida de sensualismo y de instinto, y aquellas otras presididas por un sutil halo poético, despojadas de toda truculencia, concebidas sobre sencillas tramas de gran alcance humano.

⁸⁶ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 5-V-1955.

⁸⁷ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 5-I-1955.

⁸⁸ Julio Coll. «*El zoo de cristal* en el Windsor Palace». *Destino*, 910, 15-I-1955.

El primer estilo puede estar representado por un *Un tranvía llamado Deseo*; al segundo pueden adscribirse comedias como *Verano y humo* y *El zoo de cristal*⁸⁹.

De fet, Maria Luz Morales en afirmar succintament les característiques de les obres de Williams estrenades fins aleshores, s'afegia a la diferenciació establerta per Sordo [la negreta és meva]:

[...] Este gran autor norteamericano es más famoso en la escena del mundo por el tremendismo de *Un tranvía llamado Deseo*, que por el patético cuarteto en tono menor que es *El zoo de cristal*⁹⁰.

El cert és que tant Manuel de Cala com Maria Luz Morales exposaven unes afirmacions aclaridores pel que fa a les representacions de teatre nord-americà a l'escena barcelonina. De Cala reflexionava sobre el tipus d'obres dramàtiques que es podien representar en un teatre de butxaca com era el Windsor Palace, una circumstància habitual en altres països, mentre que aquí afluïa com una raresa:

El Teatro Club Windsor Palace continúa sus actividades artísticas seleccionando las obras de fama universal en el marco íntimo del llamado “teatro de bolsillo”, en el que su encuadramiento es perfecto y adecuado para el público inteligente que gusta de saborear las producciones escénicas que quedan al margen del teatro comercial, quizá porque las masas sociales no están preparadas a recibirlas, cosa que no ocurre en la mayoría de las grandes poblaciones europeas y americanas, en las que esta clase de teatro se cultiva y difunde con profusión⁹¹.

I Maria Luz Morales, seguint aquesta mateixa línia, aprofundia en l'afirmació de De Cala i es queixava clarament del poc teatre nord-americà que era representat per companyies professionals, i sobretot si es tenia en compte que aquestes obres triomfaven arreu:

[...] Es curioso, que ninguna compañía profesional (aparte Tamayo, con *La muerte de un viajante*, de Miller), incorpore a su repertorio las obras capitales del teatro norteamericano de hoy. *El zoo de cristal* no es, después de todo, una obra para minorías y se ha representado en todas partes, tras de constituir un éxito en Broadway⁹².

⁸⁹ Enrique Sordo. «*El zoo de cristal*». *Revista*, 143, 6-I-1955, p. 39.

⁹⁰ Maria Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 6-I-1955.

⁹¹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 5-V-1955.

⁹² Maria Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 6-I-1955.

Pel que fa al muntatge pròpiament, malgrat un cert reconeixement generalitzat a la qualitat de l'obra, alguns crítics van exposar-hi certes objeccions: un ritme de representació lent (De Cala)⁹³, l'escenografia fallida o fins i tot una afirmació tan contundent com acusar el muntatge de manca de direcció (Sordo)⁹⁴ són la mostra de les reticències generades d'alguns crítics sobre el muntatge.

Quant a les interpretacions, les lloances als actors són generalitzades per bé que dues crítiques remarcaven la inseguretats mostrada per Berta Riaza en el seu paper de Laura Wingfield:

[Berta Riaza] algo insegura pero siempre en plan de excelente actriz⁹⁵.

Berta Riaza, la sensible y delicada ingenua que en la escena vivió la dolorida figura de Laura, nos agradó más en los silencios que en los diálogos, por cuanto su inseguridad del papel era evidente⁹⁶.

María Luz Morales fins i tot va qualificar de forçada la interpretació de Pepita Serrador en el paper d' Amanda:

Pepita Serrador sostiene [el personatge] con ductilidad y con brío, acaso este algo forzado en algunos momentos⁹⁷.

D'altra banda, una bona part de la crítica va esmentar l'ovació final que van rebre els intèrprets en acabar la representació, cosa que confirma la bona acollida del muntatge entre el públic el dia de l'estrena.

1.2.3. El cas singular de *Figuretes de vidre*

Tal com ja he exposat a la nota 10, l'únic text de Tennessee Williams que durant el Franquisme es va traduir i representar en llengua catalana va ser *The Glass Menagerie*. La versió va ser traduït pel doctor Bonaventura Vallespinosa amb el títol de *Figuretes de vidre*, i es va representar al Teatre Bartrina de Reus el dia 7 de juny de 1956. Va ser dirigida pel mateix Vallespinosa i interpretada per Pilar Orta, Maria Bonet, Jaume Juan

⁹³ “La puesta en escena, digna y de buen gusto. El ritmo de la representación, un poco lento.”

⁹⁴ “[A l'obra] le faltó una más estudiada luminotecnia, elemento básico para crear su clima y sus transiciones. La labor interpretativa, a todas luces carente de dirección, se desarrolló con bastante eficacia, aunque el primer acto transcurriera dentro de un tono frío y correcto, un poco deshumanizado a decir verdad.”

⁹⁵ R. P.: *Solidaridad Nacional*, 5-I-1955.

⁹⁶ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 5-I-1955.

⁹⁷ *Ibidem*.

Magriñà i Xavier Amorós Solà, amb decorats de Juli Garola. La representació va ser inicialment prohibida, però al final es va poder representar a porta tancada i sense que cap diari ni ràdio se'n fes ressò. El muntatge no es va tornar a representar més i, per descomptat, no va arribar mai als escenaris barcelonins. La traducció, però, va inaugurar els «Quaderns de Teatre de l'A.D.B». Seguint l'experiència de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), el doctor Bonaventura Vallespinosa, en reobrir-se el Centre de Lectura de Reus l'any 1948 i esdevenir-ne ell el president de la Secció de Lletres, va posar en marxa una iniciativa teatral: reprendre l'associació d'Amics de Teatre d'abans de la guerra i organitzar un grup de Teatre de Cambra. Aquest grup va oferir durant la temporada 1955-1956 sis sessions teatrals al Teatre Bartrina, entre les quals hi havia *Figuretes de vidre*. La traducció d'aquesta obra, Vallespinosa la va fer a partir d'una traducció sud-americana i no pas sense dificultats, tal com apunta Xavier Amorós: «Escolti'm em deia- aquesta traducció és fatal; és un castellà horrible, ple de "tubos", de "carros" ("tubo" és el telèfon i "carro" l'automòbil) i una sintaxi que fa arrencar a córrer. *El zoológico de cristal* (*Cristal Zoo*, és una pel·lícula protagonitzada per la Magnani que no vam veure aquí perquè feia lleugeríssimes al·lusions, no pas partidistes, a la guerra civil espanyola, que es titulava d'origen *The Glass Menagerie*, títol que ni tan sols constava en aquella primera edició de l'Editorial Losada ("Colección Gran Teatro del Mundo", de Buenos Aires). [Xavier Amorós (2002). *Temps estranys. Claroscurs en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'estudis reusenca, p. 193. Per a més detalls d'aquesta representació única, vegeu: <http://www.centrelectura.cat/revistadigital/?p=759>; Enric Gallén. «Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels "Quaderns de Teatre ADB" (1959-1982)». A: M. Àngels Verdager (ed.) (2013). *Traduir els clàssics antics i moderns*. Barcelona: PAM (Biblioteca Milà i Fontanals, 60), p. 327-350.

2. A STREETCAR NAMED DESIRE / UN TRANVÍA LLAMADO DESEO⁹⁸

2.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL

2.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

A Streetcar Named Desire mostra els conflictes generats pel triangle que formen Blanche i Stella Du Bois –dues germanes procedents d'una família adinerada del sud dels Estats Units vinguda a menys–, i el marit d'aquesta darrera, Stanley Kowalski, descendent d'immigrants polonesos i treballador en un suburbi de New Orleans. La presència d'un quart personatge, Mitch, amic de joventut d'Stanley, també serà important en el desenvolupament de la trama.

L'acció comença quan Blanche arriba a la casa d'Stanley i Stella –a qui no havia vist d'ençà de la seva marxa de Belle Rêve, la propietat de la família– situada en un suburbi de New Orleans. Blanche, que va romandre a la finca després que Stella se n'anés, explica a la seva germana el procés de degradació que s'hi esdevingué després de la seva partida: la mort de la seva altra germana i de la mare, i el malbaratament dels béns familiars per part de l'avi i el pare. Les propietats familiars es van haver de vendre a causa dels deutes i Blanche arribà a New Orleans amb la intenció d'instal·lar-se durant un temps a casa d'Stella, ja que, en perdre Belle Rêve, no té cap altre lloc on anar.

Les formes refinades i aristocratitzants de Blanche contrasten amb la sordidesa del lloc on viu Stella i sobretot amb les formes rudes i primitives del seu marit, Stanley. Després d'espantar-se en veure la violència amb què Stanley era capaç d'actuar quan bevia i s'enfadava, Stella explica a la seva germana l'acceptació d'una certa forma de violència per part del seu marit, plenament compensada segons ella per la passió sexual que comparteixen l'un per l'altre. Alhora també li comunica que està embarassada. Així doncs, quan Blanche li proposa a Stella d'anar-se'n plegades per iniciar una nova vida lluny d'aquell ambient sòrdid, aquesta decideix rebutjar la proposta i romandre al costat del seu marit.

La grolleria i l'estultícia que envolta la vida dels habitants d'aquell lloc és notable, però l'aparició de Mitch, amb una amabilitat i unes bones maneres inusitades, aporta un bri d'esperança a Blanche. Una cita entre ells dos els ofereix l'oportunitat perfecta per

⁹⁸ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1990), vol. 1. New York: New Direction Books.

explicar-se part del seu passat: una mare malalta de qui havia de tenir cura, per part d'ell, i un matrimoni fallit a causa del descobriment del seu jove marit amb un altre home al llit i el seu posterior suïcidi, incapaç de suportar el descobriment que acabava de fer la seva dona, per part d'ella.

Stanley s'assabenta del passat de la seva cunyada i de la vida que va dur després d'aquests fets. Blanche va mantenir relacions amb diversos soldats d'uns barracons que hi havia prop de Belle Rêve, va anar a viure a una altra ciutat –Laurel– després d'haver de marxar de la propietat familiar i s'allotjà en un hotel barat –Flamingo– on es va fer famosa per la seva promiscuïtat. En aquella ciutat es guanyà la vida treballant en una escola fins que la'n van fer fora després que fos descoberta provant de seduir un estudiant de disset anys. Stanley li diu a la seva dona que ha explicat tota aquesta història a Mitch.

Stanley i Stella han de marxar precipitadament a l'hospital a causa de l'embaràs, Blanche es queda sola a casa i rep la visita de Mitch, el qual arriba begut i abatut després de saber tota la història del passat de Blanche. Blanche prova de cercar la seva comprensió, però Mitch prova de violar-la i ella el rebutja enèrgicament.

Quan Stanley arriba a casa després d'haver deixat la seva dona a l'hospital, Blanche li explica que ha rebut un telegrama d'un milionari que la convida a fer un creuer. Stanley imagina que això no és res més que una altra invenció seva i quan Blanche li acaba dient que, malgrat la història del seu passat, Mitch l'havia acabat acceptant, però que havia estat ella qui finalment l'havia rebutjat, Stanley esclata furiosament i li retreu totes les seves mentides; malgrat que Blanche prova de defensar-se de l'agressivitat creixent d'Stanley, a la fi no pot evitar que el seu cunyat l'acabi violent.

Quan Stella torna a casa amb el seu fill unes setmanes després comença a preparar l'equipatge de la seva germana, ja que finalment ha acceptat a contracor que Blanche sigui internada en un hospital psiquiàtric en no poder acceptar com a certa l'explicació de la violació. Blanche acaba anant a raure a un hospital mental mentre que Stella decideix romandre al costat de Stanley per la passió que sent per ell i per l'amor pel seu fill acabat de néixer.

La tensió dramàtica creixent entre Blanche DuBois i Stanley Kowalski al llarg de l'obra reflectirà una tensió de classe i gènere que recorda el teatre d'August Strindberg. L'origen aristocràtic de Blanche –com Amanda Wingfield a *The Glass Menagerie*– no

li garantirà la supervivència enmig d'un món urbà i industrialitzat en què un treballador d'ascendència polonesa com Stanley Kowalski simbolitzarà la nova Amèrica industrial:

STANLEY: I am not a Polack. People from Poland are Poles, not Polacks. But what I am is a one-hundred-per-cent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as a hell of it, so don't ever call me a Polack.⁹⁹

Stanley no tolerarà cap ingerència en els seus dominis i mantindrà el control, si cal per mitjà de la intimidació i la violència. Blanche, que arriba a casa de la seva germana cercant aixopluc, creu que el progrés de la humanitat va més enllà d'uns valors materials i unes formes primitives, i que l'art, la poesia o la música aporten una llum necessària a la humanitat. Tanmateix, el món de New Orleans –i per extensió de l'Amèrica de la postguerra– es troba als antípodes d'aquests ideals i la gent que pot sobreviure-hi ha de ser com Stanley Kowalski o Stella DuBois, la qual mercès a l'atracció sexual que sent pel seu marit va saber deixar enrere els seus orígens per adaptar-se a aquest nou entorn. De fet, quan Blanche li proposa a Stella de marxar plegades d'aquell lloc després de presenciar la violència de Stanley cap a la seva germana la nit abans, la resposta que obté per part de Stella és força clara:

BLANCHE: I have to plan for us both, to get us both–out!

STELLA: **You take it for granted that I am something that I want to get out of.**

BLANCHE: **I take it for granted that you still have sufficient memory of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with.**

STELLA: **Well, you're taking entirely too much for granted.**

BLANCHE: I can't believe you're earnest (...)

STELLA: **But there are things that happen between a man and a woman in the dark—that sort of make everything else seem–unimportant.**¹⁰⁰

Sense riquesa ni habilitat per guanyar diners, sense amor –va descobrir l'homosexualitat del marit tot just acabada de casar i ell es va acabar suïcidant– i amb una joventut i bellesa que també ja s'han començat a marcir, l'atzucac de Blanche –altre cop com Amanda Wingfield– l'ha portat a viure dels records d'un passat esplendorós que ja no existeix. Aquesta insatisfacció la durà a cercar consol en *l'amabilitat dels*

⁹⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1. (1990). New York: New Directions Books, p. 374.

¹⁰⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1. *op. cit.*, p. 320-321.

desconeguts, és a dir, practicant una notable promiscuïtat sexual, primer amb els soldats d'uns barracons que hi havia a prop de Belle Reve i després mantenint relacions amb un estudiant de disset anys a l'escola on va anar a raure després de perdre la finca familiar:

BLANCHE: After the death of Allan—intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another,—hunting for some protection—here and there, in the most—unlikely places—even, at last, in a seventeen—year—old boy.

Cal tenir present que la manca de desig en l'univers de Williams era sinònim de mort¹⁰¹, tal com simbolitzen les línies del tramvia a l'obra:

EUNICE: What's the matter, honey? Are you lost?

BLANCHE [with faintly hysterical humor]: **They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at Elysian Fields!**¹⁰²

(...)

BLANCHE: What you are talking about is **brutal desire —just—Desire!—the name of that rattle-trap streetcar that bangs through the Quarter**, up one narrow street and down another...

STELLA: **Haven't you ever ridden on that streetcar?**¹⁰³

O l'aparició fantasmagòrica de la dona mexicana venent flors per als difunts:

BLANCHE: Legacies! Huh... And other things such as bloodstained pillow-slips—“Her linen needs changing”—Yes, Mother. But couldn't we get a colored girl to do it?” No, we couldn't of course. **Everything gone but the—**

MEXICAN WOMAN: **Flores.**

BLANCHE: **Death—I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are...** We didn't dare even admit we had ever heard of it!

MEXICAN WOMAN: **Flores para los muertos, flores—flores...**

BLANCHE: **The opposite is desire (...)**¹⁰⁴

¹⁰¹ Tal com es pot comprovar també al final de *Sweet Bird of Youth*, per exemple.

¹⁰² *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, *op. cit.*, p. 246.

¹⁰³ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, *op. cit.*, p. 321.

Els personatges de Tennessee Williams tenen moltes semblances amb els d'Anton Txèkhov a l'hora de saber ocultar un malestar intern que situarà les seves vides lluny de poder controlar-les. Com ja va passar a *The Glass Menagerie*, la comparació de *Streetcar* amb *El jardí dels cirerers* és també inevitable en tant que unes maneres pulcres i refinades que representen un estil de vida clàssic, però en decadència, són del tot superades per l'energia d'unes classes socials baixes que prenen el poder. D'altra banda, el final obert de l'obra –tal com també succeirà a *Cat on a Hot Tin Roof*– també manifesta una clara empremta *txekhoviana*. Només cal recordar les paraules de Sònia Alexandrovna al final d'*Oncle Vània*:

SÒNIA: Què hem de fer? Cal viure. (Pausa.) Hem de viure, oncle Vània¹⁰⁵

O la intervenció final de Maixa a *Les tres germanes*:

MAIXA: (...) I nosaltres quedem soles per a recomençar la nostra vida. Hem de viure... Hem de viure...¹⁰⁶

Uns mots i un desig pràcticament idèntics al que expressa Eunice a Stella en la darrera escena de l'obra, en el moment que aquesta exposa per què accepta que s'enduguin la seva germana a un hospital psiquiàtric:

STELLA: I don't know if I did the right thing.

EUNICE: **What else could you do?**

STELLA: I couldn't believe her story and go on living with Stanley.

EUNICE: Don't ever believe it. **Life has got to go on. No matter what happens, you've got to keep on going.**¹⁰⁷

2.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

A Streetcar Named Desire va ser representada durant un mes de l'any 1947 a tres ciutats americanes –New Haven, Boston i Filadèlfia– abans que l'obra arribés finalment als escenaris de Broadway. Hi havia bones expectatives per diverses raons: l'esmentat èxit de *The Glass Menagerie* a Nova York vint-i-dos mesos enrere avalava el

¹⁰⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 388-389.

¹⁰⁵ Anton P. Txèkhov (1979). *L'oncle Vània*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Col·lecció: Mínima, 7, p. 53.

¹⁰⁶ Anton P. Txèkhov (1982). *Les tres germanes*. A: *Teatre de Txèkhov*, versions de Joan Oliver. Barcelona: Aymà SA Editora, p. 175.

¹⁰⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 405-406.

talent de l'autor; d'altra banda, es va aconseguir un bon repartiment: Jessica Tandy, Marlon Brando, Kim Hunter i Karl Malden en els papers principals de l'obra, i la direcció fou encarregada a Elia Kazan. La producció va anar a càrrec d'Irene Selznick, filla de Louis B. Mayer i dona de David O. Selznick, artífex financer de l'èxit cinematogràfic, *Gone with the Wind*. Irene Selznick va demostrar que confiava totalment en l'obra de Williams fins al punt que hi va invertir personalment 25.000 dòlars del total del cost de la producció (100.000). Les crítiques que l'obra va obtenir al llarg d'aquest mes de preestrenes foren favorables, tot i que també hi va haver algun crític que no va acabar de veure l'obra amb bons ulls.

L'estrena mundial de l'obra va tenir lloc a New Haven, el 30 d'octubre de 1947 i es representà durant tres nits. Entre els presents a l'estrena hi havia el dramaturg Robert L. Anderson, el qual mantenia una bona amistat amb Kazan (uns anys després li va dirigir *Tea and Sympathy*). Anderson, però, va reconèixer que l'havia seduït molt més *The Glass Menagerie*. Un altre autor consagrat que es trobava a l'estrena era Thornton Wilder, el qual no va tenir mai una bona relació amb Tennessee Williams, tal com el mateix Williams s'encarregà de descriure posteriorment a les seves memòries:

After the New Haven opening night we were invited to the quarters of Mr. Thornton Wilder, who was in residence there. It was like having a papal audience. We all sat about this academic gentleman while he put the play down as if delivering a papal bull. He said that it was based upon a fataly mistaken premise. No female who had ever been a lady (he was referring to Stella) could possibly marry a vulgarian such as Stanley. We sat there and listened to him politely. I thought, privately, "This character has never had a good lay"¹⁰⁸.

La primera preestrena de l'obra va generar dues menes de crítiques: una primera que era elogiosa, tant pel que feia al text com a les interpretacions, si bé objectava que el text patia d'una llargada excessiva¹⁰⁹, i una segona crítica del tot elogiosa i que considerava l'obra millor fins i tot que *The Glass Menagerie*¹¹⁰. Tanmateix, Audrey Wood, l'agent de Williams, no va mostrar gaire entusiasme amb la recepció a New

¹⁰⁸ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*, op. cit., p. 135-136.

¹⁰⁹ «His promising play in its present form suffers from too many long and frequently wearisome speeches. Several casual situations take more than average time to getting about to happening». Philip C. Kolin (1991). «The first Critical Assessments of *A Streetcar Named Desire*: The *Streetcar* Tryouts and the Reviewers», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6.1, p. 48.

¹¹⁰ Theodore H. Parker: «As in *The Glass Menagerie*, poetry and pity are the stuff with which he weaves. But the results richer and more variated than anything he achieved in the thin monochrome mood of *Menagerie*». *Hartford Courant for Saturday*, 1/XI/1947.

Haven. A les seves memòries afirmà que, «*Streetcar* opened in New Haven in the fall of 1947 and got good reviews but no great notices»¹¹¹.

La segona preestrena va tenir lloc a Boston, on l'obra va representar-se durant les dues primeres setmanes del mes de novembre de 1947 i fou programada pel Theatre Guild i l'American Theatre Society. L'associació entre el Theatre Guild i la ciutat de Boston no duia bons records a Williams a causa del fracàs de *Battle of Angels* el 1940. Tanmateix, *Streetcar* obtingué un gran èxit i els contractes per a Broadway no van faltar. A Boston, però, hi trobem els primers problemes amb la censura, els quals es van tornar a reproduir a l'estrena londinenca de l'obra (1949), entre d'altres indrets, com es veurà més endavant, així com en la posterior adaptació cinematogràfica (1951). En efecte, elsensors bostonians van blasmar el llenguatge emprat i, sobretot, l'escena de la violació, la qual calia que fos eliminada, segons el seu parer. L'obra, tanmateix, no va patir alteracions gràcies a la intervenció de la Massachusetts Civil Liberties Union i, sobretot, a la intercessió de Bernard de Voto, catedràtic de la universitat de Harvard. És cert, però, que l'escena de la violació va haver de realitzar-se rere una mena de pantalla per tal de no ofendre els espectadors bostonians. Amb tot, la crítica va reconèixer que havien presenciat una gran obra de teatre, va identificar els temes que s'hi tractaven com una marca d'estil del jove dramaturg i no varen escatimar lloances ni als actors ni al director, així com a tot l'equip de producció.

La tercera preestrena va tenir lloc a Philadelphia i l'obra es va representar durant les dues darreres setmanes del mes de novembre de 1947. Tot i no patir els problemes de Boston pel que fa a la censura, no va poder evitar de ser titllada com a polèmica¹¹², per bé que va obtenir la millor rebuda de les tres representacions prèvies a l'estrena de Broadway. Tal com Williams va confessar posteriorment a les seves memòries, «I remember buying myself a very expensive tweed overcoat in Philly on the strength of the favorable notices there. Brando invited me to dine with him one evening and he took me to an obscure Greek restaurant and it was impossible to engage him in conversation and almost impossible to eat the oily food»¹¹³.

¹¹¹ Audrey Wood & Max Wilk (1981). *Represented by Audrey Wood*. New York: Doubleday, Garden City, p. 154.

¹¹² Edwin H. Schloss: «*Streetcar* was not for those looking for light amusement (...) Puritans and children had probably better stay back of the ropes», «*A Streetcar Named Desire* opens on Walnut Theatre Stage». *Philadelphia Inquirer*, 18/XI/1947.

¹¹³ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*, op. cit., p. 137.

Finalment, el dia 3 de desembre de 1947, *A Streetcar Named Desire* s'estrenà al Barrymore Theatre de Nova York i l'obra va obtenir un rotund èxit tant de crítica com de públic: 855 representacions i dos anys en cartell. Va obtenir el premi Pulitzer, el Donaldson i el *New York Drama Critics' Circle Award* al mateix temps. Segons les cròniques de l'època sembla que a la nit d'estrena l'autor va rebre una ovació de més de mitja hora.

Pel que fa a la crítica, Howard Barnes va qualificar l'autor «as the Eugene O'Neill of the present period»¹¹⁴. Louis Kronenberger va qualificar l'obra com «the most creative new play... the one that reveals the most talent, the one that attempts most the truth»¹¹⁵. I la veritat és que tots els membres de la companyia van ser lloats a bastament.

Quant a la direcció, cal esmentar que Elia Kazan tenia la concepció de l'obra molt marcada pels manifestos del Group Theatre. Kazan va subratllar la idea de conflicte social que li proporcionaven els dos protagonistes. Stella fou el camp de batalla on Stanley i Blanche van lliurar la seva particular confrontació. Kazan considerava l'obra com una tragèdia poètica amb Blanche com a protagonista. Sens dubte va assolir els objectius proposats i l'èxit fou indiscutible ateses les bones crítiques que va rebre pel seu treball¹¹⁶.

Les interpretacions també van ser àmpliament elogiades. Jessica Tandy (Blanche du Bois) va interpretar el paper d'una dama aristocràtica que arrossega una angoixa continguda i que amaga la desesperació que Williams volia que tothora tingués aquest personatge. La seva Blanche no va ser ni extravagant, ni agressiva, ni evidentment la pobra supervivent que d'altres actrius van retratar posteriorment. La seva força residia en el seu particular *pathos* i projectava la imatge d'una sensible i solitària dona horroritzada per la sordidesa de l'entorn on havia anat a raure, a més d'arrossegar el pes del seu passat. Una víctima de la "revenja" de Stanley i de les seves pròpies fantasies. La Blanche interpretada per Jessica Tandy inspirava pietat i consegüentment va

¹¹⁴ Howard Barnes: *New York Herald Tribune*, 4/XII/1947.

¹¹⁵ Louis Kronenberger: «PM» [New York], 5/XII/1947, *New York Theatre Critics' Reviews*, 8, p. 250.

¹¹⁶ Jason Mason Brown: «Kazan's direction was brilliantly creative... an achievement of unusual and exciting distinction», *Saturday Review*, 27/XII/1947, p. 22-24.

Jack O'Brian: «Kazan is a wonder lad whose job was to establish the mood of Williams' writings, understand his pace, characterization, and put all the components into a single dramatic piece... and he more than any other person except the author is to be credited with the play's compassionate commotion», «New Williams Drama is Best of the Year». A: *Saint Louis Globe-Democrat*, 14/XII/1947.

despertar una forta admiració, tal com bona part de la crítica va reflectir¹¹⁷, per bé que també hi va haver qui va posar objeccions a la seva interpretació¹¹⁸.

Marlon Brando va ser l'encarregat d'interpretar el difícil paper de Stanley Kowalski i sembla que va aportar la dosi necessària de força bruta que xocava frontalment amb les refinades formes de la seva cunyada. La imatge de Brando s'adeia perfectament amb aquest objectiu: «Brando is all force and fire; a Rodin model; a young Louis Wolheim with Luther Alder's explosiveness»¹¹⁹, deia John Mason Brown del jove actor. Sota la direcció de Kazan, Stanley havia de combinar aquesta esmentada duresa i el fort sex-appeal que el personatge desprèn, amb una certa tendresa cap a tot allò que ell considera seu: Stella i posteriorment el fill de tots dos. Stanley va esdevenir una icona de la masculinitat, però mostrava alhora una certa sensibilitat sota aquesta dura carcassa que l'entorn on es movia l'obligava a dur. Tant Williams com Kazan, doncs, van posar un especial èmfasi a remarcar subtilment i mesurada aquest aspecte sentimental del personatge, ocult rere unes formes quotidianament rudes i sovint violentes. Williams, de fet, ho tenia molt clar: «I don't want to focus guilt or blame on anyone of character but to have it a tragedy of misunderstanding and insensitivity to others»¹²⁰. Un tret

¹¹⁷ Robert Garland: «A role that would test the talents of a Bernhardt, Anderson or Cornell», *New York Journal American*, 4/XII/1947.

George Jean Nathan «One of the finest performances observed here in seasons», *New York Journal American*, 15/XII/1947.

Brooks Atkinson: «Her performance is almost incredible true. For it does seem almost incredible that she could understand such an elusive part so thoroughly and that she can convey it with so many shades and impulses that are accurate, revealing and true», *New York Times*, 4/XII/1947.

Irwin Shaw: «Everything that talent, intelligence, and discipline can do, Miss Tandy does», *New Republic*, 22/XII/1947.

Robert Coleman: «[Interpretació] *haunting and volatile*», *New York Daily Mirror*, 4/XII/1947.

Brooks Atkinson: «[Tandy aporta] an insight as vibrant and pitiless as Mr. Williams' writing, for she catches on the wing of terror the bogus refinement, the intellectual alertness, and that madness that can hardly be distinguished from logic and fastidiousness», *New York Times*, 4/XII/1947.

John Chapman: «Jessica Tandy achieve an acting tour the force in the grandly pitiful Blanche that races the pulses», *New York Daily News*, 4/XII/1947.

¹¹⁸ William Hawkins: «Tandy infallibly projects two essential planes of the character... unrelating unhappiness and desperate falseness. She makes her pathos repellent rather than sympathetic», *New York World Telegram*, 4/XII/1947.

Kappo Phelan: «Miss Tandy is all sly, sick; she never moves. It is true that she is wonderfully skilled and at ease... traveling from tears to shock and back expertly, but here again I quarrell. Her teariness is too often», *Commonweal*, 47, 19/XII/1947, p. 254-255.

¹¹⁹ John Mason Brown: *Saturday Review*, 27/XII/1947, p. 22-24.

¹²⁰ Deborah G. Burks: «Treatment is Everything: The Creation and Casting of Blanche and Stanley in Tennessee Williams' Streetcar», *Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, 41, 1987, p. 32.

essencial a l'hora d'entendre els protagonistes de la major part de les seves obres. Com el mateix Elia Kazan va concloure després dels assajos respecte a Stanley i Blanche, «Stanley is fundamentally as neurotic as Blanche. In countering her behaviour with one that is radically different yet no less strange [Brando], rival [Tandy] demands for audience attention»¹²¹. Tot i que algun crític va qualificar el personatge com «almost pure ape»¹²², la major part de la crítica va saber apreciar aquesta esmentada dualitat del personatge¹²³.

Karl Malden va interpretar el paper de Mitch, personatge que, amb la seva sensibilitat, aporta a Blanche l'esperança de trobar algú a qui valgui la pena d'estimar. Aquest personatge, sota la direcció de Kazan, mostrava el dolor d'un fill subjugat per la poderosa influència de la seva mare malalta –*in absentia* a l'obra– i una masculinitat qüestionada sovint pels seus mateixos companys de feina i joc, començant pel seu millor amic, Stanley. Tot i que en algunes escenes Mitch pot arribar a aportar una certa comicitat a l'obra, amb una actitud i un posat que contrasten enormement amb el dels seus companys i amics, Malden, com va afirmar Wolcott Gibbs, «offered a queer touching blend of dignity and pathos»¹²⁴. La crítica va apreciar i elogiar la interpretació de Malden: «Karl Malden is one of the ablest young actors extant»¹²⁵; «[el seu treball és] tremendously effective as the gawky, naive suitor who is agonized by the revelation of Blanche's past»¹²⁶.

El personatge de Stella, tot i tenir menys relleu que Blanche i Stanley –Richard Watts Jr. el va qualificar com «the less complex sister»¹²⁷–, té una dificultat remarcable. Stella cerca i mostra l'assoliment afectiu i sexual que la seva germana no obtindrà (la

¹²¹ Thomas H. Pauly (1983). *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, p. 82.

¹²² Wolcott Gibbs: *The New Yorker*, 13/XII/1947.

¹²³ R.E.P. Sensitive: «Mr. Brando's role as the sister's husband is much less complicated yet it has its facets. His transition from animal brutality to a sort of crude affliction are flowing, convincing, never jerked», *Philadelphia Evening Bulletin*, 18/XI/1947.

Jack O'Brian: «Brando's Stanley was alternately brutally rough and tenderly solicitous of his wife, and makes a paradoxical role believable», «New Williams Drama is Best of the Year». A: *Saint Louis Globe-Democrat*, 14/XII/1947.

Eric Bentley: «Brando's Stanley was an "Odets character" who wore the mask of a suffering soul», *Theatre Arts*, 11/XI/1949, p. 14.

¹²⁴ Wolcott Gibbs: *New Yorker*, 13/XII/1947.

¹²⁵ Richard Watts Jr.: *New York Post*, 4/XII/1947.

¹²⁶ Ward Morehouse: *New York Sun*, 4/XII/1947.

¹²⁷ Richard Watts Jr: *New York Post*, 4/XII/1947.

fallida relació de Blanche amb Mitch accentuarà encara més aquesta sensació de fracàs), però ha de pagar un preu per assolir aquesta “felicitat”: 1) renunciar als seus orígens, i 2) haver de tancar els ulls davant el dolor, el desconcert i el posterior esfondrament – amb el confinament a un hospital mental inclòs– de la seva germana. La força de Stella per poder fer front a totes aquestes renúncies es canalitza per mitjà de la passió sexual que comparteix amb el seu marit. Tal com Richard Cook va apuntar: «It is a match whose physical passion overshadows the differences in backgrounds and tastes of husband and wife»¹²⁸. Les escenes d’amor entre Kim Hunter i Marlon Brando, passionals i tòrrides, van emfasitzar encara més el drama personal de Blanche en mostrar justament allò que ella no pot acabar obtenint. I Kim Hunter sembla que va assolir a bastament aquests propòsits si ens atenim als elogis que també va rebre per part de la crítica: «Kim Hunter is a lushy beautiful and intriguing actress... perfect as Stella, warm, sensuous, and thoroughly likeable»¹²⁹; «Hunter is mellow and philosophical as the devoted sister who tries to synchronize two impossible loyalties»¹³⁰. Referint-se al personatge, i potser responent a la descripció que hem vist que en feia Richard Watts Jr., Irwin Shaw afirma que « Stella is a forgotten role, a neglected character... she was willfully and delightedly allowed herself to become the slattern her husband can desire. But the development of the character is skimped, neither the slattern nor the belle is convincing»¹³¹.

2.1.3. Recepció crítica de l’obra a Europa

A Streetcar Named Desire va arribar als escenaris europeus poc temps després de la seva estrena als Estats Units, llevat dels països de règim comunista en què l’obra es va estrenar uns anys més tard. L’impacte que l’obra va causar, tot i que amb diferències entre uns i altres països, va ser remarcable. Una característica de totes les estrenes de *A Streetcar Named Desire*, i que va donar crèdit a l’expectació generada per Williams després de l’èxit de *The Glass Menagerie*, és que l’obra fou sovint dirigida per joves, però reconeguts ja com a directors nacionals (Luchino Visconti, Ingmar Bergman), tot i que també per algun amb més experiència també, com va ser el cas de Laurence Olivier. Aquest fet, juntament amb la participació en els diferents muntatges de futurs grans

¹²⁸ Richard P. Cook: “New Williams Drama”, *Wall Street Journal*, 5/XII/1947, p. 10.

¹²⁹ William Beyer: *School and Society*, 67, 27/III/1948, p. 36.

¹³⁰ William Hawking: *New York World-Telegram*, 4/XII/1947.

¹³¹ Irwin Shaw: *New Republic*, 22/XII/1947.

actors i actrius de renom, va produir que, en el cas que l'obra no agradés, sempre hi havia el recurs d'elogiar els directors i els intèrprets fins al punt de fer córrer la idea que eren ells qui, amb la seva perícia, talent i habilitat, havien salvat el mateix autor i la seva obra d'un fracàs.

L'arribada d'una obra com *A Streetcar Named Desire* en els països que havien patit directament els efectes de la guerra va generar força recels –fins i tot rebuig en alguns casos– entre determinats sectors culturals. Tanmateix, aquests recels contrastaven amb l'èxit generalitzat de públic que l'obra va obtenir arreu on es va representar. Aquest èxit exemplificava clarament la diferència entre allò que la gent desitjava veure –una realitat incipient per al gran públic europeu, la popularitat de la qual anava en augment: la nord-americana– i el recel per part dels estaments conservadors oficials davant del tractament que l'obra feia de determinats temes *immorals*, d'una banda, i de l'excés d'*americanisme*, de l'altra. Les paraules de Monica Stirling en aquest sentit arran de l'estrena de l'obra a Itàlia són significatives:

They [the Rina Morelli-Paolo Stoppa company] were about to give its first Italian production to the very different America of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*. Italians found Tennessee Williams... one of the most exciting of the new generation of American writers whose work was beginning to reach Europe. But as the horrors of the war were forgotten, particularly by those who had not experienced them, a spurious sense of propriety returned. So *A Streetcar Named Desire* not only excited, but also shocked, causing eyebrows and tongues to wag as intemperately as they were to do a quarter of a century later at Bernardo Bertolucci's film *Last Tango in Paris*¹³².

A Itàlia, *Un tram che si chiama Desiderio*, traduïda per Gerard Guerrieri, es va estrenar el 21 de gener de 1947 a Roma sota la direcció de Luchino Visconti, el qual ja havia dirigit anteriorment *Zoo de vetro* (*The Glass Menagerie*); l'escenografia va anar a càrrec d'un jove Franco Zeffirelli i els papers de Blanche du Bois, Stanley Kowalski i Mitch van ser interpretats per Rita Morelli, Vittorio Gassman i Marcello Mastroianni, respectivament. L'obra només va representar-se durant un mes a causa d'altres compromisos del director; tanmateix, Visconti va reestrenar l'obra el 1951, aquest cop, però, amb Marcello Mastroianni en el paper de Stanley Kowalski.

Visconti va introduir un nou tipus de teatre a Itàlia i entre la dècada dels quaranta i dels cinquanta va escenificar obres d'autors contemporanis com Jean Cocteau, Jean

¹³² Monica Stirling (1979): *A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt, p. 82.

Anouilh, Jean Paul Sartre, Jack Kirkland i el mateix Tennessee Williams. La seva visió particular de l'art estava amarada per un desig de reflectir la realitat al més objectivament possible per tal de projectar les angoixes de l'ésser immersit en les contradiccions de la seva època i del seu entorn social. Com va apuntar Quirino Galli: «Naturalism is the language of political feeling, Reality is man's presence, and Art is a transfiguration of objective reality»¹³³. Aquesta concepció estètica, Visconti la va dur a la pràctica per mitjà d'un estricte realisme escènic. De fet, la versió de Visconti d'*A Streetcar Named Desire* projecta un realisme dur i una forta politització del text. Visconti va tractar els temes socials candents: la lluita de classes i les disparitats entre una descolorida elit europea i una primitiva cultura americana. En aquest punt, tal com va afirmar D'Amico, «Desire was far from being an illusory escape or romantic ideal; it was a destructive appetite that led to carnal slavery»¹³⁴. Visconti es va centrar en la decadència moral, va emfasitzar especialment la desintegració de la llar i de la família, i va mostrar alhora el contrast entre classes socials oposades, aristocràcia i classes populars. La seva visió, doncs, era absolutament compatible amb la de l'autor: d'una banda, el retrat de la caiguda d'una classe social amb la paradoxa de la raó i l'herència que empenten fort i, de l'altra, la puixança del desig salvatge més propi de les classes baixes. Aquesta hipocresia social que ofega l'individu àvid de desig, i que Strindberg va esmolar tan bé en el seu moment, va renéixer magistralment en escena a Itàlia per mitjà de la ploma de Williams i de la direcció de Visconti. De fet, no fou debades que Williams afirmés que considerava la versió italiana de *Streetcar* com la que més bé s'esqueia a la seva idea original de l'obra.

Pel que fa a la recepció, la crítica no va aprovar l'obra per diverses raons¹³⁵:

1) Pel llenguatge ordinari i vulgar¹³⁶.

2) Per la manca d'estructura coherent i per uns diàlegs banals¹³⁷.

¹³³ Quirino Galli (1984). «From Vito Pandolfi's Psychological Realism to Luchino Visconti's Historic Realism». A: *Teatro Contemporaneo*. Roma: Lucarini Editore, p. 546-48.

¹³⁴ Silvio D'Amico: «Tennessee Williams at the Eliseo: A Turbid American Play in the Characters of Foreign Origin», *Il Tempo*, 23/I/1949, p. 29.

¹³⁵ Totes les referències sobre la recepció de l'obra de Williams a Itàlia han estat extretes de Philip C. Kolin (Spring 1998). «From Coitus to Craziness: The Italian Premiere of *A Streetcar Named Desire*». *Journal of American Drama and Theatre*, 10, p. 75-93. Tanmateix faré esment també de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

¹³⁶ «The language is coarse, vulgar and unnecessary. A man sitting next to me was glad he could not find a ticket for his teenage daughter, since the language was too coarse for a girl». Carlo Trabucco: «*Streetcar* at the Eliseo», *Il Popolo*, 23/I/1949.

3) Per la manca de força poètica¹³⁸.

4) Per la manca d'esperança en el món que Tennessee Williams descrivia. L'atmosfera del New Orleans de Visconti era sinistra. L'apocalipsi i la destrucció embolcallaven l'obra¹³⁹.

5) Pel clàssic *americanisme* pervers¹⁴⁰.

La veritat és que la dura versió de Luchino Visconti va reduir l'encant respecte a la versió de Broadway. Per exemple, la parella Gassman-Morelli va eliminar l'humor subjeent a la versió de Kazan. El Stanley de Vittorio Gassmann era més salvatge (símbol de la classe treballadora) i gens murri, si se'l comparava amb el de Marlon Brando. Blanche perdia la seducció pseudocòmica per esdevenir una víctima tràgica i també era més "moderada" sexualment, ja que la seva tragèdia era causada pel món que l'envoltava. El Mitch de Visconti era més sensual i atractiu que el de Broadway i accentuava més la desesperació final de Blanche; el Mitch de Marcello Mastroianni era un "bon noi" i no un "nen de la mare", com el de Karl Malden. Per a Visconti, la imatge de Mitch era la del jove proletari al llindar de la descoberta i l'experiència, i d'aquesta manera reforçava un cop més el contingut social de l'obra.

A Grècia¹⁴¹, *A Streetcar Named Desire* va ser traduïda per Gerasimos Stavrov i estrenada a Atenes el març de 1949. L'obra va molestar alguns crítics a causa del tractament de temes com la crueltat, el sexe, la soledat, el pas del temps i la mort. La crítica, doncs, no va veure l'obra amb bons ulls, tal com assenyala Nikoforos Papandreou, el qual va defensar l'obra de Williams després de demanar-se «why several

¹³⁷ «The little episodes that follow one another without any psychological connection do not lead us to any knowledge of the world beyond the level of the external, the cinematic; *Streetcar* offers only a series of notes, random aspects of an environment coloured too often by banal dialogue and even more often by useless coarse language». M. C.: «Premier at the Eliseo: *Streetcar*», *Il Paese*, 23/I/1949.

¹³⁸ «Although all the episodes are drawn with sharp psychological insight, *Streetcar* lacked any poetic strength». Giovanni Calendoli: «*Streetcar* at the Eliseo», *La Repubblica*, 22/I/1949.

¹³⁹ «Unfortunately in the rotten and frenetic world that Williams represents, there is not a glimmer of light or hope; the thunder of the apocalypse is mixed with the roar of a destructive fury». Ermanno Contini: «First Performance—*A Streetcar Named Desire*», *Il Messaggero di Roma*, 23/I/1949.

¹⁴⁰ «Two sisters end up in New Orleans, one of them goes to a mental hospital, the other to a New Orleans slum. The sisters are of French origin while the husband of one of them is a Pole. It would seem as if Williams wants to present a country made up of the dregs of European society... This is common among other Americans playwrights as well». Raul Radice: «During Rehearsals Rina Morelli Lost Five Kilos», *L'Europeo*, 30/I/1949.

¹⁴¹ Les referències sobre la recepció de l'obra de Williams a Grècia han estat extretes de Catherine Georgoudaki (1984). «The plays of Tennessee Williams in Greece». *Notes on Mississippi Writers*, 16, p. 67-70. Tanmateix faré esment també de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

Greek and foreign critics had treated Williams as a sick writer whose works should not interest an audience because they dramatized psychiatric cases and dealt with an eroticism which often lead to perversion»¹⁴².

A més de les crítiques de caire moral hi va haver també una certa malfiança a l'hora de valorar allò que hom considerava un producte forà. Calia, doncs, no sobrevalorar una obra pel sol fet de ser estrangera, tal com demanava Alkis Thrylos: «Greeks should be more critical and avoid overestimating every foreign play simply because it was foreign»¹⁴³.

A la Gran Bretanya, *A Streetcar Named Desire*, després d'una preestrena al Manchester Opera House el setembre de 1949, es va estrenar el 12 d'octubre del mateix any a l'Aldwych Theatre de Londres sota la direcció de Laurence Olivier i protagonitzada per Bonar Colleano en el paper d'Stanley Kowalski i Vivien Leigh en el de Blanche du Bois. Va ser una de les obres més celebrades (va estar en cartellera fins a l'agost de 1950: més de 320 representacions), així com també una de les més controvertides del teatre de postguerra a la Gran Bretanya.

Malgrat la seva popularitat, els sectors conservadors van rebutjar l'obra. Així, per exemple, el *Public Morality Council* va condemnar l'obra pel seu «abominable content»¹⁴⁴. També hi va haver una pregunta al Parlament on es qüestionà el motiu pel qual *A Streetcar named Desire*, mercès al patrocini del *British Arts Council*, no havia de pagar *entertainment tax* com a obra, en part, educativa. En efecte, el diputat conservador de Brighton, A. Marlow, va apuntar: «The play is only educational to those who are ignorant of the facts of life»¹⁴⁵.

Els temes que tracta l'obra van causar controvèrsia i no van agradar a una bona part de la crítica del West End. J. C. Trewin va dir, per exemple, que: «All we saw, as the night were on, was a squalid anecdote of a nymphomaniac's decay in a New Orleans slum»¹⁴⁶. La censura va trobar necessària la modificació de certes parts del text, molt especialment aquelles que feien referència a l'homosexualitat del marit de Blanche.

¹⁴² Nikiforos Papandreaou: «To theatro: Leoforio o Pothos», *Epitheorisi Technics*, 11, febrer-març de 1965, p. 247-251.

¹⁴³ Alkis Thrylos: *Elliniko teatro 1949-1951*, V, 1979, p. 44-47.

¹⁴⁴ *Sunday Pictorial*, 2/X/1949.

¹⁴⁵ *Daily Mail*, 9/XII/1949, p. 5.

¹⁴⁶ J.C. Trewin (1949). «Plays in Performance», *Drama*, 15, p. 7.

L'obra també va ser atacada per l'església anglicana¹⁴⁷ i un comentari previ a l'estrena de Londres qualificava l'obra com a «salacious and degrading»¹⁴⁸. La princesa Alcía, que era cosina del rei Jordi, amb el seu marit el comte d'Athlon «refused to attend a charity performance... because she disapproved of the subject matter»¹⁴⁹.

Tot i no voler fer “una còpia” de la versió de Kazan, Olivier va reconèixer que tampoc no podia evitar del tot la seva influència i en va estudiar els seus guions i notes¹⁵⁰. D'altra banda, Irene Selznick, la productora americana de l'obra, va assistir a tots els assajos per protegir els seus interessos i va tenir diversos problemes amb Olivier en voler indicar al director i als actors com calia que l'obra es representés tot seguint el model de Broadway.

Olivier va plantejar una Blanche més sexual i real que la de Kazan. D'altra banda, Stanley era més subtil i astut. Un cop més, la crítica va elogiar els intèrprets, especialment Vivian Leigh en el paper d'una Blanche més profunda, dura i agressiva que d'altres precedents. I, un cop més, el director va “salvar” l'autor mercès a la seva habilitat i al seu enorme talent: «Sir Laurence Olivier's magnificent production lifts it [Streetcar] at times far above the intrinsic value of the playwriting»¹⁵¹.

Un altre problema per a la crítica fou l'*americanisme* del producte: «The myth of the decayed, betrayed, once elegant south means nothing to us as it does to New York»¹⁵². I l'altre problema fou la llargària del producte: «[Streetcar] is of the episodic school cut into many short pieces – surely 12 scenes (or was it 13?) are more than are needed to tell so simply a story – and it makes many of its points more than once»¹⁵³.

De fet, Olivier va escriure personalment a Tennessee Williams demanant-li permís per escurçar l'obra. La resposta de Williams fou d'allò més significativa: «There were

¹⁴⁷ Colin Cattell, que era vicari de Southwark, va atacar l'obra des de la mateixa trona de l'església. Vegeu Phillip C. Kolin (2000). *A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 62.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴⁹ «Royalty Rejects American Play», *New York Times*, 5/XI/1949.

¹⁵⁰ Olivier va trucar a Kazan, que en aquells moments era a Londres representant *Death of a Salesman*, i es va disculpar per les possibles semblances dels dos muntatges. Precisament a causa d'aquesta semblança entre totes dues produccions –la nord-americana i la britànica–, Olivier va indicar en el programa de mà de la seva versió, “New York Production”.

¹⁵¹ Walter Hayes: «Streetcar, a triumph for the Oliviers», *Daily Graphic*, 13/X/1949.

¹⁵² Hope Wallace: «Theatre», *Time and Tide*, 22/X/1949, p. 1052.

¹⁵³ Alan Bendle: «Manchester Opera House: A Streetcar Named Desire», *Manchester Evening News*, 28/IX/1949.

extensive cuts – partly on the grounds of its lengths, partly because of the prudery of the time. I had an 18 – page letter from Olivier explaining and justifying the cuts. I can't say that I liked it. But I thought if a man takes the trouble to write me an 18 – page letter then I should go along with him»¹⁵⁴. Aquests “talls” que va fer Olivier van perdurar en posteriors produccions britàniques de *Streetcar* i no fou fins als primers anys de la dècada dels setanta que no es va poder veure la versió íntegra de l'obra a la Gran Bretanya.

A França, *Un Tramway Nommé Desir* es va estrenar al *Théâtre Edouard VII* de París el 19 d'octubre de 1949. L'obra va ser adaptada per Jean Cocteau, dirigida per Raymond Rouleau i interpretada per Arletty i Yves Vincent. Com a d'altres països, la crítica va lloar la feina del director i dels actors “nacionals” per damunt dels mèrits de l'obra i de l'autor¹⁵⁵.

La versió de Cocteau, tal com va succeir a Itàlia amb la de Visconti, va diferir de les versions angloamericanes, ja que es va produir una reinterpretació i radicalització del text. Cocteau va emfasitzar la presència escènica de Blanche –la va sobreposar a la de Stanley– i va infondre un tarannà més misteriós al personatge. La Blanche de Cocteau projectava una aurèola de *désir noir* que la va convertir en una mena d'ésser mitomaniac i ninfomaniac alhora. Una altra de les característiques d'aquesta adaptació és la presència d'actors de raça negra com a extres (el cor, per exemple, estava format per ballarines de dansa del ventre). Aquest tret va oferir a l'obra una certa proximitat als ambients de New Orleans, cosa que no va agradar a més d'un crític per l'excés d'americanisme que aquest fet comportava: «We are served some kind of slice of life à l'Americaine, a cocktail spiced with black jazz»¹⁵⁶. Altrament, aquesta síntesi de brutalitat, poesia, i etnicitat remarcarien la riquesa de la versió de Cocteau, com algun crític ben sagaçment apuntà: «After all, racial fear of the Polack is nothing but a veiled fear of a white nigger»¹⁵⁷. De fet, aquesta associació de Stanley amb la marginació dels negres no va fer res més que anticipar les lectures d'estudis culturals que van tenir lloc

¹⁵⁴ Tennessee Williams: «Return Ticket», *Sunday Times*, 17/III/1974.

¹⁵⁵ Totes les referències que faré de la recepció de l'obra de Williams a París han estat extretes de Philip C. Kolin: *A Streetcar Named Desire*, op. cit., p. 70-76. Tanmateix faré esment també de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

¹⁵⁶ André Ranson: «Un Tramway Nommé Desir», *Ce Matin*, 19/X/1949.

¹⁵⁷ G. Jolly: *L'Aurore*, 20/X/1949.

cinquanta anys després on, en *racialitzar* el text, Williams uniria les característiques físiques i sexuals de la raça negra a la figura de Stanley Kowalski¹⁵⁸.

No tots els crítics de l'època van anar tan lluny com Jolly, però, i l'obra va generar rebuig entre els estaments socials més conservadors, així com una bona polèmica entre bona part de la crítica. J. Jacques Gautier, per exemple, deia que «*Streetcar* was filled with undressing, morbid events, fights, card games, enough alcohol to drown in, obscenities and murders...»¹⁵⁹ O Jean Grondey-Réty, el qual afirmava que «*Streetcar* was a fantasy-seeking play that does not go above the waistline with huge naked monkeys, climbing down trees to dance under the neon signs of advertisements»¹⁶⁰. La polèmica, doncs, seguia envoltant l'obra. Així, per exemple, mentre l'obra encara es representava a París, la *French Road Company Production*, amb la famosa i respectada Madeleine Robinson al capdavant interpretant el paper de Blanche, fou prohibida a Namur per les autoritats eclesiàstiques. No cal dir que, tal com va succeir a d'altres indrets, l'obra va obtenir un gran èxit de públic, tal com ho demostren les més de 230 representacions de l'obra a París.

A la República Federal Alemanya, *A Streetcar Named Desire* va ser traduïda a l'alemany i dirigida per Berthold Viertel, es va estrenar a Zurich el novembre de 1949 i va arribar a Berlín el maig de 1950. La traducció va ser precipitada: sembla que Viertel la va traduir en un mes i sense ajut de diccionari. Fins fa ben poc aquesta traducció era l'única disponible d'*A Streetcar Named Desire* en llengua alemanya.¹⁶¹

La crítica es va dividir entre els que van remarcar el caràcter “localista” de l'obra i els que més aviat posaven èmfasi en els trets psicològics dels personatges¹⁶². L'obra, però, va decebre una part d'aquesta crítica, ja que trencava la seva particular lectura, d'ençà de l'estrena de *The Glass Menagerie*, d'un nou naturalisme tradicional hereu de

¹⁵⁸ Per a més informació sobre aquesta teoria, vegeu George W. Crandell (1997). “Misrepresentation and Miscegenation: Reading the Radicalized Discourse of Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*”, *Modern Drama*, 40, p. 337-46.

¹⁵⁹ Philip C. Kolin: *A Streetcar Named Desire*, op. cit., p. 70-76.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Frank Castorf va elaborar una nova versió de l'obra, *Endstation Amerika*, que va ser estrenada l'any 2000 a la *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* de Berlín, d'on Castorf és el director (si més no fins al juny de 2017).

¹⁶² El desconeixement de la realitat del sud dels Estats Units va provocar alguns malentesos: Stanley, per exemple, es treia sovint la samarreta, acció en general entesa, per part de la crítica alemanya, exclusivament com un acte de provocació sexual, però també explicable des d'un punt de vista climatològic (calor, humitat típica del sud dels Estats Units). No cal dir que totes dues percepcions es complementen.

la línia dels Ibsen, Hauptmann i Sudermann, amb un contingut més gran de material psicoanalític. Aquells que van anar més enllà del “localisme”, però, també es van dividir entre els qui consideraven l’obra com a psicològica i els qui la consideraven sociològica; tanmateix cap de les dues tendències va considerar que l’obra assolís plenament els dos propòsits. És possible també que la pobresa de la traducció accentués les mancances d’una visió completa de l’obra.

Tal com va succeir a d’altres països, algun crític va atacar l’obra amb l’argumentació que allò que s’hi deia era “massa” americana¹⁶³: «The play is too American in its tone of glorious morbidity which was only a literary expression of exhibitionist methods to shock and bluff»¹⁶⁴. D’altres, però, van trobar semblances entre els problemes existencials alemanys i els nord-americans: «Since Germans were still facing the ruins not only of their homes but also of everything they had worked for, they saw Blanche’s fate in the light of the futility of human endeavour and the questionableness of human existence»¹⁶⁵. A alguns crítics, després de situar l’obra en un naturalisme que ja havia tingut èxit a Europa dècades abans, els va quedar només la “poesia” com a tret realment apreciable de l’obra: «*Streetcar*’s distinctive quality was not its subject matter but the playwright’s poetry»¹⁶⁶.

Pel que fa al públic, tot i que l’autor despertava una curiositat extrema per procedir d’un país considerat poderós econòmicament i exemplar com a democràcia, també és cert que el públic alemany de l’època sentia una preferència més gran per obres menys pessimistes, és a dir, per obres que no fossin ni existencialistes ni de caràcter realista-naturalista. D’aquí l’èxit, altrament, d’un autor com Thornton Wilder arran de l’estrena de *The Skin of our Teeth* a Darmstadt el 31 de març de 1945 i que va arribar quasi a les cent representacions. I és que els productors alemanys predominantment preferien obres

¹⁶³ Totes les referències sobre la recepció de l’obra de Williams a Alemanya han estat extretes de Jürgen C. Wolter: «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», dins Philip C. Kolin (ed.) (1993). *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*. London: Greenwood Press, p. 199-221. Tanmateix faré esment també de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

¹⁶⁴ William H. Thiem (1956). *Tennessee Williams*. Düsseldorf: Schaufpielhaus, p. 35-36.

¹⁶⁵ Eugene Dobson Jr. (1967). «The Reception of the Plays of Tennessee Williams in Germany», *Diss. U Arkansas*, p. 31.

¹⁶⁶ Gerhard Sanden: «Amerikanische Bühnensensation», *Die Welt*, 15/IV/1950, p. 3.

més lleugeres: «Comedy and light drama from the collection of American plays in German translation provided by OMGUS»¹⁶⁷.

D'altra banda, *Streetcar* va trencar aquesta imatge idíl·lica de la societat americana. Per a molts alemanys durant la dècada dels cinquanta, els Estats Units representaven un exemple de democràcia, progrés tecnològic i èxit econòmic, és a dir, un bon reflex moral per a un país esfondrat i dividit com el seu. *Streetcar*, però, va transmetre les angoixes, les contradiccions, la manca d'orientació, la sensació de desolació d'una societat com l'americana, fet que, si bé va decebre algunes expectatives, també va ajudar a transmetre una certa identificació entre allò que l'obra mostrava i la situació del poble alemany. «The play is a parable of our existence»¹⁶⁸, va dir Edwin Montijo, per exemple. De fet, crítics com Werdner Fiedler van arribar a dubtar fins i tot que l'obra pogués ésser apreciada en altres indrets que no haguessin viscut la devastació que havia patit una ciutat com Berlín: «I wonder whether it would have the same success as in other cities and countries since nowhere had people experienced physical and psychic devastation so acutely and painfully as in Berlin»¹⁶⁹. Seguint aquesta línia, Willibald Omansen fins i tot trobava perfectament factible la identificació de moltes noies alemanyes amb un personatge com Blanche du Bois, ja que Blanche representava «a sister of those very young girls whom we met homeless and uprooted on the big railway stations after the war, dirty, painted, saucy, with a shadow of their innocence in their faces»¹⁷⁰. I Klaus Wagner encara anava més enllà en aquesta identificació obra-situació humana del país i indicava com un personatge com Stanley Kowalski podia despertar a priori una certa negativitat entre els alemanys a causa del seu origen polonès: «Those Germans who had been victims of the loss of the eastern parts of Germany to Poland [quasi 8 milions d'alemanys havien estat expulsats d'aquests territoris] and who held deep-seated prejudices against the Poles saw Stanley as representing everything negative in their biased image of the “Polack” »¹⁷¹.

¹⁶⁷ Horst Frenz & Mary Gaither (1955): «German Criticism of American Drama», *American Quarterly*, 2, p. 111-122.

¹⁶⁸ Edwin Montijo: «Das entbloBte Herz», *Der Kurier*, 11/V/1950.

¹⁶⁹ Werner Fiedler: «Die Irre von New-Orleans», *Der Tag*, 12/V/1950.

¹⁷⁰ Jürgen C. Wolter: «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», dins Philip C. Kolin (ed.): *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*, op. cit., p. 199-221.

¹⁷¹ *Ibidem*.

A Suècia, *A Streetcar Named Desire* es va estrenar l'1 de març de 1949 a la ciutat de Göteborg i va ser dirigida per Ingmar Bergman i traduïda per Bengt Ternlund. Si bé a Suècia l'obra va obtenir un dels índexs més alts d'acceptació per part de la crítica -a banda d'un gran èxit de públic- hi van haver dubtes a l'hora de qualificar-la: alguns la definien com a "realista", d'altres afirmaven que era un estudi psicològic exemplar i encara alguns senzillament la titllaven d'impressionista per la seva extraordinària descripció de l'ambient de New Orleans. La crítica, això sí, quasi unànimement la lligava als mestres europeus contemporanis: a Txèkhov i, evidentment, als escandinaus Ibsen i, sobretot, Strindberg. Un altre element que la crítica va remarcar va ser el treball del director Ingmar Bergman. Per la seva banda, Bergman només va tenir paraules d'elogi per a Williams i va qualificar *A Streetcar Named Desire* com la millor obra que havia dirigit mai. Posteriorment, aquest mateix director va estrenar *The Rose Tattoo* (1951) i *Cat on a Hot Tin Roof* (1956). Mentre que Olivier feia quasi una rèplica escenogràfica de la versió de Kazan, Bergman va canviar totalment la posada en escena i va decidir dotar-la d'un contingut molt més simbòlic.

D'altra banda, sembla que la qualitat dels intèrprets va ajudar a mitigar qualsevol mena de suspicàcia que pogués generar un personatge com Blanche, per exemple, gràcies a l'envergadura del seu treball en escena¹⁷²: «While Karin Klavi's performance may have stolen the show, Blanche's sins did not escape the critics' notice and sometimes their censure, though Blanche's misdeeds were always mitigated by her tragic stature for the Swedes»¹⁷³.

A Noruega, *En sporvogn til Begjar*, traduïda per Peter Magnus i dirigida per Ella Hval i Gerda Ring, es va estrenar el 26 de maig de 1949 al Nationaltheatret d'Oslo i la crítica ja pressuposava que el públic tenia un cert coneixement de l'obra de Williams. La seva anàlisi, per tant, es va centrar fonamentalment en la representació i els intèrprets, parant especial esment en l'extraordinària actuació de la cèlebre actriu noruega Aase Bye en el paper de Blanche. La impressió de la crítica quant a l'obra fou realment positiva, tal com reflecteix Hans H. Skei: «*A Streetcar Named Desire* was early in Williams career on Norwegian stages and therefore it is likely to have been instrumental in establishing his reputation. The general impression of the reviews is that

¹⁷² L'actuació de Karin Klavi -una actriu molt coneguda a Suècia- en el paper de Blanche du Bois fou extraordinàriament valorada per la crítica.

¹⁷³ Philip C., Kolin (1994/1995). «On a Trolley to the Cinema: Ingmar Bergman and the First Swedish Production of *A Streetcar Named Desire*», *South Carolina Review*, vol. 27, 1 / 2, p. 283.

Tennessee Williams reputation is confirmed and secured, after the exceptionally good beginning with *The Glass Menagerie*»¹⁷⁴.

Als països de l'òrbita comunista, l'estrena de l'obra va ser més tardana que en els països occidentals, ja que els diferents règims comunistes dels països englobats dins del Pacte de Varsòvia van impedir que moltes obres que procedien de l'occident capitalista fossin estrenades amb normalitat. De fet, des de la fi de la Segona Guerra Mundial i fins a la dècada dels setanta, el règim soviètic va imposar una rígida orientació social-realista des del punt de vista cultural que va afectar bona part dels països de l'òrbita socialista. Amb tot, però, algun país com Polònia, per exemple, d'ençà de la mort de Stalin l'any 1953, va experimentar una certa permissivitat quant a l'acollida d'alguns autors occidentals.

A Polònia, els drames nord-americans estaven prohibits, així com també ho estava tot el repertori clàssic nacional polonès. Després de la mort de Stalin, però, va començar una nova etapa teatral al país amb la publicació de *Dialog*, la primera revista mensual de teatre i arts a Polònia que no va patir un excés d'intervenció governamental. Totes les obres de Beckett, per exemple, van ser traduïdes i publicades en aquesta revista. El mes de juny de 1957, Eugeniusz Cekalski va publicar-hi la traducció de *A Streetcar Named Desire* i el 1962 la revista va publicar la traducció de *The Zoo Story*, d'Edward Albee. Amb la caiguda de l'estalinisme, el social-realisme va desaparèixer progressivament de l'escena polonesa i els nous estils i les noves tendències del teatre contemporani van entrar-hi amb molta força. Les primeres obres que van interessar els polonesos van ser les obres del Teatre de l'Absurd, però també van despertar un gran interès els autors existencialistes francesos (Sartre i Camus) i els *Angry Young Men* britànics (Pinter, Osborne i Arden). Posteriorment també van tenir força èxit produccions de Dürrenmart, Frisch, Eliot, Fry, Claudel i, pel que fa als americans, Arthur Miller, William Saroyan i Tennessee Williams. En aquest context, doncs, *Tramwaj zwany pozadaniem* es va estrenar el 21 de desembre de 1957, paral·lelament a Torun i a Wroclaw. L'obra va arribar a Varsòvia el 2 d'abril de 1958.

La crítica polonesa va acollir l'obra amb admiració¹⁷⁵. Jeremi Czulinski, per exemple, afirmava que la producció va resultar «astonishing and startling, fascinating

¹⁷⁴ Hans H. Skel (1985). «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway». *Notes on Mississippi Writers*, 17, p. 74.

and distressing»¹⁷⁶. Zofia Sieradzka deia que «The Performance of *A Streetcar Named Desire* is a serious accomplishment for the Torun Stage»¹⁷⁷ i Jaroslaw Szymkiewicz va afirmar que «*Streetcar* constitutes an achievement which we have not seen for a long time while about Pomerian stages»¹⁷⁸. Malgrat aquestes crítiques positives, però, *A Streetcar Named Desire* va rebre diverses denúncies d'immoralitat i es va estrenar amb l'avís que no era permesa per a menors de 18 anys. Tal com va succeir en la major part de països on l'obra fou atacada per motius semblants, l'èxit de públic fou enorme, ja que, tal com Czulinski va descriure, «[*Streetcar*] implies brutality, cruelty, unfettered passions, animal primitivism and elementary instincts as ingredients of the dramatic picture of the world and the people constructed by him. Some believe that Williams sees the world through the eyes of a disappointed woman, but there are also opinions that he takes up and attempts to solve the most important problem: what is the modern human being like. His *Streetcar* shocks. Williams' entire work is shocking»¹⁷⁹.

A la URSS, la situació era semblant a la de Polònia, però amb més restriccions encara. A finals dels anys quaranta, en ple estalinisme, Tennessee Williams va ser esmentat a la premsa soviètica per primer cop –al setmanari de literatura, *Literaturnaya Gazeta*– precisament arran de l'estrena americana de *A Streetcar Named Desire*. La nota parlava de l'escenificació d'una obra «with a wild name *A Streetcar Named Desire* written by a certain Williams. The moral degradation and spiritual decay in capitalistic society run into absurdity»¹⁸⁰.

Després de la mort de Stalin es va tornar a publicar la revista *Inostrannaya Literatura*¹⁸¹ i els treballs d'alguns autors estrangers van començar a ser traduïts: Hemingway, Aldridge, Osborne. Aquest darrer autor, com a membre destacat del grup dels *Angry Young Men*, va gaudir d'unes certes simpaties per part de l'oficialitat

¹⁷⁵ Totes les referències sobre la recepció de l'obra de Williams a Polònia han estat extretes de Philip C. Kolin (2002). «The First Polish Productions of *A Streetcar Named Desire*». *Theatre History Studies. Mid-America Theatre Conference*, p. 67-88. Tanmateix faré esment també de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

¹⁷⁶ Jeremi Czulinski: «*Tramwaj zwany pozadaniem*», *Zolnierz Wolnosci*, 21, 1958, p. 3.

¹⁷⁷ Zofia Sieradzka: «Na pomorskiej scenie», *Glos Pracy*, 26, 1958, p. 6.

¹⁷⁸ Jaroslaw Szymkiewicz: «Prapemiera szutki Williamsa», *Gazeta Pomorska*, 8, 1958, p. 3.

¹⁷⁹ Jeremi Czulinski: «*Tramwaj zwany pozadaniem*», *Zolnierz Wolnosci*, 21, 1958, p. 3.

¹⁸⁰ Irene Shaland (1987). *Tennessee Williams on the Soviet Stage*. Lanham: University Press of America, p. 2. Totes les referències de la recepció de l'obra de Williams a la URSS han estat extretes d'aquest estudi. Tanmateix faré esment de les fonts originals sempre que en sàpiga la referència.

¹⁸¹ La revista havia estat clausurada el 1936.

soviètica a causa de la seva denúncia del capitalisme i fins se'l va convidar a visitar la URSS el 1957. D'altra banda, tot un seguit de companyies estrangeres van començar a actuar a la URSS a partir de 1957, tot seguint el camí que ja havia obert excepcionalment la Comédie Française el 1954.

Un cop estrenades *Orpheus Descending*¹⁸² primer (1961), i *The Glass Menagerie* després (1969), el 1971 es va estrenar *A Streetcar Named Desire* al teatre Mayakovski de Moscou, dirigida per Alexander Goncharov. L'obra va suposar tot un esdeveniment, no només teatral sinó també intel·lectual, ja que no era freqüent a la Unió Soviètica veure en escena una obra que emfasitzés un conflicte moral amb un fort component sexual en detriment de l'aspecte social. El director, tement que pogués tenir problemes a causa de la "immoralitat" de la temàtica i el seu fort contingut sexual, va decidir de plantejar l'obra en termes d'una dicotomia entre poesia i refinament, d'una banda, i prosa i vulgaritat, de l'altra. Així, Blanche va esdevenir una víctima de les atrocitats de Stanley, el màxim objectiu del qual –utilitzant la terminologia stanislavskiana– no era cap altre que el de destruir la seva cunyada.

La crítica va reduir el teatre de Williams a un teatre de denúncia dels mals de la societat capitalista, una societat que era «guilty of destroying spirit, souls and destinies», com afirmava textualment el traductor de l'obra al rus, Vitaly Y. Vulf¹⁸³. El mateix Vulf va dir que «Blanche was not only an owner of an estate but also a representative of the Southern aristocracy»¹⁸⁴. I per tant era important de remarcar el desig de Tennessee Williams d'exposar motius socials sota l'aparença de conflictes psicològics: «*Streetcar* is a play about moral insolvency of human personality in a capitalistic society»¹⁸⁵. D'aquesta manera, Blanche i Stanley quedaven reduïts a simples símbols socials. Tanmateix, Williams va acabar rebent crítiques, tant per la imatge simplificada que oferia de la classe obrera¹⁸⁶ com per la manca de resposta de l'autor davant dels conflictes plantejats¹⁸⁷.

¹⁸² L'obra fou traduïda per Vitaly Y. Vulf.

¹⁸³ Vitaly Y. Vulf: «Vozvrash chenie Tennesi Uilyamsa», *Teatr*, 12, 1971, p. 102.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ «What is the social conflict? What kind of social forces do Stanley and his friends on the one hand and Blanche on the other personify? When it comes to Blanche, the situation is clear: first, owner of a patrimonial estate, then a teacher, and, at the same time half a whore, half a priestess of love. But who are Stanley, Mitch, Pablo, Steve? They are labourers... They are separate individuals but none of them knows

Aquestes crítiques que l'obra va rebre a Polònia i a la URSS van esdevenir més radicals encara a la República Democràtica Alemanya. *A Streetcar Named Desire* va ser estrenada a Leipzig el març de 1974 i els crítics coneixien perfectament l'obra, sobretot d'ençà de la seva estrena a terres poloneses i soviètiques. L'obra va ser qualificada implacablement com a “producte burgès”, que no comprenia les lleis del progrés social, no emfasitzava la lluita de classes i subratllava l'antiprogressisme polític. L'obra demostrava, doncs, la “putrefacció” del capitalisme, la ressaca d'una classe a punt d'esfondrar-se i mostrava els personatges com a presoners del seu medi i sense consciència de la seva pròpia capacitat racional. De fet, el personatge de Blanche era vist com l'aristòcrata malvada i Stanley com el membre de la classe dominant del futur. La crítica va afirmar que l'actitud de Williams era de resignació, fatalisme i escapisme¹⁸⁸.

2.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA¹⁸⁹

2.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

L'informe de censura reflecteix l'impacte que l'estrena d'una obra com *Un tranvía llamado Deseo* va comportar entre els estaments oficials del règim. Les conclusions van ser clares: el públic espanyol no estava prou “preparat” per presenciar una obra d'una temàtica com aquesta¹⁹⁰:

Obra de minorías. Al menos en España. Late en toda ella una preocupación sexual contenida en un límite de elegante insinuación. Creemos que puede autorizarse para su representación en círculos limitados y exigentes, pero que el gran público nuestro no está

anything except poker, bars and fights. And they are made to personify the American working class». Yuri Zubkov a: Vitaly Y. Vulf. «Vozvrashchenie Tennessee Uilyamsa», op. cit., p. 61.

¹⁸⁷ «For Williams, connections between this brutality and the fundamental laws of American society are indisputable. But what phenomena are responsible for the use of violence and its continuing rule in that country? Why have violence and ruthlessness become the social norms? It is absolutely useless to try to find in Williams any answers to these important questions». M. Koreneva. «Strasti po Tennessee Uilyamsu», *Teatr*, 8, 1971, p. 24.

¹⁸⁸ Per a més informació sobre la recepció alemanya de l'obra, vegeu Jurgen C. Wolter (1995). «Tennessee Williams in Germany», New Orleans: *Tennessee Williams Literary Journal*, 3.2., p. 13-20.

¹⁸⁹ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1990), vol. 1. New York: New Directions Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams (1967). *Un tranvía llamado Deseo*. Madrid: Ediciones Alfíl.

¹⁹⁰ Podeu consultar l'expedient de censura sencer a l'annex documental de la tesi.

capacitado, y tal vez sea una pena, para enfrentarse con estos problemas desde un ángulo frío de asistentes a una exposición de temas morbosos envueltos en la más abierta inquietud social y servidos con una crudeza dialéctica y expositiva muy peligrosa. La obra es un relato inmoral, de una crudeza extraordinaria que en algunos momentos tiene que repugnar a un público no acostumbrado a determinados mensajes.

La Dirección General ha resuelto autorizar al Teatro Oficial de Cámara la puesta en escena por una sola vez de la referida obra en el Teatro Español de esta capital. La autorización otorgada queda sometida a las siguientes cláusulas adicionales:

La representación tendrá carácter totalmente privado quedando en consecuencia prohibida la venta de localidades.

Del espectáculo en cuestión no se autoriza propaganda comercial alguna. Toda publicación que del mismo se haga quedará ceñida en todo caso a los miembros asociados de dicha entidad.

Al local donde ha de llevarse a efecto la representación sólo tendrá acceso las personas mayores pertenecientes a este teatro de cámara.

Será imprescindible presentar a las autoridades que así lo requieran esta autorización y el ejemplar de la obra sellado en todas sus páginas con la estampilla oficial de este Departamento” (Expediente nº 217/50)¹⁹¹.

A Streetcar Named Desire fou traduïda al castellà per José Méndez Herrera –*Un tranvía llamado Deseo*– i la traducció va ser utilitzada tant pel Teatro de Cámara l’any 1950 com per la companyia d’Asunción Sancho l’any 1961. L’esment que la crítica va fer de la traducció donava a entendre que es va respectar el text original de Williams. Manuel de Cala, per exemple, afirmava que: «[Méndez Herrera] nos ha ofrecido una versión española de *Un tranvía llamado Deseo*, traducida íntegramente del original norteamericano, con absoluta fidelidad y respetando sus esencias»¹⁹². Antonio Martínez Tomás, en ésser estrenada l’obra professionalment per la companyia d’Asunción Sancho l’any 1961¹⁹³, va dir que, «La versión ofrecida por el traductor, señor Méndez Herrera, es integral, con gran respeto al texto y una escrupulosa fidelidad a su espíritu, lo que nos ha permitido paladear ese licor acre en toda su turbadora y embriagante

¹⁹¹ María Pérez L. Heredia: «Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural», dins Rosa Rabadán (ed.) (2000): *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León, p. 186-187.

¹⁹² Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

¹⁹³ La versió del text utilitzada l’any 1961 fou la mateixa que la de 1950, és a dir, la versió de José Méndez Herrera.

fuerza»¹⁹⁴. I Enrique Sordo no escatima elogis a la traducció tampoc: «Digamos, eso sí, que la versión castellana de José Méndez Herrera es excelente, y la primera que nos suena a castellano auténtico de las que de Williams conocemos»¹⁹⁵.

Tot seguit es podran observar les variacions que Méndez Herrera va afegir al text original de Tennessee Williams. Si bé potser no podem parlar d'una versió lliure o adaptació, ja que el traductor segueix formalment el text original, no podem parlar tampoc de traducció “fidel”, tal com alguns crítics afirmaven; de fet, ni tan sols el concepte que Eugene Nida i C.B. Taber defineixen com a *dynamic equivalence* és aplicable a la traducció de Méndez Herrera. Nida i Taber diuen que: «Frequently, the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules of back transformation in the source language, of contextual consistency in the transfer, and of transformation in the receptor language, the message is preserved and the translation is faithful»¹⁹⁶. Veurem, doncs, que aquest no és el cas de la traducció de Méndez Herrera, ja que les variacions introduïdes sovint modifiquen el missatge de la font original per raons de censura. Com en el capítol anterior, he classificat les manipulacions del text temàticament perquè quedin ben reflectits aquells aspectes que el traductor va modificar o suprimir del text original.

Abans de començar a enumerar aquestes variacions, però, és interessant de remarcar un canvi inicial, únic fruit de la “creativitat” del traductor, modificació que sembla que no vagi lligada als paràmetres morals que van guiar les altres variacions. Tot i que el nombre d'escenes o quadres –onze en total– és respectat, el nombre de personatges canvia en la versió espanyola: dels dotze personatges de la versió original, Méndez Herrera n'afegirà tres més –un “vendedor”, un “hombre” i un “marinero”–, els quals només apareixeran en el preludi inicial de l'obra. Aquest preludi no apareix a l'obra de Williams:

MUJER NEGRA.- (A EUNICE.) ...y fue y le dijo que San Bernabé le mandaría su perro para que la lamiese, y entonces sentiría un repeluzno por todo el cuerpo. Bueno, pues aquella noche cuando...

¹⁹⁴ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

¹⁹⁵ Enrique Sordo: «Un tranvía llamado Deseo». *Revista Gran Vía*, 8-IV-1961, p. 4.

¹⁹⁶ Eugene A. Nida & C.R.Taber: *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1982, p. 200.

UN HOMBRE.- (A un MARINERO.) Siga por aquí derecho y lo encontrará. Dé unos golpes en el postigo y le abrirán.

MARINERO.- (A la MUJER NEGRA y a EUNICE.) ¿Quiéren decirme dónde están “Los cuatro doses”?

VENDEDOR.- ¡Calientes!... ¡Calientes!...

MUJER NEGRA.- ¡No irá usted a dejarse el dinero en esa guarida!

MARINERO.- Es que estoy citado allí.

VENDEDOR.- ¡Caaa...lientes!... ¡Caa...lientes!

MUJER NEGRA.- Si quiere salir por su pie, no consienta que le sirvan un cóctel “Luna azul”.¹⁹⁷

Amb la *creació* d'aquesta escena sembla com si Méndez Herrera hagués volgut començar a esbossar la sordidesa de l'escenari que embolcalla l'acció de l'obra. Tanmateix, les altres modificacions del text a partir d'aquest punt van lligades als paràmetres morals esmentats anteriorment. He classificat aquestes modificacions temàticament de la manera següent:

- 1) Inadequació o manca de decòrum
- 2) Referències religioses
- 3) Aspectes sexuals

Pel que fa al **punt 1**, era evident que una dona no podia permetre's determinades actituds o una certa mena de relacions. Així, per exemple, a l'escena quatre:

BLANCHE.- Oh, a –shop of some kind! **He could do it with half what his wife throws away at the races.**

STELLA.- **He's married?**

BLANCHE.- **Honey, would I be here if the man weren't married?** [Stella laughs a little.]¹⁹⁸

Aquestes darreres frases van ser omeses a la versió espanyola i així s'evitava mostrar que una dona soltera hagués tingut relacions amb un home casat:

¹⁹⁷ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 8.

¹⁹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 317.

ESTELA.- Una tienda, ¿de qué?

BLANCHE.- De cualquier cosa (Estela ríe levemente...) ¹⁹⁹

O com passa a l'escena set, quan Stanley explica el motiu de l'acomiadament de la seva cunyada de l'escola on treballava a causa de les relacions que Blanche va mantenir amb un estudiant de disset anys d'aquella mateixa escola:

STANLEY.- She didn't resign temporarily from the high school because of the nerves! (...) They kicked her out of that high school before the spring term ended – and I had to tell you the reason that step was taken! **A seventeen-year-old boy – she'd gotten mixed up with!** (...) The boy's dad learned about it and got in touch with the high school superintendent. Boy, oh boy, I'd like to have been in that office when Dame Blanche was called on the carpet! I'd like to have seen her trying to squirm out of that one! ²⁰⁰

La versió de Méndez Herrera evita d'esmentar la relació amb l'estudiant:

STANLEY.- No es verdad que dimitiese provisionalmente en la Escuela Superior por causa de los nervios! ¡No señor! ¡No es verdad! ¡Le dieron patada antes de que terminase el curso... ¡y me duele decirte los motivos! (...) ¡Me hubiera gustado verla tratando de salir de aquel lío! ²⁰¹

Per tant, l'escena resultant en la versió espanyola frega l'absurditat, ja que no hi ha un motiu dramàtic important ni precís que justifiqui el drama que es va desencadenar posteriorment a la vida de Blanche!

D'altra banda, expressions massa familiars i/o col·loquials, com per exemple, “*my baby*”, “*my baby doll*”, “*honey*”, o expressions senzillament “inacceptables” en boca d'una dona respectable, van ser degudament eliminades del text espanyol. Fins i tot, en el cas que en una escena hi hagués un silenci provocat per una conversa on s'insinués quelcom relacionat amb algun tema “perillós”, el traductor no va dubtar d'*afegir* el fragment que calgués per tal de suavitzar l'escena. Així, per exemple, a la primera escena, Stella, en mostrar-li a la seva germana els dormitoris de la casa i concretament la cambra que ella comparteix amb Stanley, s'avergonyeix lleugerament. Aquesta situació de possible “violència”, doncs, és *solucionada* d'immediat pel traductor:

¹⁹⁹ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 54.

²⁰⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 362.

²⁰¹ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 83.

BLANCHE.- What? Two rooms, did you say?

STELLA.- This one and- (She is embarrassed.)

BLANCHE.- The other one? (She laughs sharply. There is an embarrassed silence.)
I am going to take just one little tiny nip more (...) ²⁰²

I a la traducció de Méndez Herrera hi diu:

BLANCHE.- ¿Cómo?... ¿Has dicho dos habitaciones?

ESTELA.- (Turbada.) Esta y...

BLANCHE.- (Ríe mordazmente. Hay una pausa embarazosa.) **¡Qué callada te has quedado!... ¡Qué dulce eres!... ¡Ahí sentadita, con las manos cruzadas, pareces el querubín de un coro!**

ESTELA.- (Molesta.) **Yo no he tenido nunca tu energía, Blanche.**

BLANCHE.- **Bueno; ni yo he tenido nunca ese maravilloso dominio de mí misma que tú tienes.** Voy a tomar otro traguito (...) ²⁰³

A banda de totes aquestes modificacions o supressions, hi ha d'altres aspectes més subtils que també són eliminats del text amb l'objectiu d'evitar qualsevol possible detall que mostrés un excés d'erotisme, com per exemple la roba. Així, el setí, com veurem que passa també amb la seda a *Cat on a Hot Tin Roof*, desapareix del vestuari de Blanche –senzillament se n'omet la descripció– per evitar un possible excés de sensualitat. També s'eviten la nuesa i les escenes amb flirtejors.

Quant al **punt 2**, les escasses referències religioses de procedència no catòlica havien de ser suprimides també. Així, quan a l'escena quatre Blanche parla de la situació de Stella dins del matrimoni, diu:

BLANCHE.- I don't understand you. (Stella turns toward her) I don't understand your indifference. **Is this a Chinese philosophy you've –cultivated?** (...) shuffling about mumbling –One tube smashed– beer bottles–mess in the kitchen!–as if nothing out of the ordinary has happened! ²⁰⁴

Aquesta pregunta, evidentment, va ser omesa a la versió espanyola:

²⁰² *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 255.

²⁰³ *Tennessee Williams: Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 16.

²⁰⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 314.

BLANCHE.- No te entiendo. (ESTELA se vuelve hacia ella.) No comprendo tu indiferencia... ¡Una lámpara fundida..., botellas de cerveza..., un desorden en la cocina!... y como si nada extraordinario hubiera sucedido.²⁰⁵

Pel que fa al **punt 3**, les referències sexuals o l'erotisme eren els aspectes que van patir més modificacions a l'obra. El triangle format per les germanes Du Bois i Stanley Kowalski, atesa la naturalesa d'aquests personatges, era molt difícil d'ajustar als cànons morals establerts pel règim. Els retalls, les eliminacions, les modificacions o els afegits van ser diversos i significatius.

Així, qualsevol esment explícit que algú se n'anés al llit amb algú altre va ser automàticament suprimit, tal com succeeix, per exemple, a l'escena primera, en què Blanche li retreu a la seva germana que mentre ella era a la finca familiar i en va viure la decadència, Stella se n'anava al llit amb el seu "polonès":

BLANCHE.- (...) Where were you! **In bed** with your – Polack!²⁰⁶

La traducció, però, no esmenta cap llit:

BLANCHE.- (...) Pero tú ¿dónde estabas?, dí... Aquí, con tu... polaco.²⁰⁷

A l'escena dos, quan Blanche li mostra a Stanley tots els documents que tenen a veure amb Belle-Rêve, ella explica el perquè de la pèrdua de la propietat familiar:

BLANCHE (picking up a large envelope containing more papers).- There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers **exchanged the land for their epic fornications** –to put it plainly! (She removes her glasses with an exhausted laugh)...²⁰⁸

A la versió espanyola es va suprimir el mot "*fornications*":

BLANCHE (...) Así sabemos cómo nuestros abuelos imprevisores, nuestros padres, nuestros tíos y hermanos, pedazo a pedazo, fueron desprendiéndose de la tierra... ¡digámoslo claro!... hasta que, por último...²⁰⁹

²⁰⁵ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 52-53.

²⁰⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 262.

²⁰⁷ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 21.

²⁰⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 283-284.

²⁰⁹ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 34.

A l'escena quatre, Blanche li demana a Stella que com s'atreveix a tornar a casa després del que havia passat la nit anterior en què Stanley, embriac i en ple atac d'ira, l'havia maltractada:

BLANCHE.- All right, Stella. I will repeat the question quietly now. How could you come back in this place last night? **Why, you must have slept with him!**²¹⁰

A la versió espanyola, aquesta darrera frase és suprimida:

BLANCHE.- Está bien, Estela. Repetiré la pregunta en voz baja. ¿Como es posible que volvieses anoche [sic] esta casa?²¹¹

I Blanche, tot seguit, li explica a la seva germana què representa Stanley per a ella com a home:

BLANCHE.- On the contrary, I saw him at his best! What such a man has to offer is animal force and he gave a wonderful exhibition of that! **But the only way to live with such a man is to –go to bed with him! And that's your job –not mine!**²¹²

Les dues darreres frases són omeses de nou a la versió de Méndez Herrera:

BLANCHE.- ¡Todo lo contrario, le ví en su apogeo! Un hombre como él no puede hacer gala más que de fuerza animal, y él hizo una exhibición maravillosa!²¹³

I tot seguit, Blanche explica per què ella no podria mantenir una relació formal amb un home així:

BLANCHE.- I am not being or feeling at all superior, Stella. Believe me I'm not! It's just this. This is how I look at it. **A man like that is someone to go out with – once –twice –three times when the devil is in you.** But live with? Have a child by?²¹⁴

La versió de Méndez Herrera suprimeix aquesta descripció del desig que fa Blanche:

²¹⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 311.

²¹¹ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 51.

²¹² *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 319.

²¹³ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 55.

²¹⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 321.

BLANCHE.- Ni soy ni me siento superior en absoluto, Estela. ¡Créemelo! Lo que me sucede es esto, simplemente, porque yo así lo considero: Pero, ¿vivir con un hombre como él? ¿Tener un hijo suyo?²¹⁵

A l'escena cinc, Blanche prova de seduir un jove repartidor de diaris que arriba a la casa:

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

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

Now run along, now, quickly! **It would be nice to keep you, but I've got to be good –and keep my hands off children.**²¹⁶

A la traducció, com ja he esmentat anteriorment, les expressions de familiaritat i/o amor –en aquest cas, *honey lamb*–, a causa de la possible connotació eròtica que podien suggerir, se suprimeixen. D'altra banda, el petó passional es transforma en un lleu fregament dels llavis a la galta del noi. I finalment, el desig contingut de Blanche cap al noi que es mostra a la darrera frase també desapareix²¹⁷:

BLANCHE.- ¡Pues es verdad! Ven aquí... Quiero besarte, sólo una vez, despacio y dulcemente. (Sin esperar a que él acepte, avanza rápidamente hacia él y **le roza la mejilla con los labios.**) ¡Ahora vete pronto! Corre, vete enseguida.²¹⁸

Un dels punts més significatius pel que fa a la manipulació del text, però, és el moment en què el traductor decideix “justificar” per mitjà d'una explicació inventada, l'homosexualitat del marit de Blanche. Blanche explica com un dia va trobar-se el seu marit al llit amb un altre home i Méndez Herrera fa que Blanche condemni l'homosexualitat –qualificant-la de “malaltia”– i afirmi que el seu marit va ser enganyat i corromput gairebé per un pedòfil. És a dir, el traductor utilitza Blanche perquè faci una condemna moral d'allò que es considerava una “degeneració” de l'ésser humà. D'altra

²¹⁵ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 56.

²¹⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 339.

²¹⁷ No pas sense lògica, ja que a l'obra tenim notícia de l'atracció que Blanche sent pels joves adolescents a partir de la seva relació amb un estudiant de disset anys; esment que, com hem vist, no apareix a la versió espanyola.

²¹⁸ Tennessee Williams: *Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 69.

banda, el fet explícit de trobar-se el seu marit amb un altre home al llit tampoc no és esmentat a la traducció:

BLANCHE.- (...) Then I found out. In the worst of all possible ways. **By coming suddenly into a room that I thought was empty –which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years...**²¹⁹

A la versió espanyola:

BLANCHE.- (...) Entonces lo descubrí. De la peor manera posible. **Mi marido era un pobre enfermo... Mi marido, aquel niño, era... una víctima... del más bajo de los delitos... de la degeneración más repulsiva. El [sic], acaso, habría podido curar; pero no le dejaron; se aprovecharon... sí, esa canalla, esos corruptores de niños, se aprovecharon de su debilidad...**²²⁰

I finalment, a l'escena deu, la violació de Blanche per part de Stanley desapareix de la versió espanyola; en aquesta versió, l'escena és un moment de fúria on ell domina la seva cunyada com vol, però sense cap referència, ni implícita –la “cita” que diu Stanley que tenien des del primer moment–, ni explícita –quan ell se l'endú textualment cap al llit– de violència sexual:

STANLEY.- Tiger –Tiger! Drop the bottle-top! Drop it! **We've had this date with each other from the beginning!**

(She moans. The bottle-top falls. She sinks to her knees: **He picks up her inert figure and carries her to the bed.** The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly.)²²¹

I a la versió de Méndez Herrera:

STANLEY.- !Fiera! !Vamos, suelta! !Suelta esa botella! **!Debí tratarte así desde que te conocí!**

(Ella grita salvajemente y la botella sale despedida contra la pared. Al fin, Blanche, cae inerte, de rodillas. La música se intensifica.)²²²

²¹⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 354.

²²⁰ *Tennessee Williams: Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 78.

²²¹ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, op. cit., p. 402.

²²² *Tennessee Williams: Un tranvía llamado Deseo*, op. cit., p. 110.

2.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona

A Streetcar Named Desire es va estrenar el 8 de maig de 1950 al Teatre Comèdia de Barcelona per la companyia Teatro de Cámara d'Antonio de Cabo i Rafael Richart i se'n va fer una sola representació. L'obra va ser dirigida pel mateix Antonio de Cabo amb el suport i la idea escenogràfica de Rafael Richart. Els personatges principals de l'obra van ser interpretats per Ana María Noé, en el paper de Blanche, María Pura Belderrain, en el de Stella, Emilio Ruiz, en el de Stanley i Adolfo Marsillach, en el de Mitch.

A causa de l'èxit de l'obra als Estats Units i arreu del món, alguns mitjans ja n'havien publicat notícies per mitjà dels seus corresponents a l'estranger. Aquest va ser el cas de la revista *Destino*, l'enviat de la qual als Estats Units, Carlos Sentís, va presenciar l'obra a Broadway l'any 1948 i en va elaborar la corresponent crònica. La impressió que l'obra va causar a Sentís va ser més aviat negativa, ja que el cronista no va mostrar gaire entusiasme pel teatre nord-americà en general, massa influenciat segons ell, pel cinema:

A pesar de que *A Streetcar Named Desire* es la obra teatral más interesante que he visto en Nueva York, me decepcionó. Esta obra de Williams (...), como todas las obras teatrales de las que se habla hoy, tanto en Nueva York, como en París, cae demasiado a menudo, en el "grand-guignol". Se adivina claramente que, incapaz el teatro moderno para recuperarse del mazazo que le asestó el cine, intenta, entrando en el campo de lo espeluznante, hacerse, de nuevo, con una posición (...). El teatro moderno y, por consiguiente, americano, se circunscribe, casi a presentarnos casos extremos de brutalidad, locura y crimen (...). Si, por un lado, el que se tiene por el mejor teatro del mundo actual –el americano– se echa al campo disparatado del más crudo sensacionalismo, y, por otro lado (...) no consiguen estas obras actuales reflejar los grandes problemas existentes, no habrá otro remedio que concluir saludando, muy respetuosamente, al cine²²³.

El "sensacionalisme gratuït" que segons Sentís caracteritzava l'obra de Tennessee Williams va trobar ressò en el crític teatral de *Destino*, Julio Coll, el qual comparava la "veritat" de les obres de Molière amb el realisme "gratuït" i "ofensiu" de Williams²²⁴:

²²³ Carlos Sentís: «El Gran Teatro del Mundo», *Destino*, 570, 10/VII/1948, p. 18.

²²⁴ Louis Jouvet va representar al mateix temps *L'école des femmes*, de Molière, al teatre Romea els dies 29 i 30 d'abril de 1950, i *Knock, ou le triomphe de la Médecine*, de Jules Romains, els dies 30 d'abril i 1 de maig. *Un tranvía llamado Deseo* es va estrenar al teatre Comèdia el dia 8 de maig. Adolfo Marsillach dona testimoni de l'estada de Louis Jouvet a Barcelona en parlar de l'actriu francesa Dominique Blanchard, que interpretava el paper d'Agnès a *L'école des femmes* i un de més secundari com a infermera

Con Molière nos sorprendemos de la graciosa y sencilla profundidad con que su viejo autor trataba los asuntos más delicados y escabrosos del alma humana (...) *Un tranvía llamado Deseo*, por el contrario, es una obra realista, o sea, descarnada y brutal (...) En esta obra están todos los ingredientes de la moderna literatura norteamericana: el coca-cola [sic], el alcohol ingerido a cualquier hora, el hacinado apretujamiento del ser humano en la resaca de las grandes ciudades, el instinto en función de lo último y más primario que le queda al hombre (...) Aquí está la sucia realidad y la rasposa acidez de unas charlas que son como el eco de los primeros diálogos humanos, cuando la palabra no servía aún para nada más que para pedir lo esencial y para hacerse entender de una manera brusca y rudimentaria (...) En Molière el diálogo es incisivo, lleno de humor, vivacidad e ilustre en su intención²²⁵.

La reacció de la crítica un cop estrenada l'obra, val a dir, no es va diferenciar gaire de les primeres impressions de Sentís i Coll i la sensació de desconfiança davant una obra com *A Streetcar Named Desire* fou generalitzat, amb matisos, això sí, depenent del tarannà ideològic i personal de cada crític. Es va coincidir a l'hora d'apuntar les expectatives que l'obra generava, tant per la informació que arribava del seu èxit arreu del món²²⁶ com per la bona impressió que va causar la primera obra de Tennessee Williams estrenada a Barcelona, *El zoo de cristal*. Així, per exemple, José María Junyent va afirmar que, «El estreno de *Un tranvía llamado Deseo*, que venía precedida de un hálito expectante, hábilmente difundido en nuestra ciudad a través de una propaganda que, sin lugar a dudas, mostraba claramente cuál era la índole de la obra en cuestión»²²⁷.

Manuel de Cala també va remarcar l'expectació que l'obra generava arran de l'èxit internacional que estava obtenint: «En un ambiente de gran expectación y curiosidad, el Teatro de Cámara presentó anoche en el Comedia, como estreno en España, la famosa obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo*. La expectación y curiosidad estaban justificadas. La obra ha alcanzado extraordinaria trascendencia en Norteamérica

a *Knock ou le triomphe de la médecine: Había visto en Barcelona a una actriz francesa muy joven y muy buena, Dominique Blanchard, interpretando en la compañía de Louis Jouvet, un día la protagonista de L'école des femmes y, al día siguiente, un personaje menos que episódico en Knock, ou le triomphe de la médecine*. Adolfo Marsillach (2002). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 142. Vegeu també Enric Gallén (2010). «Louis Jouvet a Barcelona (1950)», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris XV*, p. 119-137.

²²⁵ Julio Coll: «Los tranvías no se llaman Molière», *Destino*, 661 (8-IV-1950), p. 18.

²²⁶ En aquells moments l'obra s'estava respresentant encara als escenaris de París i Londres.

²²⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 10-V-1950.

y ha recorrido triunfalmente las principales capitales europeas y actualmente en París, desde hace meses a teatro lleno»²²⁸.

Luis Marsillach va esmentar les cròniques de l'obra rebudes per part dels corresponents de premsa a l'estranger i també la curiositat que va generar l'èxit internacional de l'obra: «Al fin, gracias a los intrépidos directores del “Teatro de Cámara”, Antonio de Cabo y Ricardo Richard [sic], hemos podido ver *Un tranvía llamado Deseo*, la discutida obra de Tennessee Williams, de la que tanto nos han hablado los correspondientes de la Prensa española en el extranjero, reflejando el apasionado interés que ha promovido en el mundo entero. Existía aquí una curiosidad enorme por conocer esa obra y se explica que el Comedia se llenase por completo»²²⁹.

El crític de *Barcelona Teatral*, per la seva banda, va aprofitar aquest èxit internacional i l'expectació generada per començar a desvirtuar-la ja des de bon inici. En parlar de la versió francesa de l'obra, va afirmar, «por las referencias que llegan a uno el éxito alcanzado por esta comedia se debe a que la versión francesa se apoya en el «elemento sexual con exclusión de los demás». Y, ya se sabe, estas algaradas morbosas canalizan al teatro donde se representa la comedia gente y más gente, aunque la mayoría se llame, luego, a engaño. No hay que olvidar cuando nos hablan de la permanencia en el cartel de una obra de esta naturaleza, la densidad de población donde se representa. A nosotros no nos sorprende esta curiosidad, aunque, en este caso, nos defraude la comedia»²³⁰.

I Julio Coll, que ja havia fet referències a l'obra abans de la seva estrena, va tornar a esmentar les característiques de la versió nord-americana amb força detall: «La obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado Deseo* fué galardonada con el premio «Pulitzer» norteamericano, correspondiente al curso 1947-1948, como la mejor obra dramática estrenada aquel año. El público se interesó por la comedia y se produjo un éxito de multitudes. En ello influyó también la aparición en escena del actor Brando, alto, fuerte y de mirada de animal en celo, que incorporaba el papel de Stanley con descarnada y brutal sensualidad. Brando, a raíz del estreno de esta obra, fue comparado por la crítica de su país con John Barrymore, el que fué durante muchos años el ídolo

²²⁸ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950. Cal recordar que *Un Tramway Nommé Desir* es va estrenar a París el mes d'octubre de 1949 i va arribar a les 230 representacions.

²²⁹ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

²³⁰ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

cinematográfico de casi medio mundo»²³¹. Però Coll també va comentar l'èxit europeu de l'obra, tot aportant detalls de les estrenes francesa i britànica: «Más tarde se supo que Lawrence [sic] Olivier se instituía en productor de *Un tranvía llamado deseo* para darla a conocer en Londres con todos los honores. Su esposa, Vivien Leigh, iba a incorporar el papel de Blanche du Bois sobre el escenario del “Aldwych Theatre”. Simultáneamente, en París, Jean Cocteau adaptaba el texto a la escena francesa para la actriz Arletti. Y en menos de un año esta obra recorría los escenarios de Europa»²³².

Pel que fa a la recepció crítica de l'obra, cal distingir entre la valoració formal i la valoració moral. Aquelles parts de l'obra que no van agradar a la crítica des d'un punt de vista formal podrien resumir-se en els punts següents:

1) Manca d'originalitat pel que fa a la forma; ús d'una sèrie de convencions i trets ja superats.

2) Un excés de realisme que actuava en detriment de la força poètica del text. Aquest darrer punt, en algun cas, es va exemplificar comparant l'obra amb l'estrena anterior del mateix autor als escenaris barcelonins, *El zoo de cristal*.

Pel que fa al primer punt, Ángel Zúñiga afirmava el següent:

En la obra, escrita con indiscutible malicia teatral, se han tocado resortes del melodrama del pasado siglo; a veces, las cosas resultan nuevas de puro viejas. Como en *El zoo de cristal*, el autor la resuelve en escenas: convencionalismo que resulta demasiado fácil, pero que también tiene en su contra, como sucede aquí por desarrollarse la acción en un solo escenario, que se pegue, a la larga, por monotonía. El dramaturgo pierde, en los cortes de la acción, la unidad que daría mayor fuerza a su tema.²³³

I Julio Coll, en la mateixa línia que Zúñiga, apuntava el següent sobre l'obra:

Un tranvía llamado Deseo es una obra que parece haberse cividado [sic] de Ibsen y nos lleva de nuevo al viejo teatro de Sardou. Su tema, de cariz dramático pasional con vacilantes toques de atención a la idea social de nuestra época peca más por exceso que por defecto de teatralidad (...) Las incidencias, los personajes y su misma crisis dramática los podemos encontrar en cualquiera de las obras que se estrenaron entre los años 20-30, desde la célebre *Maya* de Gantillón [El 1930, *Maya*, en una versió de Millàs-Raurell, es va

²³¹ Julio Coll: «Los tranvías no se llaman Molière», *Destino*, 661 (8-IV-1950), p. 18.

²³² Ibídem. Cal recordar que *A Streetcar Named Desire* es va estrenar a Londres el setembre de 1949 i es va representar fins a l'agost de 1950.

²³³ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

estrenar al Teatre Talia de Barcelona; l'obra va generar un cert escàndol entre el públic i la crítica a causa de l'argument, basat en la història d'una prostituta].²³⁴

L'estructura cinematogràfica de l'obra li va generar a Manuel de Cala una sensació de *déjà vu* que, segons ell, anava contra la mateixa obra:

Desde luego, el espectador que creyera iba a presenciar un problema sensual, al estilo de la versión francesa del escritor Cocteau, tal como se ofrece en París, habrá quedado defraudado. Porque cuanto ocurre en *Un tranvía llamado Deseo*, lo hemos visto y vemos constantemente en la pantalla, aun con mayor profundidad y más detalle. Nada nuevo, pues, nos enseña la obra.²³⁵

Quant al segon punt –l'excés de realisme–, la coincidència entre la crítica va ser generalitzada. José María Junyent ho denunciava de manera bel·ligerant:

El autor intenta en el planteo mitigar, a través de escuálidas figuras poéticas, los tonos discursivos de la protagonista, con el intento de que sus ráfagas de fragancia repulsen la pestilente hediondez que flota a su alrededor, pero esa protagonista, que a fuer de compleja es contradictoria en grado sumo, no oculta ni poco ni mucho la baja índole moral que en su pecho alienta. ¿Puede lógicamente admitirse que mientras alguien se revuelve en el más abyecto cieno entone líricas endechas a la luna? Esta es la postura del personaje central concebido por Tennessee Williams. Y los demás no le andan en zaga. Sentada la premisa de la falsedad e inconsistencia de todos cuantos dan vida a la comedia, añádase a eso las escenas en que lo realista, lo brutal e intemperante toman carta de naturaleza; añádase, por si aun fuera poco, un diálogo en que las procacidades se profieren a chorro y súmese ello a un desarrollo hartamente reiterativo, sórdido, agrio, carente de interés a través de la desmesurada acción de la obra, para sentar que bajo ningún aspecto podía brillar la intención del autor»²³⁶.

Manuel de Cala, menys agressiu que José María Junyent, tampoc no admetia que aquesta mena de “realisme” hagués d'ésser representat en escena:

Muy estilo de película americana, sin que el dramatismo apunte hasta el final de la obra, transcurriendo sus once cuadros o escenas sin que ocurra nada que saque de su discurrir monótono y reiterativo el cotidiano vivir de los personajes, cuyas impurezas muéstranse en toda su crudeza a través de un realismo impropio de una representación teatral, y de un

²³⁴ Julio Coll: «Los tranvías no se llaman Molière», *Destino*, 661 (8-IV-1950), p. 18.

²³⁵ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

²³⁶ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 10-V-1950.

diálogo áspero, acre, propio de la rudez e ineducación de los personajes y del ambiente abyecto en que viven.²³⁷

I seguint aquesta mateixa línia, Ángel Zúñiga encara va anar més lluny a l'hora de denunciar aquest *cru realisme* i va proclamar la seva idea del que havia d'aportar el teatre: una imatge de bons costums i, en el cas de plantejar-se algun problema important, mostrar-lo per tal d'oferir-hi una ràpida solució:

La fuerza de las situaciones es, a veces, tan brutal, se presenta tan sin paliativos ni tapujos, que, naturalmente, tenemos que prestar nuestra atención a cuanto ocurre en escena; unas veces, a las buenas, por cierta indiscutible técnica de hombre de teatro; otras, a regañadientes, por ver que esa misma técnica es la famosa oscuridad que hace pardos a todos los gatos (...) El realismo a ultranza perjudica la impresión. Se presentan como casos del último estrato del individuo por el solo placer de presentarlos; se olvida de que el teatro dramático debe ser una escuela de buenas costumbres o, en todo caso, presentarnos un problema hondo del tiempo que exija una urgente solución»²³⁸.

El crític de *Barcelona Teatral*, tot canviant el registre i reprement el to agressiu de José María Junyent, també va esmentar l'actitud necessària davant els problemes de la vida que el teatre havia de reflectir:

Creemos en la responsabilidad del autor ante todos los problemas de la vida, y que debe tomar posiciones honradas cuando los plantea; dar alas a lo sucio, tronchar la azucena de la gracia es exaltar lo puramente animal. «Es la realidad» –se arguye-. Muy relativamente. La realidad de algunos tarados. Pero frente a esta realidad hay otra formada por seres y cosas bellas, físicas, morales y espirituales, que esperan y deben ser llevadas a escena si el teatro ha de cumplir su misión pedagógica y poética.²³⁹

Tanmateix, un crític com Luis Marsillach, amb força més criteri teatral que els anteriors, va saber reconèixer els mèrits de l'autor:

Tennessee Williams sabe jugar el realismo con la poesía, difícil juego cuando se lleva aquél a un tono de extrema, de áspera crudeza, ya que el elemento realista es, por su propia condición, mucho más fuerte y amenaza constantemente con romper la armonía que da sentido a la creación dramática. En *El zoo de cristal* se obtiene la armonía entre elementos que parecen repelerse, gracias a que lo poético se extrae de la propia realidad temática, pero, en *Un tranvía llamado Deseo* todo es antipoético e incluso antiliterario y la poesía

²³⁷ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

²³⁸ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

²³⁹ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

sólo puede obtenerse en contados momentos, por contraste y utilizando efectos externos, como el de hacer aparecer a una anciana y fantasmal vendedora de coronas para los muertos, personaje puramente decorativo.²⁴⁰

Marsillach va anar més enllà de la impressió generada pel *dur* realisme de Williams i va saber veure-hi fins i tot elements positius característics d'una determinada manera de fer dels autors nord-americans i que podien arribar a superar en aquest sentit els mateixos autors europeus del moment:

Lo interesante de esa obra de Tennessee Williams corresponde a todo el teatro norteamericano en general. El teatro norteamericano tiene atmósfera, crea un clima, un clima que trasciende del mareo escénico. Los personajes nos son presentados dentro de su atmósfera vital, insertos en una realidad ilimitada que abarca su vivir cotidiano, más allá del marco escénico en que se mueven ante el espectador. En nuestro teatro y, en general, en todo el teatro europeo moderno, los personajes se recortan sobre un fondo sin fondo, encerrados en una realidad sin perspectivas.²⁴¹

L'influx del cinema pel que fa a l'estructura formal de l'obra és un fet que Marsillach també va observar en comentar la divisió de l'obra en "quadres":

Esto que ocurre hoy no se daba en nuestro teatro clásico como no se da en Shakespeare, en Molière, en Schiller... Y aquí viene a cuento hablar de la división en cuadros, procedimiento al que se vuelve ahora, no por influjo de los clásicos o de los vanguardistas que en este punto les imitaron, sino en busca de resortes cinematográficos.²⁴²

L'obra, en aquest sentit, com ja havia avançat en la seva crònica prèvia a l'estrena, va desplaure també Julio Coll:

[*Un tranvía llamado Deseo*] es una obra demasiado fotográfica, excesivamente realista, para que, al ahondar en su trasfondo, no se encuentre uno ante la vulgaridad (...) Este es, en principio, el mito de la obra. Un mito que sólo tiene de novedad el calco fotográfico que el autor hace del ambiente sórdido y vulgar de una vieja ciudad norteamericana.²⁴³

Amb tot, però, Julio Coll va mostrar la seva satisfacció pel fet que l'obra, malgrat tots els seus defectes, hagués arribat als escenaris espanyols, amb tot el que va comportar de novetat i polèmica:

²⁴⁰ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Julio Coll: "El tranvía de Noé", *Destino*, 667, 20-V-1950, p. 20.

Pero ha tenido la virtud de remover las aguas estancadas de nuestro teatro, promoviendo polémicas ha tiempo dormidas, lo cual es de agradecer a Teatro de Cámara, avanzadilla de auténtica afición por las cosas de la escena.²⁴⁴

Paral·lelament a totes aquestes interpretacions formals trobem aquells judicis de l'obra centrats en la moralitat de la temàtica exposada i que acabaven determinant el valor final de l'obra. És en aquest apartat on els crítics van mostrar més fermament el seu nivell d'adhesió o senzillament de conformitat, acceptació o subordinació dels fonaments ideològics i morals del règim. Alguns crítics a l'hora d'analitzar l'obra van anar a raure sovint al recurrent tema de la "buidor espiritual", així com a la "manca de valors humans", juntament amb la sensació de "brutícia" generalitzada²⁴⁵.

José María Junyent, per exemple, en criticar l'obra des d'aquest punt de vista, va mostrar una temença típica dels ideòlegs del règim quan acaraven a aquesta mena de productes: la possible reacció de la gent, la qual no estava "moralment preparada" per assumir segons quins productes i segons quins missatges:

En efecto, muy temerario se tiene que ser, para osar someter al juicio de un público heterogéneo, que de antemano no se sabe cómo reaccionará, un engendro teatral tan áspero, vacío de espiritualidad y brutalmente desenfadado, como es el "tranvía" de Williams, verdadera "chatarra" en sus aspectos moral, escénico y artístico.²⁴⁶

El crític de *Barcelona Teatral* valorava l'obra en una línia de rebuig semblant a la de Junyent:

Un tranvía llamado Deseo nos ha parecido una comedia hecha con una gran dosis de malicia teatral, "cara a taquilla" como se dice por acá, que no descubre ningún valor humano ni poético; la hemos visto sin alarmarnos y toda la huella que ha dejado en nuestro espíritu es la pesadumbre de ver tratada como loca a Blanche, el único personaje que aviva con algunas imágenes sentimentales la llamita de poesía que todos llevamos dentro. Se nos ha dicho que "Blanche fue la niña que creyó en el cuento de hadas del Sur", mientras su hermana Stella "se convirtió en una mujer fogosa y vital, capaz de aceptar pletóricamente

²⁴⁴ Ibídem.

²⁴⁵ Un dels exemples més significatius de l'època pel que fa a la rotunda desqualificació d'una obra a causa de la seva manca de moralitat i espiritualitat el trobem en les reaccions visceral que va provocar en una bona part de la crítica l'estrena de *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, el 12 de març de 1948 al Teatre Barcelona, a càrrec del grup de cambra Teatro de Estudio que dirigia Juan Germán Schröder. Per a més informació quant a la recepció de l'obra de Sartre a Barcelona, vegeu Enric Gallén (1982). «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)», *Els Marges*, 26, p. 120-126.

²⁴⁶ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 10-V-1950.

la vida y el amor”. El amor físico, querrá decirse. Y el autor, ¿qué postura adopta? Bueno, ya lo vemos: la niña que, con el alma acuchillada por tantos desencantos todavía acuna sueños, al manicomio, y la otra hermana, en casa, a compartir “la vida tal como es” con el bárbaro “polaco”, hartándose de “wisky” [sic] o tintorro, que para el caso es lo mismo. ¿Y es eso lo que hemos de celebrar y aplaudir? Si el que tiene una pluma en la mano no la pone al servicio de las causas nobles poco perderíamos con que la rompiese.²⁴⁷

L’erotisme i la sexualitat que desprèn l’obra va esdevenir un dels punts més conflictius per a la crítica, segons conclouia de nou el crític de *Barcelona Teatral*:

Por la referencias que llegan a uno el éxito alcanzado por esta comedia se debe a que la versión francesa se apoya en el “elemento sexual con exclusión de los demás”. Y, ya se sabe, estas algaradas morbosas canalizan al teatro donde se representa la comedia gente y más gente, aunque la mayoría se llame, luego, a engaño.²⁴⁸

I d’altres crítiques menys agressives, com la d’Ángel Zúñiga, per exemple, no veien tampoc amb bons ulls els excessos carnals dels protagonistes de l’obra, sobretot pel perill que aquesta mena d’espectacles poguessin acabar generant *addicció* en el públic:

Un éxito de clamor puede ocultar también una curiosidad insana. *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, fía mucho de sus atractivos en las algaradas sexuales y fisiológicas, presentadas sin todos los velos que exige el mejor arte, al menos el más depurado, y hablando de las cosas, demasiado a menudo, sin tener pelos en la lengua (...) Pero esa curiosidad, como decíamos, pierde sus gracias a fuerza de pedir más y más cuanto el buen gusto tiene prohibido. Las primeras dosis son las más difíciles de tomar. Una vez admitidas por el cuerpo social, este deseo, las exige en mayor y mayor grado, como una droga heroica, para que surtan su efecto.²⁴⁹

Fins i tot un crític més contemporitzador com Luis Marsillach també va mostrar el seu rebuig per l’excés de sensualitat de l’obra:

Molesta, ofende, tanta reiteración en el tema erótico, de una sensualidad torpe, baja, grosera.²⁵⁰

Un dels aspectes més remarcables a l’hora de rebutjar l’obra fou l’*estrangerisme* que desprenia²⁵¹, és a dir, la reacció davant l’exposició d’una realitat forana —en aquest

²⁴⁷ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

²⁵⁰ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

cas, la nord-americana²⁵²– que, segons alguns crítics, no tenia res a veure amb la situació i, sobretot, amb els valors espirituals d’una societat com l’espanyola. Aquest *estrangerisme*, doncs, marcava una distància cultural i sobretot moral entre les dues societats, que feia impossible l’assumpció del contingut de l’obra pel públic d’aquí, tal com apunta Manuel de Cala i Ángel Zúñiga:

Tema, fondo y simbolismo de la obra, centrado éste en dos personajes. “Blanche du Bois” y “Stanley Kowalsky”, ninguna trascendencia pueden tener para nosotros, de clima bien distinto; son problemas de índole moral y social contrarios a nuestro modo de ser y de sentir.²⁵³

[*Un tranvía llamado Deseo*] es un teatro preocupado por una realidad lejana, ajena a nosotros, por condiciones humanas en las que el deseo, en todo caso, está a un paso de la más absoluta bestialidad.²⁵⁴

I també coincideix a criticar aquest aspecte el crític de *Barcelona Teatral* amb un to, això sí, força més contundent que De Cala i Zúñiga:

Con estas obras de escándalo nos pasa algo así como lo que nos ocurre con el diablo: mientras los pueblos jóvenes hacen películas con su intervención de personaje grave y docto, que tienta e influye en los destinos de las personas, nosotros le tiramos alegremente del rabo y le mandamos al estanco con la cartilla para que recoja las cajetillas de tabaco que nos corresponden en el racionamiento. Y es que somos viejos de un pueblo viejo, que está ya de vuelta de casi todas las experiencias y contempla al mundo con las manos en los bolsillos.²⁵⁵

Segons aquest mateix crític, davant les “decebedores” experiències que ofería el teatre estranger no quedava altre remei que tornar al teatre espanyol per retrobar els valors que tota obra de teatre havia de posseir:

Como se ve, nuestra diatriba va especialmente contra el autor. *Un tranvía llamado Deseo* es una ventana abierta a la inquietud del teatro de más allá de las fronteras. Bien; ya hemos bebido esa copa de la curiosidad, sin asustarnos, y nos volvemos a nuestros cuarteles, a los

²⁵¹ Retret que també es va produir en d’altres indrets, tal com hem vist anteriorment.

²⁵² Per bé que aquest fenomen també es produí davant d’un autor provinent d’una societat no tan “llunyana” com la nord-americana, com fou també el cas de Jean-Paul Sartre i l’estrena de la seva obra, *Huis Clos (A puerta cerrada)* a Barcelona, el 12 de març de 1948 (vegeu nota 206).

²⁵³ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

²⁵⁴ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

²⁵⁵ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

del teatro perfumado con esencias espirituales, que se abre a horizontes luminosos, que canta la gracia de la belleza y de la vida.²⁵⁶

José María Junyent va seguir aquesta mateixa línia de retrets a la immoralitat d'aquesta obra *extrangera* fins al punt de fer-ne una valoració “racial” en el sentit més falangista del terme:

En cuanto a la trama argumental, si bien creemos entrever el propósito de Tennessee Williams al pretender fijar en las tablas la diosincrasia [sic] del personaje americano, estimamos, que, espiritualmente estamos aun muy por encima de esos problemas amorales, sucios, asfixiantes, que en otros países –por lo que se ve– no sólo interesan, sino que arrebatan a los públicos hasta el extremo de conceder a la presente producción unos galardones que la proclaman como cosa de excepción. Cuando en nuestro acervo teatral contamos con joyas tan positivas -reiteradamente trasplantadas a escenarios extranjeros- **que son reflejo y espíritu de nuestro modo de ser racial** y que tan alto dejan el intelecto patrio, no podemos por menos de recriminar a los realizadores de ese Teatro de Cámara su pésimo gusto en la elección de obras extranjeras que no responden en modo alguno al espíritu de intercambio artístico que debería presidir el esfuerzo espanyol.²⁵⁷

Més enllà pròpiament del contingut de l'obra, la crítica també va valorar-ne els aspectes interpretatius i escenogràfics. Des d'aquest punt de vista, *Un tranvía llamado deseo* va reeixir tècnicament, ja que bona part de la crítica –José María Junyent, Ángel Zúñiga, Manuel de Cala i Julio Coll– va coincidir a assenyalar els encerts de l'escenografia:

La única nota plenamente acertada la constituyó un bien estudiado decorado del escenógrafo Pau Vila, moderno en su concepción y montado con alarde de plausible técnica.²⁵⁸

La obra que, sin restarle méritos, nos ha sido ofrecida por el Teatro de Cámara, en magnífica presentación escénica, dándonos a conocer en su propia salsa lo que seguramente no hubiéramos visto nunca (...) El decorado y figurines de esta meritísima realización escénica del Teatro de Cámara son debidos a Rafael Richart.²⁵⁹

Excelente el decorado.²⁶⁰

²⁵⁶ *Ibídem.*

²⁵⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 10-V-1950.

²⁵⁸ *Ibídem.*

²⁵⁹ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

²⁶⁰ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

Rafael Richart, prescindiendo de las acotaciones que aparecen en el texto, ha trazado un decorado ligeramente preciosista pero cargado de ambiente. En algunas situaciones en las que el calor hace transpirar a los personajes, la atmósfera de la decoración parecía crepitar en el escenario, en pleno acierto de color y de luz.²⁶¹

Pel que fa a les interpretacions, però, l'acceptació ja no va ser tan clara. Manuel de Cala va ser l'únic crític que va valorar positivament la interpretació en conjunt:

La interpretación que el cuadro de artistas dió a la obra fue realmente primorosa. Su trabajo acrecentó el interés de la acción y logró en momentos emocionar al público. Ana María Noé, actriz de temperamento y sensibilidad exquisitos, encarnó a su personaje «Blanche» con perfección y naturalidad admirables. Maria Pura Belderrain vivió el suyo, “Estrella” [sic], hermana de la anterior, haciendo resaltar el contraste entre ambos personajes, con una labor inteligente. Adolfo Marsillach, en su personaje «Mitch» puso en juego sus magníficas cualidades de actor completo, natural, elocuente. Y Emilio Ruiz dio en el suyo, “Stanley”, nota brillante de un trabajo ajustado, vibrante y comprensivo del tipo, que matizó con violentas reacciones muy naturales. Prestaron eficaz colaboración Elisenda Ribas, Francisco Aliot, Joaquín Nicolau y demás intérpretes.²⁶²

Julio Coll també va valorar les interpretacions com a correctes en línies generals, llevat del personatge de Stanley:

Sólo en Emilio Ruiz, buen comediante, de estilo seguro y aplomado, no se alcanzó a dar el tipo, el de Stanley. Pese a la buena voluntad con que se impuso en escena, no pudo imprimirle a su papel ese aire dominante y encelado que requiere el personaje.²⁶³

Però Ángel Zúñiga, el crític de *Barcelona Teatral* i Luis Marsillach van criticar el to de veu excessivament fluix dels actors (per bé que Marsillach és qui més n'especifica els detalls):

La representación tuvo dos defectos: la carencia de luz y el tono bajísimo en que hablaron los intérpretes. El teatro es convencionalismo puro y las penumbras y los medios tonos siempre se deben dejar al buen entendimiento de la dirección, sin que nunca signifique hablar en voz tan baja que el público tenga que hacer un esfuerzo para oír, y apagar tanto las luces que apenas se distinga la fisonomía de los grupos.²⁶⁴

²⁶¹ Julio Coll: “El tranvía de Noé”, *Destino*, 667, 20-V-1950, p. 20.

²⁶² Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

²⁶³ Julio Coll: “El tranvía de Noé”, *Destino*, 667, 20-V-1950, p. 20.

²⁶⁴ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

La comedia fue bien puesta e interpretada, salvo algunos fallos de luces y el tono bajo de voz de las actrices y actores, en general, que obligaba al espectador a una atención de sufrimiento y ni aun así lograba enterarse de lo que en el escenario se decía.²⁶⁵

Y, sin embargo, eso, que es todo o casi todo en la obra, no estuvo plenamente logrado, ni mucho menos. La comedia fue llevada en un tono lánguido, apagado, poco vigoroso. No se dio nunca la sensación de brutalidad que pretende el autor. Los actores hicieron una labor muy inteligente, pero no les acompañaba el tipo. Demasiada elegancia, demasiada distinción en las figuras, en las primeras figuras, pues las secundarias estuvieron más dentro del clima de la obra (...) Ana María Noé hizo una interpretación muy notable, pero hubiese sido más convincente si no hubiera hablado, casi toda la obra, con una vocecita apenas perceptible. Se perdieron muchos conceptos por hablarse demasiado bajo y esto produjo algunos momentos de pesadez (...)²⁶⁶

De fet, Luis Marsillach, ja de bon inici, adverteix que, malgrat agradar-li l'obra, no entén el seu èxit internacional atès l'espectacle que ell ha vist en escena. El crític conclou intuïtivament que potser a d'altres indrets se'ls ha ofert quelcom més del que ell ha presenciàt:

La obra no creo que haya gustado a todo el mundo. A mí, sí. Pero gustándome, conceptuándola como una producción escénica de extraordinaria valía, no acierto a comprender su éxito grandioso y mucho menos su resonancia universal. Habrá que atribuir el hecho a factores que no se dan entre nosotros. Y a matices interpretativos que no se han conseguido aquí.²⁶⁷

Finalment, Ángel Zúñiga, Luis Marsillach i el crític de *Barcelona Teatral* van apuntar també la bona acollida de l'obra entre el públic assistent:

El público, selectísimo, aplaudió mucho. Y el Teatro de Cámara²⁶⁸ se apuntó un éxito más, pues ha salido gallardamente de una empresa muy difícil, en realidad, superior a sus fuerzas.²⁶⁹

El público aplaudió la mayoría de los cuadros y al final de la representación, en que los artistas saludaron desde el proscenio.²⁷⁰

²⁶⁵ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

²⁶⁶ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

²⁶⁷ *Ibíd.*

²⁶⁸ Per a més informació sobre les característiques dels teatres de cambra, vegeu Enric Gallén: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 188-195.

²⁶⁹ Ángel Zúñiga: *La Vanguardia Española*, 9-V-1950.

El público aplaudió en los finales de algunos [cuadros], y al término de la jornada con salida de los directores del “Teatro de Cámara”, Antonio de Cabo y Rafael Richart, a escena. Ana María Noé fue festejada y regalada con espléndidas canastillas de flores.²⁷¹

Un tranvía llamado Deseo (1961)

El diumenge 2 d’abril de 1961, la companyia professional de María Asunción Sancho va representar a Barcelona *Un tranvía llamado Deseo*. La versió de l’obra era la mateixa que la de 1950; la direcció va anar a càrrec d’Alberto González Vergel i el repartiment estava format per la mateixa Asunción Sancho en el paper de Blanche du Bois, Antonio Casas en el de Stanley Kowalski, Julieta Serrano en el de Stella du Bois i Antonio Almorós en el paper de Mitch.

El traductor de l’obra, José Méndez Herrera, va escriure un text abans de l’estrena en què aportava unes reflexions sobre la significació de l’obra i la contextualitzava dins d’un corrent més general de reflexió històrica de caire romàntic de la literatura nord-americana: l’esfondrament del vell món que representava l’aristocràcia del sud dels Estats Units i la seva manca d’adaptació als nous temps:

Pero si algo me atreviera a explicar, sería esto solo. Hay en la literatura y en el drama norteamericano dos grandes temas constantes: la leyenda del Viejo Oeste y la del Viejo Sur. Esta última la hemos visto floreciente en las novelas románticas, como *Lo que el viento se llevó* y a ella se aferran las clases altas del Sur, contemplando la cultura semifeudal y agraria que floreció entre la revolución americana y la guerra civil, considerándola como la Edad de Oro. Con la derrota del Sur, millares de familias quedaron reducidas a la miseria, y no les quemó otra cosa que esos sueños de un mundo al que “se lo llevó el viento”. Blanche du Bois, la protagonista de *Un tranvía llamado Deseo*, es quizá el resultado de aquel colapso de la antigua cultura sureña y de la tendencia a no establecer contacto con la realidad. Blanche acaso simboliza a la sociedad agonizante que creyó en el cuento de hadas del pasado sur; mientras que Stella, su hermana, es el símbolo de lo práctico, que se decide a aceptar la vida y el amor.²⁷²

I Méndez arriba a negar que a la versió nord-americana es fes cap lectura de caire sexual:

²⁷⁰ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

²⁷¹ «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos», *Barcelona Teatral*, 482, 11-V-1950, p. 9.

²⁷² José Méndez Herrera: «*Un tranvía llamado Deseo*. Autocrítica», *La Vanguardia Española*, 2-IV-1961.

En los Estados Unidos nunca se interpretó que la obra tratase del problema sexual, sino como una expresión de choque de aquellas oleadas de gentes nuevas, obreros del sur que se industrializaba, con esa región que el poeta Stephan Vincent Benet describió como “una casa blanca llena de hermosas damas”.²⁷³

Pel que fa a la reacció de la crítica, el primer que es pot observar, i que contrasta amb les reaccions de l'estrena de 1950, és l'ampli coneixement que es té de l'obra i l'autor. El factor novetat havia desaparegut per motius més que obvis: quasi totes les obres que van aportar a Tennessee Williams la seva fama internacional ja havien estat estrenades a Barcelona per companyies de teatre professional al llarg de la dècada dels cinquanta²⁷⁴. Com afirmava María Luz Morales en comentar l'obra, «Ha perdido, no obstante, el famoso *Tranvía* desde que por primera vez lo vimos uno de los factores de su éxito: el factor sorpresa.»²⁷⁵

D'altra banda, cal afegir el massiu coneixement que l'obra havia obtingut gràcies a l'estrena cinematogràfica que va tenir lloc a l'estat espanyol el juny de 1952. No era d'estranyar, doncs, que part de la crítica fes esment de la versió cinematogràfica d'Elia Kazan:

La ofreció el Teatro de Cámara y ha sido por añadidura, popularizado, hasta la saciedad, por la magnífica y dolorosa versión cinematográfica.²⁷⁶

El autor de *La gata sobre el tejado de zinc*, ya conocido en Barcelona por haberlo estrenado [sic] el 6 de mayo de 1960 [sic]. Alberto González Vergel se encariñó, por lo visto, con esa comedia americana juzgada en su día por la crítica teatral y luego la cinematográfica.²⁷⁷

Un tranvía llamado Deseo es una obra conocida del gran público. El cine hizo de ella un film extraordinario, que hace algunos años corrió triunfalmente todas las pantallas. También la pieza teatral ha sido representada en Barcelona.²⁷⁸

²⁷³ Ibídem.

²⁷⁴ Després de les dues estrenes de 1950 a càrrec del Teatro de Cámara (*El zoo de cristal* i *Un tranvía llamado deseo*) hi va haver posteriorment les estrenes de *El zoo de cristal* el 1955, a càrrec de la companyia de Pepita Serrador; *La rosa tatuada* el 1958, a càrrec també de la companyia de Pepita Serrador; *La gata sobre el tejado de zinc* el 1959, a càrrec de la companyia d'Aurora Bautista i *La caída de Orfeo* el 1961, a càrrec de la companyia Lope de Vega.

²⁷⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1961.

²⁷⁶ Ibídem.

²⁷⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 4-IV-1961.

²⁷⁸ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

La obra es más conocida en Barcelona por su versión cinematográfica.²⁷⁹

La reacció de la crítica –llevat d’alguns cas aïllat– també va diferir força respecte l’opinió escèptica que la mateixa obra va generar el 1950. Un cas significatiu en aquest canvi de visió, per exemple, és el de Manuel de Cala, el qual l’any 1950 deia de l’obra:

Ahora bien: ¿responde la obra *Un tranvía llamado Deseo* a la expectación suscitada y al esfuerzo vencido y superado por el Teatro de Cámara? Realmente, no. Tema, fondo y simbolismo de la obra, centrado éste en dos personajes. «Blanche du Bois» y «Stanley Kowalsky», ninguna trascendencia pueden tener para nosotros, de clima bien distinto; son problemas de índole moral y social contrarios a nuestro modo de ser y de sentir.²⁸⁰

Però l’any 1961, aquest mateix crític tenia ja una visió ben diferent de l’obra:

Como se recordará, *Un tranvía llamado Deseo* es una obra interesantísima, de las más avanzadas del teatro moderno norteamericano. Obra de extraordinarios valores humanos y psicológicos (...) Quizás Tennessee Williams crea sus personajes y los centra en el tema que ellos mismos van desarrollando. Es decir, que el autor los alienta, y ellos cobran vida por sí solos, como obrarían en la vida real, sin más guía que por su conciencia, sus sentimientos o prisioneros de sus pasiones. De ahí que el teatro de Tennessee Williams –el que aquí conocemos– tenga un vigor extraordinario por su realismo, por su crudeza y su materialismo audaz y concupiscente como alienta en *Un tranvía llamado Deseo*.²⁸¹

A banda de Manuel de Cala, nous crítics com Antonio Martínez Tomás no tenien cap problema per reconèixer els mèrits de l’autor, de la seva obra i de la creació d’un personatge femení de tant de pes com Blanche du Bois:

La famosa obra del más vigoroso de los realistas norteamericanos llevó al teatro Barcelona un público numeroso, apasionado y expectante (...) *Un tranvía llamado Deseo* no es sólo la más famosa obra de Tennessee Williams, sino también la más característica de un estilo y un modo de hacer que ha dejado honda huella en su país y ha creado escuela. A partir de su estreno, todo el neorrealismo norteamericano no ha dejado de estar influido por el recuerdo de esta figura femenina, la más torturada, acongojada y trémula del teatro moderno, tanto europeo como ultramarino, y hay en todo él como una inextinguible [sic] y permanente reminiscencia de ella. Hasta podría decirse que todas las otras mujeres que ha creado su

²⁷⁹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 3-IV-1961.

²⁸⁰ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 9-V-1950.

²⁸¹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 3-IV-1961.

autor, no son sino sucesivas variantes y cristalizaciones de esta Blanche du Bois, hecha de ensueño y de miserias humanas, de poesía y de basura.²⁸²

La importància de l'autor i la seva obra també va ser reconeguda per María Luz Morales, tot i que en el seu cas sense gaire entusiasme, tal com reflecteix la seva opinió sobre la influència que el teatre de Williams havia exercit en l'escena nord-americana:

Es la obra que cimentó la fama de su autor, Tennessee Williams. Marcó además un camino (sin duda, un “mal camino”) que luego ha venido siguiendo, a ciegas, el teatro americano.²⁸³

Els productes nord-americans gaudien ja d'una notable normalitat dins la societat espanyola dels anys seixanta i difícilment obres com les de Tennessee Williams podien causar un efecte semblant al que van causar a començaments dels anys cinquanta. María Luz Morales ho exposa amb claredat:

De entonces [1950] acá, el teatro norteamericano nos las ha prodigado, tantas y de un calibre tal, que ya nada en él nos asombra; antes por el contrario, ambientes, temas, osadías, escabrosidades, han llegado a caer en cierta, a modo de, monotonía...²⁸⁴

Una normalitat que quedava palesa en el fet que el component sexual de l'obra ja no va comportar una valoració negativa per part de la crítica, tal com Enrique Sordo comentava:

Poco podemos añadir ya a lo tantas veces repetido en estas columnas sobre la obra de Tennessee Williams, ese hábil comediógrafo norteamericano que no puede negar su pertenencia al país que ha hecho posible la publicación del “Informe Kinsey”, ese inefable documento donde hasta la cuestión sexual más sencilla se retuerce y se hace equívoca. *Un tranvía llamado Deseo* es la obra más representativa suya, y también la mejor, la más densa e intensa, la menos convencional y la menos artificiosa. Ya lo hemos comentado aquí en varias circunstancias, por lo que no insistiremos hoy sobre su contextura y su carácter, sobradamente conocido de todos, por otra parte.²⁸⁵

Si bé també per a un crític com Luis Marsillach, per exemple, aquest fet seguia essent encara el principal escull per poder reconèixer els mèrits artístics de l'obra, el cas de Marsillach és curiós, ja que aparentment es va mostrar més dur en parlar de l'obra de

²⁸² Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

²⁸³ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1961.

²⁸⁴ *Ibíd.*

²⁸⁵ Enrique Sordo: «*Un tranvía llamado Deseo*», *Revista Gran Vía*, 8-IV-1961, p. 4.

1961 que no pas quan ho va fer per primer cop l'any 1950²⁸⁶. Marsillach comentava el següent de la versió del Teatro de Cámara:

La obra no creo que haya gustado a todo el mundo. A mí, sí (...) Lo interesante de esa obra de Tennessee Williams corresponde a todo el teatro norteamericano en general. El teatro norteamericano tiene atmósfera, crea un clima, un clima que trasciende del mero escénico. Los personajes nos son presentados dentro de su atmósfera vital, insertos en una realidad ilimitada que abarca su vivir cotidiano, más allá del marco escénico en que se mueven ante el espectador. En nuestro teatro y, en general, en todo el teatro europeo moderno, los personajes se recortan sobre un fondo sin fondo, encerrados en una realidad sin perspectivas.²⁸⁷

Tot i que és cert que el tema eròtic va ofendre Marsillach de bon inici («Y es tanto más monótona cuanto que se mantiene siempre el mismo tono crudo y desagradable. Molesta, ofende, tanta reiteración en el tema erótico, de una sensualidad torpe, baja, grosera»²⁸⁸), en la valoració global de l'obra el crític es va mostrar força més contundent en el muntatge de 1961:

Ya conocíamos la obra, que nos fue ofrecida hace unos años por el Teatro de Cámara, que dirigían Antonio de Cabo y Rafael Richart. Es como todas o casi todas las obras de Tennessee Williams bastante cruda. Sensualidad a todo pasto. Una sensualidad brutal, a flor de piel, que cuando llega al espíritu sólo es para embrutecerlo. En unos, simple deseo físico sin complicaciones espirituales; en otros, el mismo deseo, pero con estados de ánimo patológicos; sensualidad baja y primitiva, o sensualidad con muchos complejos. Y como fondo, miseria, podredumbre moral y brutalidad. O se juega, o se bebe o se ama; no hay más mundo. Realidad sin horizontes, aunque se vea una calle y se oiga pasar muy cerca un tranvía.²⁸⁹

D'altra banda, trobem el cas ja força aïllat de José María Junyent, el qual condemna l'obra de manera rotunda tal com ja havia fet el 1950:

Un teatro llamado basura. Esto y no otra cosa es el producto original del autor de *La gata sobre el tejado de zinc* (...) Ese engendro teatral tan áspero como vacío de espiritualidad y brutalmente desenfadado, no hacía falta volverlo a las tablas, como no fuera para

²⁸⁶ Potser la presència del seu fill –Adolfo Marsillach– en el repertori de 1950 va tenir alguna cosa a veure amb la moderació que el crític va demostrar en aquella ocasió.

²⁸⁷ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 10-V-1950.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 4-IV-1961.

mancharlas otra vez y asestar al Teatro, dejado de la mano del verdadero arte, una puñalada trapera.²⁹⁰

Pel que fa a la interpretació, la crítica va dedicar un ampli espai a la valoració escènica i interpretativa, probablement a causa de l'esmentat coneixement de l'obra i de l'autor, d'una banda, i de la representació de l'obra per part d'una companyia professional com la d'Asunción Sancho, de l'altra. En alguns casos, la interpretació va ser més ben valorada que la mateixa obra. El cas més significatiu en aquest sentit va ser el de Martí Farreras, el qual no va dedicar cap comentari a l'obra, sinó que només va valorar directament els aspectes escenogràfics i interpretatius de l'espectacle:

Tennessee Williams ha vuelto con su *Un tranvía llamado Deseo*, obra que ya hemos comentado repetidamente desde estas columnas. Pero en esta ocasión, la turbia violencia de la historia que ya conocemos, ha contado con unos servidores notables que bien merecen el comentario.²⁹¹

L'actuació de l'actriu principal, María Asunción Sancho, va ser lloada sense excepció, fins i tot per un crític tan reticent amb l'obra com José María Junyent:

[Alberto González Vergel, el director] quiso superar anteriores montajes y confió el papel principal del drama a una actriz inteligente, capacitada para los más difíciles empeños. Asunción Sancho, la cual –sin duda alguna– se ha convertido en la intérprete completísima del difícil personaje de Williams, creando matices hasta ahora inéditos y fuertemente impresionantes. Lástima que sus grandes dotes de actriz se hayan centrado esta vez en una producción tan repelente y que ha dado ya de sí cuanto su centelleante morbosismo podía reclamar en cierto público “snobista”.²⁹²

Manuel de Cala, en descriure el personatge de Blanche du Bois, va acabar lloant les habilitats interpretatives de l'actriu i la seva capacitat per transmetre els principals trets del personatge:

Blanche es el personaje de más envergadura por su complicada psicología, y magistralmente trazado por Tennessee Williams. La desdichada mujer, de maestra de escuela, va dando tumbos al prostíbulo, y huida y atormentada, avergonzada de sí misma, llega al hogar de su hermana Stella como último refugio. Pero ... y aquí se detiene nuestra pluma por razones fáciles de comprender. Este personaje idealista, rico en fantasía, e

²⁹⁰ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 4-IV-1961.

²⁹¹ Martí Farreras: «*Un tranvía llamado Deseo*», *Destino*, núm. 1236, 15-IV-1961, p. 50.

²⁹² José María Junyent: *El Correo Catalán*, 4-IV-1961.

histórico por añadidura, lleva algo de poesía en su licenciosa vida. Busca el calor del matrimonio, y cuando lo encuentra, el odio y la perfidia del cuñado Stanley la derriban de su pedestal y la encierran en el manicomio. Personaje difícilísimo. Sólo una actriz de la talla de Asunción Sancho podía infundirle una fuerza humana y real arrolladora. Asunción Sancho la encarnó con vigor extraordinario en sus femeninos y alucinantes reacciones en genial creación, arrancando “bravos” y entusiastas ovaciones del público en escenas y mutis.²⁹³

Antonio Martínez Tomás también va elogiar la reeixida construcció del personatge per part de Sancho:

Asunción Sancho, especialmente, en el papel de Blanche du Bois lleva a cabo una creación tan conmovedora, tan emotiva, tan patética, que uno llega a veces a dudar si toda aquella inconmensurable labor es sólo farsa.²⁹⁴

I en una línia semblant també se situa el comentari de Luis Marsillach sobre l'actriu:

Espléndida la labor de Asunción Sancho, actriz eminente, que nos conmueve siempre y que en la última escena de la obra logra sobrecogernos.²⁹⁵

María Luz Morales también va lloar l'actriu i li va reconèixer, d'una banda el mèrit de superar la imatge de la Viven Leigh cinematogràfica, i de l'altra la capacitat per “salvar” l'obra:

Era natural, desde luego, que una actriz tan inteligente, tan sensible, como es Asunción Sancho, sintiese la más que disculpable tentación de encarnar el papel de Blanche du Bois. Tentación tanto más peligrosa al tener que luchar –fatalmente- con el recuerdo de la “estrella” que vivió ese papel en la versión cinematográfica. Me apresuraré a decir que Asunción Sancho salva con su talento y su ductilidad todos los posibles escollos y nos ofrece la figura, el carácter de la desdichada Blanche en todas sus contradicciones, su dolor y su ensueño, con todo el patetismo en fin, que llegando a la emoción del público, es capaz de salvar a la obra y el tema, de tantas cosas insalvables.²⁹⁶

Enrique Sordo va esmentar que l'actriu fins i tot va ser capaç de sobreposar-se a la dificultat que li podia comportar el seu físic, inadequat per al paper segons el crític:

²⁹³ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 3-IV-1961.

²⁹⁴ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

²⁹⁵ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 4-IV-1961.

²⁹⁶ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1961.

La interpretación, en general muy acopiada y digna, fue realmente de excepción en Asunción Sancho, la mejor que de esta joven actriz recordamos. Luchó denodadamente con su inadecuado físico para proporcionarnos una Blanche du Bois atentamente estudiada en todas sus acciones y reacciones, vivamente expresada en todos los matices, haciéndonos olvidar, con su gesto y su palabra, que en nada convenían la juventud y la vitalidad de la actriz al acabamiento físico y moral del personaje.²⁹⁷

I Martí Ferreras, potser qui descriu amb més detall la interpretació d'Asunción Sancho, també va apreciar la personalitat pròpia del personatge aconseguit per Sancho i allunyat, per tant, del patró cinematogràfic. Aquesta qualitat, Ferreras també la va notar en l'actor que feia de Stanley, Antonio Casas:

Los intérpretes son asimismo excelentes. Y a la cabeza de ellos Asunción Sancho, que nos ofrece una Blanche du Bois en la que el desencuentro entre realidad y ensueño, alcanza sutilezas expresivas impresionantes. Con la gama riquísima de su matización, elimina el peligro de hacer que el drama de su ninfomanía pase a primer plano y por el contrario consigue adentrar al espectador en el enfermizo y alucinante laberinto de su alma. Asunción Sancho –y esto también puede decirse de Antonio Casas- ha tenido además el gran acierto de renunciar a un fácil patrón cinematográfico, presente en la memoria de todos. Patrón cinematográfico, servido ciertamente por grandes intérpretes pero que, naturalmente, no poseían exclusiva alguna en el arte de vivificar ese grasiento friso de humanidades. La interpretación de ambos es personal, sincera y a nuestro modo de ver eficaz hasta el máximo. La voz de Asunción Sancho se quiebra en un estrangulamiento de emoción insuperable. Su tendencia a la evasión, su flotante diálogo con el mundo ideal de su fantasía encuentra en el gesto de la actriz una gama infinita de recursos, todos ellos tintados del realismo cruel que la obra exige. Su labor, en suma, tiene una grandeza y una intensidad interpretativas del todo excepcionales. Y con ella, como decimos, Antonio Casas y también Julieta Serrano que da a su Stella el pulso auténtico de las almas sencillas, ese como pasmo constante ante la tenebrosa violencia de los hechos siempre disparados para cercar nuestras últimas reservas de autenticidad y sinceridad.²⁹⁸

Els altres intèrprets també van ser elogiats per Antonio Martínez Tomás, José María Junyent, Luis Marsillach, Mari Luz Morales i Enrique Sordo:

Antonio Casas ha encontrado también un papel en el que nos da la medida de sus grandes y singulares posibilidades. En algunos instantes su personaje adquiere una fuerza dramática

²⁹⁷ Enrique Sordo: «Un tranvía llamado Deseo», *Revista Gran Vía*, 8-IV-1961, p. 4.

²⁹⁸ Martí Ferreras: «Un tranvía llamado Deseo», *Destino*, núm. 1236, 15-IV-1961, p. 50.

sobrecogedora, y es gracias a ese ímpetu brutal que imprime a su labor, que advertimos, por contraste, lo que hay de triste y desoladoramente poético en la vida de la pobre Blanche. Julieta Serrano, actriz muy sensible, está a tono con la humanidad de la figura que interpreta, y en otros papeles se hizo notar la eficacia artística de José Ramón Centenero, Lola Lemos, Antonio Almorós y Rafael Vaquero.²⁹⁹

Con Asunción Sancho sirvieron al mal «teatro» con un esfuerzo digno de otra más noble causa, Julieta Serrano, Antonio Casas y Antonio Almorós. Todos lucharon denodadamente en su respectivo cometido en el intento de sacar la obra adelante y lograron aplausos en su labor.³⁰⁰

Antonio Casas, está también extraordinario en su tipo de hombre brutal, grosero y primitivo, así como Julieta Serrano, en un papel muy difícil porque ha de reunir delicadeza y entrega total a lo instintivo, y Antonio Almorós, que se ajusta admirablemente al personaje.³⁰¹

Secundó a la eminente actriz, un reparto excelente, del que destacamos a Antonio Casas, Julieta Serrano y Antonio Almorós.³⁰²

La interpretación, en general muy acopiada y digna, fue realmente de excepción en Asunción Sancho, la mejor que de esta joven actriz recordamos (...) Junto a ella, destacaron de manera especial Julieta Serrano, tierna y elocuente hasta en sus difíciles silencios, y Antonio Casas, con la brusca dureza que requiere su Kowalsky. Los demás, encajados y eficaces; es decir, eficaces por encajados.³⁰³

D'altres aspectes del muntatge com la direcció d'Alberto González Vergel³⁰⁴, l'escenografia de l'obra, així com l'èxit obtingut entre el públic, també van ser valorats positivament per part de tots els crítics:

²⁹⁹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

³⁰⁰ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 4-IV-1961.

³⁰¹ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 4-IV-1961.

³⁰² María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1961.

³⁰³ Enrique Sordo: «*Un tranvía llamado Deseo*», *Revista Gran Vía*, 8-IV-1961, p. 4.

³⁰⁴ Alberto González Vergel (Alacant, 1922), fundador de la companyia "Dido Pequeño Teatro", director del Teatro Nacional Español de Madrid, membre fundador de l'Associació de Directores de Escena de España i catedràtic de direcció escènica a la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Malgrat la seva trajectòria i el seu prestigi professionals, Adolfo Marsillach, per exemple, en va fer una descripció no gens afalagadora: «Alberto González Vergel desembarcó en Madrid convencido de que era un genio. De momento nadie le llevó la contraria. Venía del TEU de Murcia, traía algunas perras y estaba seguro de que podía cambiar –para bien, claro– el panorama del teatro español (...) Alberto González Vergel nos contrató a Amparo [Soler Leal] y a mí porque necesitaba una pareja joven con un mínimo de pasado y un máximo de futuro. (O al revés, no sé.) No funcionó la cosa. Las obras elegidas estaban bien –entre ellas *El enfermo imaginario*, de Molière, con un iluminado Anastasio Alemán en el protagonista, y *La sangre*

La obra, excelentemente montada y dirigida por Alberto González Vergel, con decorado y figurines de Manuel Mampaso, fue aplaudida calurosamente en todos sus cuadros y ovacionada con entusiasmo al final de la representación, particularmente a Asunción Sancho, levantándose el telón muchas veces.³⁰⁵

La pieza, con su eruptivo clima psicopatológico, sus oscilaciones, que fructúan [sic] entre la angustia y el terror, y su brutal choque de caracteres, que adquieren en algún instante fuerza manicomial, exigía la pericia de un director inteligente, sensible y de una amplitud de concepción artística fuera de lo corriente. Ese director que necesitaba *Un tranvía llamado Deseo* lo ha encontrado en Alberto González Vergel, cuya maestría en estos menesteres ha sido puesta a prueba tantas veces (...) Al final de la representación el público aplaudió entusiástica y calurosamente y Asunción Sancho fue objeto de especiales y sostenidas muestras de admiración.³⁰⁶

La obra ha sido muy bien dirigida por González Vergel que la presenta con un montaje muy cuidadoso.³⁰⁷

(...) Notable el conjunto [dels intèrprets]–copioso, es de difícil manejo- logrado bajo la experta dirección de González Vergel. La obra fue escuchada con creciente interés y todos sus intérpretes, en especial Asunción Sancho, largamente aplaudidos.³⁰⁸

Alberto González Vergel ha montado la obra con sutil cuidado, ateniéndose ceñidamente al detalle ambientador y al movimiento de conjunto. Le sirvió de fondo un extraordinario y adecuado decorado de Mampago.³⁰⁹

Alberto González Vergel forma en primera línea de los nombres jóvenes y ya con prestigio en las filas de la dirección teatral; bastará recordar para el espectador barcelonés dos obras suficientes para acreditar nuestro aserto, Ejercicio para cinco dedos y La gaviota. González Vergel es un director que trabaja en profundidad. Si hubiera en su cometido errores u olvidos, podemos tener la certeza de que los tales serían de superficie, fácilmente enmendables, porque su trabajo está siempre precedido de una comprensión –de una devoción incluso, siempre que factores materialísimos ¡ay! no se opongan a ello- profunda

de Dios, de Alfonso Sastre–, pero me resultó imposible trabajar con Alberto. Era un director permanentemente maleducado y una persona continuamente enfadada. Había decidido que el mundo estaba en contra de él y es muy probable que lo acabara consiguiendo. Me recordaba mucho a Ricard Salvat: tan hiriente, tan gris y tan resentido (...) Mi colaboración con Alberto González Vergel terminó violentamente» [Adolfo Marsillach (2002). *Tan lejos, tan cerca*, op. cit., p. 181-182].

³⁰⁵ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 3-IV-1961.

³⁰⁶ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 4-IV-1961.

³⁰⁷ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 4-IV-1961.

³⁰⁸ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1961.

³⁰⁹ Enrique Sordo: «*Un tranvía llamado Deseo*», *Revista Gran Vía*, 8-IV-1961, p. 4.

de la obra y de un análisis exhaustivo de la misma. Este punto de partida da a su labor la indispensable homogeneidad; no se trata de aciertos o de fórmulas parciales, aunque los haya, sino de un fino espíritu de identificación que, apoyado en el rigor concreto de su materialización, alcanza los mejores logros. Hemos escrito otras veces y seguimos creyéndolo, que el teatro de Williams tiene un protagonista inalterable: el ambiente. González Vergel ha visto con claridad la importancia de ese elemento, tan inaprensible como presente y actuante, y ha logrado corporeizarlo ante nuestros ojos.³¹⁰

³¹⁰ Martí Farreras: «*Un tranvía llamado Deseo*», *Destino*, núm. 1236, 15-IV-1961, p. 50.

3. THE ROSE TATTOO / LA ROSA TATUADA³¹¹

3.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL

3.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

Serafina Delle Rose, una voluptuosa dona siciliana, treballa de modista i espera l'arribada del seu marit –Rosario della Rose– de la feina. Una veïna apareix i Serafina li confessa que està embarassada. Explica que el matí després de concebre es va sentir una cremor al pit i que, tot d'una, va trobar-hi una rosa tatuada com la que el seu marit duia damunt del pit. Amb tot, Serafina explica que està amoïnada, ja que sota l'aparença d'un camioner que transporta plàtans, sospita que el seu marit es dedica al tràfic de droga per a la màfia, tot i que té l'esperança que deixarà aquesta *feina* tan bon punt sàpiga que ella espera una criatura.

Apareix Estelle Hohengarten, una dona atractiva que treballa en una sala de jocs propera, i encarrega a Serafina amb urgència una camisa de seda rosa per a un home de qui diu que està enamorada i que és molt *salvatge*. El pare Di Leo i d'altres veïns apareixen davant la casa de Serafina i amb el seu silenci anuncien que Rosario ha estat assassinat. Ella cau desmaiada de la impressió. Poc després se sap que Serafina ha acabat perdent la criatura que esperava a causa de l'atac d'angoixa sofert.

Tres anys més tard, al davant de casa de Serafina, unes veïnes esperen els seus vestits per poder anar a la cerimònia de graduació de les seves filles i comenten que Rosa, la filla de Serafina, no hi podrà anar, ja que la seva mare, en descobrir que havia conegut un noi en un ball, li va amagar la roba perquè no pogués sortir al carrer. Amb un aspecte deixat que no té res a veure amb el del sensual personatge de l'inici de l'obra, Serafina apareix esverada cridant que la seva filla s'ha volgut suïcidar tallant-se les venes. L'ensurt queda en un no-res: Rosa ho havia fet només per cridar l'atenció de la seva mare i alliberar-se de la *captivitat* a la qual estava sotmesa. Davant la situació, Serafina finalment permet que la seva filla vagi a la graduació i fins preveu acompanyar-la.

Dues veïnes –Bessie i Flora– arriben a la casa de Serafina a buscar uns vestits per anar a una desfilada amb el propòsit de poder seduir algun soldat i Serafina els retreu

³¹¹ Totes les referències als textos originals de Tennessee Williams pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1990), vol. 2. New York: New Direction Books.

aquesta actitud. Les tres dones comencen una discussió i les dues noies li acaben dient a Serafina que Rosario li era infidel i que tothom al barri ho sabia menys ella. Serafina s'enfurisma i les fa fora de casa violentament.

Jack –pretendent de Rosa– i Rosa tornen a casa i Serafina interroga el noi sobre les intencions que té amb la seva filla. Jack li confessa que encara és verge i que pensa respectar Rosa. Serafina li ho fa jurar de genolls davant la mare de déu.

Arriba a casa de Serafina Alvaro Mangiacavallo, un camioner honest que es lamenta que potser acabi perdent la feina després de mantenir una discussió amb un comerciant. Serafina se l'escolta i li parla de les seves preocupacions amb la seva filla; en observar-lo bé, s'adona que físicament s'assembla molt al seu marit, però amb una cara diferent. Finalment, l'acaba convidant a sopar aquell vespre.

Alvaro arriba al vespre i li mostra una rosa tatuada al pit i ella queda impressionada (per bé que s'acaba demostrant que el tatuatge era fals) i Serafina li confessa que no es treu del cap el que Bessie i Flora li han dit de Rosario i Estelle. Alvaro truca directament a Estelle i aquesta, per telèfon, li confessa a Serafina que, en efecte, Rosario era el seu amant. Serafina queda impactada per la notícia i tot d'una agafa l'urna on guardava les cendres del seu marit i la destrossa llençant-la contra la paret. Aquella mateixa nit Serafina i Alvaro fan l'amor.

Rosa i Jack arriben a casa i ella desitja tenir relacions sexuals amb Jack abans que ell embarqui. Parla amb la seva mare i finalment Serafina accepta que se'n vagi a New Orleans amb ell. Serafina també aprofita per confessar que torna a sentir la mateixa cremor al pit que va sentir amb Rosario la nit que va concebre el fill que duia. L'obra acaba amb Serafina, feliç, anant-se'n amb Alvaro.

Tennessee Williams va escriure dos pròlegs per a la mateixa obra. El primer el va escriure a la revista *Vogue* l'any 1951 –*The Meaning of The Rose Tattoo*– i és precisament d'aquest pròleg que es desprèn la cèlebre afirmació que serveix de base per a explicar el sentit de *La rosa tatuada*: *The play celebrates the Dionisian element in human life*. Aquesta celebració, però, a més de representar el cant a la vida que traspua l'obra, també es pot interpretar com un desig de l'autor per fer un tomb a una determinada manera de fer teatre, ja que en aquesta obra Tennessee Williams mostra una clara voluntat per allunyar-se del realisme poètic amb què havia establert la seva reputació i buscar un nou tipus de dramaturgia que explorés allò que explica en el seu

segon pròleg, *The Timeless World of a Play: The new congruity of incongruities which is the root of power in modern art*. Les innovacions que introdueix Williams a *The Rose Tattoo* es podrien resumir en tres punts: 1) trencament de l'estructura lineal de l'obra, 2) ús (i abús) dels símbols, i 3) tractament particular de la comicitat.

Pel que fa al primer punt, Williams fa bascular bona part del contingut emocional de l'obra a l'entorn d'un personatge absent (Rosario) i projecta tot un seguit de repeticions dobles on tot sembla que succeeixi dos cops: l'afer amorós de Serafina i el de la seva filla Rose; l'afer de Serafina amb els dos camioners; dos cops Serafina fa fora la gent de casa seva, dos cops la cabra envaeix el jardí de la casa, dos cops Serafina prova de lliurar el rellotge a Rose, etcètera. Amb tot plegat, l'autor pretenia plantejar una estructura més espacial que no pas lineal.

Quant al segon punt, Williams afirmava en el pròleg de la seva obra següent, *Camino Real*, que *symbols are nothing but the natural speech of drama* i, en efecte, cada detall de *La rosa tatuada* està carregat de connotacions simbòliques: maniquís amb corsés estrets, la bruixa que a modus d'oracle malestruc deambula pels volts de la casa de Serafina, el carregament de plàtans –element fàl·lic– del camió de Rosario i Mangiacavallo, etcètera. Els símbols més destacats, però, són els següents: a) la cabra, com a símbol clàssic de lubricitat: apareix dos cops en moments sexualment significatius; b) el rellotge, com a símbol del pas del temps: Serafina li compra el rellotge a la seva filla i s'oblida dos cops de donar-l'hi. Al final de l'obra s'aturarà el tic-tac coincidint amb el triomf de l'amor per part de Serafina, quan deixa les cendres i els maniquís enrere i emprèn un camí desconegut amb Mangiacavallo³¹². I c) les roses, símbol de passió física i espiritual, que a l'obra es contraposen a les cendres funeràries de Rosario. La proliferació de roses afegeix una dimensió còmica a un símbol clàssicament romàntic i actua com a element de distanciació per garantir una atmosfera volgutament no-realista. Segons Williams, el significat de la rosa és la transcendència de la vida per damunt de la mesquinesa o la virtuositat de les persones.

És el tercer punt, però, el que ens conduirà al moll de l'os de l'obra: el tractament de la comicitat. Tennessee Williams estava decidit a afegir parts que equilibrassin el que ell anomenaria elements propis d'una *mad comedy* amb situacions *serioses* –i fins i tot

³¹² Ja s'ha esmentat en el capítol anterior –i tornarà a donar-se en el capítol sis d'aquest treball– que en l'imaginari de Williams, el binomi sexe-amor equival simbòlicament a la vida i la manca de desig a la mort. No resulta gratuït, doncs, que aquest pas del temps (so del rellotge) s'aturi en el moment que Serafina reviscola –amorosament i sexualment– amb Alvaro.

dures– pròpies del drama clàssic. És en el tractament d'aquesta combinació que es pot entreveure la influència que el *Teatro del Grottesco* de Luigi Pirandello exerceix sobre l'obra de Williams. A l'assaig *L'umorismo*³¹³, Pirandello va expressar la seva preocupació per l'inherent i tràgic conflicte entre la vida (el pas del temps, indeturable) i la forma (conceptes, ideals) que ens agradaria que fossin prou consistents per assolir una estabilitat, a la fi, impossible. La manera de mostrar escènicaament aquesta incapacitat serà per mitjà de la combinació de drama i humorisme hiperbòlic, símbol d'aquest treball de Sísif de pretendre deturar l'indeturable. En l'esmentat segon i definitiu pròleg de *The Rose Tattoo –The Timeless World of a Play–*, Tennessee Williams afirma que és només dins del context d'una obra de teatre que s'assoleixen uns moments d'eternitat en què es pot, precisament, aturar el pas del temps: *The diminishing influence of life's destroyer, time, must somehow be worked into the context of the play*. I com Pirandello, Williams també creu que això només pot succeir dins de l'exploració del que ell explícitament anomenarà el grotesc: *Perhaps it is a certain foolery, a certain distortion towards the grotesque which will solve the problem*. Aquest teatre del grotesc fusionarà tragèdia i comèdia, no només per modificar el primer gènere, com passa a la tragicomèdia, sinó exagerant el vessant còmic fins que esdevé hiperbòlic (a voltes dolorós), sempre desconcertant, i convertint el producte resultant en allò que John Styan qualificaria com a *dark comedy*³¹⁴. L'alternativa a les llàgrimes, doncs, serà la combinació post-tràgica de pietat i burla que produirà en el públic una mena de riure contingut i, sobretot, una inevitable sensació de desconcert generalitzat.

3.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

Davant d'aquest primer experiment, quina acollida va obtenir l'obra als Estats Units? L'estrena de *The Rose Tattoo* va tenir lloc el 3 de febrer de 1951 a Broadway, per bé que com ja havia passat amb *Streetcar*, hi va haver una preestrena a Chicago (29 de desembre de 1950) on es va representar dos mesos abans de fer el salt a Broadway. Tal com el mateix Williams explica a les seves memòries, l'obra va causar un cert desconcert inicial, però al final va acabar obtenint una bona rebuda: «We opened in Chicago. Claudia Cassidy, theatre reviewer for *The Chicago Tribune*, didn't seem quite to know what to make of it, as a follow-up of *Menagerie* and *Streetcar*, but she gave us

³¹³ Luigi Pirandello (1908): *L'umorismo*. Lanciano: Rocco Carabba editore. Hi ha una traducció catalana d'aquest assaig: Luigi Pirandello (2013): *L'humorisme*. Barcelona: Adesiara.

³¹⁴ J. L. Styan (desembre 1964). «*The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*». *Educational Theatre Journal*, vol. 16, núm. 4, p. 382-384.

a pretty good notice and we had a pretty good run, about two months in the Wind City»³¹⁵.

Pel que fa a la recepció de la crítica a Nova York també hi va haver de tot: condemna, tebior i elogi. Així, el *New York Post* va considerar l'obra «intermittently satisfactory»³¹⁶, mentre que el *Journal-American* la va condemnar, «Play isn't worthy of the fine acting»³¹⁷, així com el *Daily Mirror*: «We believe that the world today needs moral affirmation and not negation»³¹⁸. Tanmateix, el prestigiós *The New York Times*, amb el respectadíssim Brooks Atkinson al capdavant, va lloar l'obra en afirmar lúcidament que, «His folk comedy about a Sicilian family living in the Gulf Coast is original, imaginative and tender. It is the loveliest idyll written for the stage in some time... The respect for the character and the quality of the writing are Mr. Williams at the top of his form [...] Behind the fury and the uproar of the characters are the eyes, ears and mind of a lyric dramatist who has brought into the theatre a new freedom of style»³¹⁹.

Quasi dos mesos després de l'estrena, William H. Beyer va publicar una completa anàlisi de *The Rose Tattoo* a la revista *School and Society* en què emfasitzava el rol de Serafina i afirmava metafòricament que en aquesta obra Williams no havia canviat simplement una corda de violí, sinó que havia canviat l'instrument sencer, és a dir, n'havia variat la forma respecte als seus drames anteriors, *The Glass Menagerie*, *Summer and Smoke* i *A Streetcar Named Desire*:

Well, here we have Williams writing a folk comedy³²⁰ in which he brings the same devotion and understanding to his characters he brought to the psychopathic women of his earlier plays—a redeeming factor, for it made these social misfits sympathetic and their struggles for adjustment pitiful and moving [...] In Serafina, Williams has not struck a new string on his fiddle; he has switched to another instrument—say, to the viola—and has composed strikingly on the theme of a fanatical, deluded peasant.³²¹

³¹⁵ Tennessee Williams (1972): *Memoirs*, op. cit., p. 162.

³¹⁶ Richard Watts Jr.: *New York Post*, 5-II-1951.

³¹⁷ John McClain: *Journal American*, 5-II-1951.

³¹⁸ Robert Coleman «Rose Tattoo Is Thorny, Much Too Earthy». *New York Daily Mirror*, 5-II-1951.

³¹⁹ Brooks Atkinson: *The New York Times*, 5-II-1951.

³²⁰ El mateix qualificatiu que utilitza Brooks Atkinson per definir l'obra: *folk comedy*.

³²¹ William H. Beyer: *School and Society*, 24-III-1951, p. 181-183.

El mateix crític fa un elogi de tot el repertori: des dels intèrprets, fins als escenògrafs:

Serafina is a terrific role and is roundly played by Maureen Stapleton—both literally and technically—with wonderful skill, cordiality, and conviction [...] Eli Wallach, as the lover, gives an ingratiating performance, playing with a virile buoyancy and comic gaucheness that are as convincing as they are compelling. The two youngsters, Phyllis Love and Don Murray, are winsome and lyrically touching and form a perfect foil to the coarse-grained adult lovers [...] The immediate success of *The Rose Tattoo* is largely due to the high-powered, agile direction of Daniel Mann, and deserves special credit for elevating Miss Stapleton to the front rank of actresses today.³²²

Pel que fa al públic, es pot dir que sense arribar a l'èxit de *The Glass Menagerie* o *A Streetcar Named Desire*, l'obra va superar de llarg el fracàs de *Summer and Smoke* (1948)³²³ i va estar-se quasi nou mesos en cartellera amb més de 300 representacions. Sens dubte, tal com afirma George W. Crandell, «Of the three comedies that Williams produced between 1950 and 1962³²⁴, *The Rose Tattoo* fared the best in its inicial production... »³²⁵.

3.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa

A Europa la recepció de l'obra va tenir èxit entre el públic, tot i que la crítica, com sempre, va estar dividida. Si bé és cert que l'esmentat humorisme va marcar un punt d'inflexió respecte a les obres precedents i va causar un cert desconcert en determinats sectors de la crítica, les valoracions negatives van seguir concentrant-se en el tractament de l'element sexual i, en alguns casos, en la burla o banalització del fet religiós.

A Noruega, *The Rose Tattoo* es va estrenar el 1951 a Oslo i tant públic com crítica estaven avesats a la força dels papers femenins de la tradició teatral pròpia i potser és per aquest motiu que no hi va haver gens d'hostilitat davant de l'obra; de fet, hi va haver quasi una certa indiferència generalitzada per l'obra, ja que les crítiques es van centrar a lloar la magnífica interpretació de l'actriu Aase Bye com a Serafina, les virtuts de la

³²² *Ibidem*.

³²³ *Summer and Smoke* va estar-se menys de tres mesos en cartellera i amb prou feines va superar el centenar de representacions.

³²⁴ Les altres dues comèdies a què fa referència Crandell són *Camino Real* (1953) i *Period of Adjustment* (1960).

³²⁵ George W. Crandell (ed.) (1996): *The Critical Response to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, p. xxxii.

qual superaven, segons algunes fonts, les de la mateixa Anna Magnani. Així, segons Arve Moen (*Airbeiderbladet*), «this role that was too difficult for Anna Magnani is performed magnificently by our own Aase Bye»³²⁶. La interpretació de Bye va resultar tan extraordinària que Hans H. Skel especula que si aquesta obra no s'ha tornat a representar a Noruega des d'aleshores és pel temor de qualsevol actriu a no poder arribar als estàndards que Bye va deixar marcats l'any 1951 en el rol de Serafina.

Pel que fa a Suècia, que l'obra fos dirigida per Ingmar Bergman (novembre de 1951) li va donar un aire diferenciat de la resta de produccions europees, ja que Bergman, com molt bé apunta Dirk Gint³²⁷, va sacrificar la tragicomicitat aparent de l'obra per emfasitzar-ne i exagerar-ne els elements còmics grotescos, a més de potenciar l'erotisme de personatges i situacions. Aquest èmfasi de l'element grotesc, Bergman el va aconseguir atorgant trets exageradament estereotipats a alguns dels personatges, fet que contrastava amb la seva aparent actitud: així, el misteriós venedor que passeja al voltant de la casa, de sobte tenia veu de falset; el capellà era caricaturitzat exagerant-ne un defecte físic (un dit tort); Miss York, que vol convèncer Serafina perquè permeti a la seva filla assistir a la cerimònia de graduació, papissotejava; el vestuari d'Alvaro Mangiacavallo s'assemblava a la figura d'un clown i Jack, el cepat mariner que enamora Rosa, era més aviat representat com un titella submís davant la seva enamorada. D'altra banda, l'element eròtic fou potenciat en les interpretacions dels personatges, manipulant fins i tot el mateix original de Williams, com per exemple en la supressió de la culpabilitat inicial de Serafina en sentir-se atreta per Mangiacavallo i en canvi emfasitzant-ne el desig sexual. Aquesta barreja d'elements grotescos i eròtics fou remarcat per algun crític:

The grotesque and comic elements were properly developed – plus, of course, some small, additional, sensationalizing pinches in the erotic-symbolic gender.³²⁸

Pel que fa a l'element eròtic, el crític de *Expressen* afirmava el següent:

³²⁶ Hans H. Skel (1985). «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway». *Notes on Mississippi Writers*, 17, p. 74.

³²⁷ Les referències sobre la recepció de *The Rose Tattoo* a Suècia han estat extretes de Dirk Gint (febrer de 2012): «The Diva and the Demon: Ingmar Bergman Directs *The Rose Tattoo*». *New Theatre Quarterly*, vol. 28, núm. 01., p. 55-66.

³²⁸ Crítica del diari *Stockholms-Tidningen* (extret de Dirk Gint. «The Diva and the Demon: Ingmar Bergman Directs *The Rose Tattoo*», op. cit., p. 63).

Sure, it may seem unnecessary to do – in and of themselves excellent – small independent sketches of Serafina’s changing of clothes with irresistibly funny bottom-shaking... And Serafina’s little phallic play with the red-painted broom handle between her legs became a little “overdone”.³²⁹

Però això no va ser necessàriament ben vist per tothom. El mateix crític prosseguia:

The evening was so loaded with genital mentality, it would be odd if most of the audience did not feel great uneasiness about what was offered, and one thinks it would be extremely trying for the poor actors to play these nastily roles night after night.³³⁰

Per tot plegat, Bergman es va avançar en el temps a produccions posteriors de l’obra que, per la mateixa evolució estètica de l’escena europea, s’acostaren al grotesc que Williams cercava per a aquesta obra, com va ser el cas de la producció americana de 1966³³¹. Aquest fet, per bé que va provocar un cert desconcert i disparitat d’opinions entre la crítica, va obtenir una excel·lent acceptació per part del públic.

A França³³², les obres de Williams no eren excessivament ben rebudes per part de la crítica, ja que el seu teatre era vist com una mena de reinvençió d’un naturalisme melodramàtic ja superat per l’escena francesa i les protagonistes de les seves obres es consideraven més aviat una mena de pacients amb patologies esquizofrèniques. Tanmateix, *The Rose Tattoo*, com apunta John S. Bak, «was more warmly received in 1953 than *Streetcar* or *Cat on a Hot Tin Roof*»³³³, justament per l’esmentada diferència respecte a les estrenes precedents. De fet, per les característiques ja exposades d’aquesta obra que la diferenciaven d’altres d’anteriors, s’iniciarà un canvi de tendència en la recepció crítica de les obres de Williams a França, ja que l’obra se situava més en la línia de les innovacions que l’escena francesa estava començant a experimentar; aquest fenomen es veurà consolidat posteriorment en les estrenes d’*Orpheus Descending* i

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ «Of the three comedies that Williams produced between 1950 and 1962, *The Rose Tattoo* fared the best in its initial production and, according to some critics, improved with age. Writing about the 1966 revival, Henry Hewes attributed its better reception to a shift in the theatre, away “from naturalism in the direction of the grotesque”». George W. Crandell. *The Critical Response to Tennessee Williams*, op. cit., p. xxxii.

³³² *La Rose tatouée*, adaptada per Paul Beaumont, es va estrenar el 18 de març de 1953 al Théâtre Gramont de Paris i va ser dirigida per Pierre Valde. El paper de Serafina va ser interpretat per Lila Kédrova i el de Mangiacavallo per René Harvard.

³³³ John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., p. 189.

Suddenly Last Summer. Tal com assenyala Bak, «By the likes of the 1950's, however, after the assault on neoclassicism by the likes of Ionesco, Genet and Beckett, the theatre was becoming more open to innovate work and the critics somewhat more sympathetic to Williams. Both *Orpheus Descending* in 1959 and *Suddenly Last Summer* in 1965 garnered appreciative and thoughtful notices»³³⁴.

A la República Federal Alemanya, *Die tätowierte Rose* es va estrenar el 1952 al Thalia-Theater d'Hamburg, dirigida pel dramaturg i director Leo Mittler, i la recepció va ser positiva en línies generals, tot i que sembla que hi va haver diferències segons la part d'Alemanya on es va estrenar³³⁵. *The Rose Tattoo*, però, va obtenir un èxit superior a les estrenes anteriors del mateix autor: «*The Rose Tattoo* was greeted more warmly [than *Streetcar* or *Summer and Smoke*] as a “glorification of sexus... a glorious invocation of the god Pan”»³³⁶.

The Rose Tattoo es va estrenar a Atenes l'octubre de 1956 i Karolos Koun va tornar a ser-ne el director, tal com ja havia succeït amb *Streetcar*. La crítica va destacar els elements sexuals i els temes recurrents del món de Williams com la solitud, la impotència, la manca de qualitats morals i espirituals en la societat moderna i els elements còmics. Crítics com Angelos Terzakis, per exemple, van afirmar que l'obra es caracteritzava per un naturalisme quasi malaltís «that never went beyond Mrs. Delle Rose's slip wet with perspiration and of questionable cleanliness» (*Vema*, 10/7/56)³³⁷. I la clàssica crítica de la desintegració d'una societat civilitzada com l'americana o la manca de qualitats humanes que haurien d'ennobrir un personatge com Serafina, malgrat la seva degradada situació personal, també apareix en algunes crítiques: «[*The Rose Tattoo* is] a play of sexual passion which projected the uncontrolled sexual instinct as a negation and a means of escape from the desintegration of an over-civilized society [...] The play lacked the humane qualities which ennoble the most repulsive and cheap situation; this was the problem of Williams' works, and almost all American drama»

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Per a més informació sobre aquest curiós fenomen de recepció crítica diferent entre nord i sud d'un mateix país, podeu consultar Horst Frenz & Ulrich Weisstein (1960). «Tennessee Williams and His German Critics». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, [vol. 14, issue 4](#), p. 258.

³³⁶ *Ibidem*, p. 261.

³³⁷ Les referències sobre la recepció de *The Rose Tattoo* a Grècia han estat extretes de Catherine Georgoudaki. «The plays of Tennessee Williams in Greece», *Notes on Mississippi Writers*, 16, 1984, p. 74-76.

(*Ta Nea*, 10/XII/56)³³⁸. En aquesta mateixa línia, el crític de *Tolmi* (10/XII/56) va anar encara un pas més enllà en afirmar que Williams era «the leader of the literary school of psychological realism in America, a school which accepts that poverty, intense neurosis are more realistic than the spiritual values which still provide the moral standards of civilized societies »³³⁹. Però d'altres crítics van tenir també una visió més positiva de l'obra i, així, Georgos Karter va definir *Serafina* com «one of Williams' most sympathetic creations [...], a proof that Williams had the power to create well-rounded characters» i l'obra com «a sexual comedy³⁴⁰. L'excepcionalitat d'aquesta obra respecte a les precedents també és apuntat per part d'algun crític, com és el cas de Marios Floritis, el qual va argumentar que *The Rose Tattoo* «was an exception to Williams' previous plays, for the influence of Mediterranean vitality transformed Williams' dirge into a grotesque erotic dance»³⁴¹.

Cas apart és el d'Irlanda, on va produir-se un fet sense precedents en l'escena irlandesa com és el de la censura, prohibició de l'obra i judici posterior al mateix productor³⁴². En efecte, Alan Simpson, co-proprietari del *Theatre Club* de Dublín, va presentar l'obra al *Dublin International Theatre Festival* el mes de maig de 1957. Abans de l'estrena, però, el director del festival, Brendan Smith, va rebre una sol·licitud per part de la *League of Decency* perquè se'n cancel·lés l'estrena a causa d'una escena en què s'esmentava el tema del control de natalitat. Tan bon punt l'obra es va estrenar, la policia va posar-se en contacte amb Simpson i el van avisar que s'havia de suspendre la representació, ja que el comissari adjunt de la policia havia trobat “fragments qüestionables” (*objectionable passages*) a l'obra. Tot seguit es va procedir a denunciar el mateix Simpson i se'l va portar a judici. Els retrets a l'obra se centraven en el tractament descarnat de la sexualitat que s'hi feia, la libidinositat del tema, de les accions i fins i tot del llenguatge. L'obra va ser qualificada per aquestes autoritats com a sòrdida i lasciva i, en aquest sentit, es va posar especial èmfasi en l'escena del preservatiu. Simpson no va ser absolt fins un any després i mentre va durar el judici la

³³⁸ Catherine Georgoudaki. «The plays of Tennessee Williams in Greece», op. cit., p. 75.

³³⁹ *Ibidem*, p. 76.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 90 (nota 40).

³⁴² Tota la informació sobre l'estrena de *The Rose Tattoo* a Irlanda ha estat extreta de Julia Carlson: «Alan Simpson». A: Derek Jones (ed.) (2001). *Censorship: A World Encyclopedia*. New York: Routledge, p. 2244-2245.

producció de l'obra no es va poder transferir al Gate Theatre de Dublín en temporada regular per por del director del teatre a perdre la llicència. Aquest fet va causar un gran rebombori en cercles intel·lectuals de l'època i a la Gran Bretanya la revista teatral *Encore* va recaptar fons per donar suport a Simpson; hi van participar, entre d'altres, figures com Graham Greene, John Gielgud o John Osborne. A Irlanda també hi va haver suport i donacions privades, però cap intel·lectual va voler que el seu nom figurés en aquesta causa de suport a Alan Simpson per temor a possibles represàlies posteriors.

Pel que fa a l'estrena a la Gran Bretanya, el productor Hugh Beaumont inicialment pretenia que Peter Brook en fos el director, però el temor a més problemes amb la censura el van fer decantar per Sam Wanamaker, flamant nou director del New Shakespeare Theatre de Liverpool, ciutat on es va estrenar l'obra³⁴³. L'obra també va tenir problemes amb la censura, ja que Lord Chamberlain hi va posar objeccions:

The play is most outspoken, as *Streetcar* was, and as the speech of such people must be portrayed more or less as it is or not at all, the anomaly arises that the examiner is almost forced to apply a rather lower standard than he would in a cleaner play³⁴⁴.

Finalment, però, el censor va acabar autoritzant el text sempre que s'hi introduïssin tot un seguit de modificacions que ell mateix va indicar³⁴⁵.

L'obra es va estrenar a Liverpool l'any 1958 i Sam Wanamaker en va ser el director alhora que també va interpretar el rol d'Alvaro Mangiacavallo, juntament amb l'actriu italiana Lea Padovani, que va interpretar el personatge de Serafina. L'obra va tenir una bona acceptació per part del públic.

Als països de l'òrbita soviètica, *The Rose Tattoo* no va ser estrenada fins ben entrada la dècada dels vuitanta³⁴⁶, moment en què l'estètica teatral europea era ja ben diferent de la del moment en què tingueren lloc la major part d'estrenes de l'obra a l'Europa occidental.

³⁴³ Albert J. Devlin & Nancy M. Tischler (2004). *The Selected Letters of Tennessee Williams*, vol. II: 1945-1957. New York: New Directions Publishing Corporation, p. 491.

³⁴⁴ Steve Nicholson (2011): *The Censorship of British Drama 1900-1968*. vol. 3: *The Fifties*. Exeter: University of Exeter Press, p. 45.

³⁴⁵ Per a més detalls sobre les modificacions que Lord Chamberlain va obligar a introduir a l'obra i que Williams va acceptar, vegeu la nota anterior.

³⁴⁶ Com va ser el cas de Bulgària, on l'obra es va estrenar el 1986, per exemple. Per a més informació sobre les estrenes de Tennessee Williams a Bulgària, vegeu Kornelia Slavova. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception». A: John S. BAK (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 235-253.

3.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA³⁴⁷

3.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

L'expedient de censura de *La rosa tatuada* emès pel pare Manuel Villares valora literàriament l'obra com a una «buena comedia de costumbres al estilo norteamericano»³⁴⁸. Tanmateix, en l'informe sobre la seva representació teatral ja s'assenyalen tot un seguit d'observacions morals que demanen diverses modificacions per poder permetre'n la seva representació. Així, el censor (pare) Avelino Esteban Romero indica en el seu “Juicio Moral sobre esta obra” el següent [la negreta és meva]:

De ambiente americano y con personajes de origen siciliano, esta obra es una mezcla de supersticiones de brujerías, tan del estilo de aquel ambiente, y **deformaciones religiosas**, tan comunes entre los latinos meridionales.

La obra presenta diversos reparos desde el punto de vista moral, aunque el autor la situa en ambiente católico. Sin embargo, son fácilmente corregibles. Y ya de hecho había [sic] sido casi todos advertidos y señalados por el censor anterior. Tan sólo añadido, sobre los que ya estan [sic] indicados en las págs. 35-38-39- del Acto II. Y en las págs. 25-30-31-33-34- del Acto III dos nuevas observaciones. En la pág. 26 del Acto III suprimo algunas frases más de las ya señaladas en anterior censura en la oración de Serafina, por ser poco gratas. Y lo más importante: el final de la comedia termina de modo que indica muy en directo la entrega de Serafina a Álvaro. ¿No cabría algún detalle que suavice este final, que tomado a la letra perjudica a toda la obra?-.

De orden general: convendrá no exagerar en la representación la escena de Serafina amenazando al Padre para que le diga algo de las confesiones de su difunto marido en plan a mujeres, en el Acto II. Y cuidar que la escena de Rosa al desvestirse en su casa –pág. 36 del Acto III- no sobrepase lo [sic] límites del buen sentido moral-.

Otros muchos reparos de ambiente y detalles cabría destacar en esta comedia. La trama misma de una esposa obsesionada en el amor y el recuerdo de su marido por la rosa tatuada que él tenía en el pecho, cifra todo el amor de marido y mujer en lo que se llaman detalles excitadores; y de ahí nace también el enamoramiento con Alvaro; el hecho de la cremación

³⁴⁷ Totes les referències als textos originals de Tennessee Williams pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1990), vol. 2. New York: New Direction Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams (1957): *La rosa tatuada*. Madrid: Ediciones Alfil.

³⁴⁸ Podeu consultar l'expedient de censura sencer a l'annex documental de la tesi.

del cadáver y la conservación y profanación luego de la cenizas del marido; el tono supersticioso de las oraciones de Serafina; el ambiente de brujerías en que a veces el autor presenta algunos episodios de la comedia; y ese estilo de casamiento de una menor, la hija de Serafina, que se decide por sí y ante sí sin más a casarme [sic] con el marino, etc., son otros muchos de los defectos que presenta la obra ante una censura moral católica plena. Como no creo que ofrezcan peligrosidad especial, no haga nada más que destacarlos para pleno conocimiento del juicio total.-

Antonio de Cabo i Luís Sáenz van aplicar aquests suggeriments fins al punt d'acabar presentant una adaptació de l'obra, més que no pas una traducció del text original de Tennessee Williams. Adolfo Prego, arran de l'estrena de l'obra a Madrid, va certificar les modificacions suggerides pel censor, les quals considerava necessàries per evitar els temes més conflictius i espinosos de l'obra:

El drama no llega a sus últimos resultados previsibles: la adaptación de la pieza suprime escenas demasiado rudas, y nos proporciona el final en que la parte poética prevalece sobre el elemento morboso³⁴⁹.

La crítica barcelonina, però, amb prou feines va parar esment a la versió de De Cabo i Sáenz i en cas de fer-ho fou per elogiar-ne la correcció, com en el cas de Guillermo Sánchez, per exemple, que va arribar a afirmar que la traducció era "literal"³⁵⁰. Només Enrique Sordo va apuntar que l'obra era una adaptació, més que no pas una traducció [la negreta és meva]:

Una nueva obra de Tennessee Williams –nueva para nuestro público, claro está-, acaba de ser estrenada en el Teatro Comedia: *La rosa tatuada* (The rose tattoo), en correcta versión – adaptación, más bien- de Antonio de Cabo y Luis Sáenz³⁵¹.

Quant a les modificacions dels traductors/adaptadors, les he classificades temàticament de la manera següent:

- 1) Aspectes relacionats amb la sensualitat i el pudor
- 2) Aspectes culturals (vocabulari, bones maneres...)
- 3) Aspectes referents a l'església i la religió

³⁴⁹ Adolfo Prego: *Blanco y Negro*, 2394 (març de 1958), p. 87.

³⁵⁰ «En cuanto a la versión española de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, cabe decir que la misma parece completamente identificada con el texto original, del que se han respetado todas las expresiones en italiano. » Guillermo Sánchez: *El Noticiero Universal*, 4-IV-1958.

³⁵¹ Enrique Sordo, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, núm. 69 (5-IV-1958), p. 31.

4) Aspectes referents al sexe

5) Altres aspectes

Pel que fa al punt 1, al llarg de l'obra se suprimeixen les referències físiques que puguin denotar sensualitat. Així, per exemple, a l'escena 1 del primer acte, la figura de Serafina és descrita de la manera següent:

Her **voluptuous** figure is sheathed in pale rose silk³⁵².

A la versió espanyola, aquesta voluptuositat desapareix:

Su figura está envuelta en un kimono de color de palo rosa³⁵³.

També hi ha diversos moments en què es fa referència a la nuesa o a la lleugeresa en la manera de vestir de Serafina, com per exemple a l'escena 4 del primer acte:

ASSUNTA: Piantala, Serafina! Andiamo a casa!

SERAFINA: No, no, I ain't through talking to this here teacher!

ASSUNTA: Serafina, look at yourself, you're not dressed!

SERAFINA: I'm dressed okay; I am not naked!

ASSUNTA: Serafina, cara? Andiamo a casa adesso! Basta, Basta!

SERAFINA: Aspetta

ROSA: I'm so ashamed I could die, I'm so ashamed. **Oh you don't know, Miss Yorke, the way that we live. She never puts on a dress; she stays all the time in that dirty old pink slip!– And talks to my father's ashes like he was living**³⁵⁴.

A la versió castellana res d'això apareix en el text:

ASSUNTA: Piantala, Serafina! Andiamo a casa!

SERAFINA: Ma che me frega!

ASSUNTA: Serafina, andiamo a casa. Adesso, basta, basta

SERAFINA: ¡Aspetta!

ROSA: Quisiera morirme, qué vergüenza³⁵⁵.

³⁵² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 274.

³⁵³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 17. Al darrer punt d'aquesta anàlisi tornaré a esmentar aquesta frase, però aquest cop com a exemple de mala traducció.

³⁵⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 301-302.

A l'escena següent, Flora utilitza el sarcasme per denotar la degradació en la manera de vestir de Serafina d'ençà del seu dol per la mort de Rosario:

FLORA. [...] It sure is a pleasant surprise to see you wearing a dress, Serafina, but the surprise would be twice as pleasant if it was more the right size. (*To Bessie Loudly*) She used to have a sweet figure, a little bit plump but attractive, but setting there at that sewing machine for three years in a kimona and not stepping out the house has naturally given her hips!

SERAFINA: If I didn't have hips I would be a very uncomfortable woman when I set down³⁵⁶.

Aquesta conversa queda del tot suprimida en la versió d'Antonio de Cabo i Luis Sáenz³⁵⁷.

A la mateixa escena, quan Serafina discuteix amb Bessie i Flora, les dues clientes que li revelen la infidelitat de Rosario amb Estelle Hohengarten, Williams descriu el vestit de Serafina de la manera següent:

*(Her dress is unfastened down the back, the pink slip showing.)*³⁵⁸

Aquesta descripció també queda totalment suprimida en la versió espanyola³⁵⁹.

A l'inici de l'escena tercera del tercer acte, l'autor descriu la sensualitat que emana Rosa mentre dorm al sofà:

*(The faint light discloses. Rosa asleep on the couch. The covers are thrown back for it has been a warm night, and the concave surface of the white cloth, which is like the dimly lustrous hollow of a shell, is the body of the sleeping girl which is clad only in a sheer white slip. A cock crows [...])*³⁶⁰

La traducció espanyola canvia aquesta llarga descripció de Williams per la suposada *puresa* que desprèn Rosa mentre dorm:

³⁵⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 23.

³⁵⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 308.

³⁵⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 25

³⁵⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 313.

³⁵⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 25.

³⁶⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 405.

(*Vemos a Rosa durmiendo en el sofá. Su cuerpo parece estar en una urna nimbado por una aureola de pureza. Se oye el canto de un gallo.*)³⁶¹

Pel que fa al punt 2 –aspectes culturals–, la versió de De Cabo i Sáenz suavitza el llenguatge utilitzat en el text original, com succeeix, per exemple, a l'escena 4 de l'acte primer, en què Serafina retreu a Miss Yorke el ball que ha organitzat l'institut i en el qual la seva filla Rosa ha conegut el mariner Jack Hunter. Serafina parla de la *high school* en els termes següents:

SERAFINA: You give this dance where she gets mixed up with a sailor. What do you think you want to do at this high school? How high is this high school? Listen, how high is this high school? **I will show you! It's high as that horse's dirt out there in the street! Si! 'Sta fetentissima scuola! Scuola maledetta!** ³⁶²

A la versió espanyola, l'expressió vulgar és reemplaçada per una frase quotidiana:

SERAFINA: *Lei preparó il baile para que mi hija se encontrara con el marinero. ¿Qué es lo que se proponen en su maldita escuela? Dígamelo. ¿Qué es lo que se proponen? ¿Que cosa fatte la? Nada bueno. ¡Cosí va il mondo!... ¡Ah! ¡Fettentissima scuola! ¡Scuola maledetta!*³⁶³

A l'escena 5 del mateix acte primer, Bessie se'n vol anar abans que esclati el conflicte entre la seva amiga Flora i Serafina, i diu:

BESSIE: *Flora, let's go! The hell with that goddam blouse!* ³⁶⁴

La traducció castellana és molt més continguda:

BESSIE: *Vámonos, Flora...*³⁶⁵

En aquesta mateixa escena, Serafina comença a insultar Flora:

SERAFINA [...] ~~–dirty slut–bitch–liar!~~³⁶⁶

En castellà, sense trair la intensitat de l'escena, se'n suavitzen els mots:

SERAFINA [...] ¡So perra! ¡Cochina! ¡Sí, embustera!³⁶⁷

³⁶¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 45.

³⁶² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 300-301.

³⁶³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 23.

³⁶⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 310.

³⁶⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 25.

³⁶⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 315.

A la primera escena del tercer acte, Serafina, irritada en descobrir que Alvaro vol utilitzar enganys per seduir-la, afirma el següent:

SERAFINA: I told you good night. Here is no casa privada. Io, non sono **putana!**³⁶⁸

Els traductors espanyols hi posen imaginació per suavitzar l'expressió final:

SERAFINA: Le he dado a usted las buenas noches. ¡Esta es una casa decente, señor Mangiacavallo! Yo no soy **una cualquiera que se deja abrazar por un desconocido.**³⁶⁹

D'altra banda, més enllà del vocabulari hi ha també altres aspectes culturals que tenen a veure amb el comportament socialment admès per part d'una noia a l'hora de relacionar-se amb nois, com per exemple, l'edat de contraure matrimoni o la possibilitat de tenir fills. Així, al segon acte, escena primera, Serafina es mostra recelosa pel fet que la seva filla Rosa s'estigui a soles amb el mariner Jack Hunter i, en un moment de la conversa amb Álvaro, ella esmenta l'edat de Rosa:

SERAFINA: Not that there's nothing wrong in two grown-up people having a quiet conversation!—**but Rosa's fifteen**—I got to be careful to set her a perfect example.³⁷⁰

En la versió castellana, però, Rosa *havia de ser* una mica més gran (per bé que encara no arriba als vint-i-un anys, és a dir, a la majoria d'edat espanyola):

SERAFINA: No es que haya nada malo en que dos personas adultas sostengan una conversación tranquila, **pero Rosa sólo tiene dieciocho años** y he de darle un buen ejemplo.³⁷¹

A la segona escena del tercer acte, Rosa reivindica que ja és prou gran per casar-se i tenir fills:

ROSA: I have been grown for two years.

JACK: No, no, that ain't what I...

ROSA: Grown enough to be married, **and have a—baby!**

³⁶⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 26.

³⁶⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 385.

³⁶⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 40.

³⁷⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 373.

³⁷¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 38.

JACK: Oh, good—Lord! I got to be going!³⁷²

A la versió espanyola, Rosa és prou gran per casar-se, però no es fa cap esment al fet que pugui tenir fills:

ROSA: ¡Ya soy mayor, amor mío!...

JACK: No es eso lo que quiero decir, pero...

ROSA: Ya soy lo suficiente mayor para poder casarme, Jack...

JACK: ¡Tengo que irme, Rosa!³⁷³

Quan quasi al final de l'obra Serafina cedeix i accepta que la seva filla se'n vagi amb Jack Hunter, la mare li diu a la filla:

SERAFINA: How beautiful—is my daughter! **Go to the boy!**³⁷⁴

En castellà, però, la mare envia la filla *a casar-se*:

SERAFINA: ¡Que hermosa eres, hija mía!... **Anda. Ve a casarte con ese muchacho... Corre antes de que sea demasiado tarde...**³⁷⁵

En el punt 3 trobem aquells aspectes referents a la religió en general i a l'església en particular que l'adaptador ha hagut de suavitzar, si no directament canviar o suprimir, per evitar problemes amb la censura. Així, per exemple, a l'escena 3 del primer acte, el capellà i el doctor conversen sobre la conveniència de cremar el cos d'un difunt i guardar-ne les cendres, i el doctor acaba replicant al capellà que la pèrdua de fe que pateixen moltes persones és justament a causa del dogmatisme de l'església en aquest aspecte i tants d'altres:

FATHER DE LEO: Of course the body was burned. When he was shot at the wheel of the truck, it crashed and caught fire. But deliberate cremation is not the same thing. **It's an abomination in the sight of God.**

DOCTOR: **Abominations are something I don't know about.**

FATHER DE LEO: The Church has set down certain laws.

DOCTOR: But the instructions of a widow have to be carried out.

³⁷² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 400.

³⁷³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 44.

³⁷⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 411.

³⁷⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 46.

FATHER DE LEO: Don't you know why she wants the body cremated. So she can keep the ashes in the house.

DOCTOR: Well, why not, if that's any comfort to her?

FATHER DE LEO: Pagan idolatry is what I call it!

DOCTOR: **Father De Leo, you love your people but you don't understand them. They find God in each other. And when they lose each other, they lose God and they're lost. And it's hard to help them.**—Who is that woman?³⁷⁶

En el text espanyol se suprimeix tota referència ofensiva a l'església:

PADRE: Sí, por eso lo digo; está un poco quemado, pero no desecho. Si hubiera ardidado con el camión... ¡Pero hacerlo deliberadamente!... La iglesia tiene sus leyes.

DOCTOR: Es que las órdenes de la viuda son...

PADRE: ¿Sabe usted por que pidió la cremación? Para poder guardar sus cenizas en casa...

DOCTOR: Sí, ese es su deseo...

PADRE: ¡Pero eso tiene un nombre: idolatría pagana!

DOCTOR: ¿Quién es esa mujer?³⁷⁷

A l'escena 5 del primer acte podem observar com el mot *catolicisme* només podia ser esmentat si estava perfectament contextualitzat; associar l'actitud de Serafina amb les cendres del seu marit i situar-ho al mateix nivell que la mare de Déu, no deuria resultar prudent:

SERAFINA: [...] This here is a **Catholic House**. You are sitting in the same room with Our Lady and with the blessed ashes of my husband!³⁷⁸

I en la versió de De Cabo i Sáenz:

SERAFINA: *Esta e una casa onesta... Un puo di respeto...* Están ustedes en la misma habitación que la Virgen y ante las cenizas *del mio marito*.³⁷⁹

³⁷⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 289-290.

³⁷⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 21.

³⁷⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 308.

³⁷⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 24.

Aquesta preservació de la fe es pot apreciar també a l'escena següent, en el moment que Serafina obliga Jack Hunter a prometre davant la mare de Déu que té intencions honestes amb la seva filla Rosa. En l'original, la pregària té un punt d'exageració –del tot apte per a la comicitat de la situació– molt adequada a l'escena:

SERAFINA: I promise the Holy Mother...

JACK: I promise the Holy Mother...

SERAFINA: **As I hope to be saved by the Blessed Blood of Jesus...**

JACK: **As I hope to be saved by the...**

SERAFINA: **Blessed Blood of...**

JACK: **Jesus...**

SERAFINA: That I will respect the innocence of the daughter, Rosa, of Rosario della Rose³⁸⁰.

En la versió castellana, però, se suprimeix el final d'aquesta pregària [ho assenyalo en negreta] i, per tant, se n'elimina la hipèrbole deixant el text més a prop d'una situació realista que no pas de la situació grotesca original:

SERAFINA: Yo prometo a la Santísima Virgen...

JACK: Yo prometo a la Santísima Virgen...

SERAFINA: que respetaré la inocencia de Rosa, hija de Rosario della Rose...³⁸¹

A l'escena 2 del segon acte, se suprimeix una referència burlesca per part de Serafina a la vestimenta dels capellans:

SERAFINA: Who knows the known facts? **You –padres– wear black because of the fact that the facts are known by nobody!** ³⁸²

En la versió espanyola:

SERAFINA: Sólo quieren hechos conocidos, y éstos, ¿quién los conoce?... ¿quién los conoce?³⁸³

³⁸⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 334.

³⁸¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 29.

³⁸² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 345.

³⁸³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 32.

A l'escena 1 del segon acte, Serafina, que es va irritant progressivament en conversar amb el capellà, fa referència a la seva naturalesa femenina salvatge i amenaça d'atacar-lo si aquest no li diu que la infidelitat del seu marit és falsa i que tot el que es diu d'ell són calúmnies:

FATHER DI LEO: You're not a respectable woman.

SERAFINA: No, I'm not a respectable; **I'm a woman.**

FATHER DI LEO: No, you are not a woman. You **are** an animal!

SERAFINA: Si, si, animale! Sono animale! Animale. Tell them all, shout it all to them, up and down the whole block! The Widow Delle Rose is not respectable, she is not even a woman, she is an animal! **She is attacking the priest! She will tear the black suit off him unless he tells her the whores in this town are lying to her!**³⁸⁴

El traductor primer suavitza la conversa afegint-hi termes com “mujer herida” per comptes de referir-se a la condició femenina com a causa dels seus actes; finalment l'amenaça final d'atac al capellà és suprimida del tot:

PADRE: ¡No eres una mujer respetable, Serafina!

SERAFINA: No. No lo soy; **¡soy tan solo una mujer herida...!**

PADRE: Ni siquiera eres eso. **Pareces** un animal salvaje...

SERAFINA: Sí, eso es lo que soy. Un animal salvaje. Dícales que la viuda de Rosario della Rose, no es una mujer respetable.³⁸⁵

Ja hem vist, doncs, que el simple esment del mot *catòlic*, encara que sigui en una escena aparentment intranscendent, acostuma a ser modificat o suprimit. Això torna a succeir a l'escena primera del tercer acte, en què Serafina explica a Alvaro com va fer agenollar Jack Hunter davant la imatge de la mare de Déu per fer-li prometre que respectaria la innocència de la seva filla; tot seguit qüestiona com podia ella saber que Hunter era catòlic:

SERAFINA: I had to give in and let her bring him to see me. He said he was Catholic. I made him kneel down in front of Our Lady there and give her his

³⁸⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 346.

³⁸⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 32.

promise that he would respect the innocence of my Rosa!—But how do I know that he was a Catholic, *really*?³⁸⁶

Aquest simple esment del mot *catòlic* en una escena divertida va fer que el traductor decidís suprimir-la de la versió espanyola.³⁸⁷

Però si hi ha un aspecte que resulta realment espinós de cara a poder superar la censura i que, per tant, calia revisar i modificar de dalt a baix si calia era el tractament de la sexualitat, encara que fos en clau de comèdia. Aquí sens dubte trobarem autèntiques alteracions de l'original, fins i tot del sentit del mateix text.

A l'inici de l'obra, Serafina fa referència a la nit en què va concebre el fill:

SERAFINA: [...] I knew that I had conceived on the very night of conception! (*There is a phrase of music as she says this.*)³⁸⁸

En castellà, però, desapareixerà “la nit de la concepció” i se substituirà només pel presentiment:

SERAFINA: [...] La noche en que supe que iba a tener un hijo... (*Mientras dice esto, suena una frase musical.*)³⁸⁹

A l'escena 6 del primer acte, Jack Hunter i Rosa della Rose tenen una conversa sobre el seu primer ball i ella li descriu explícitament el contacte necessari a l'hora de ballar de tots dos cossos:

ROSA: Do you remember what you said to me on the dance floor? “Honey, you’re dancing too close”?

JACK: Well, it was—hot in the Gym and the—floor was crowded.

ROSA: When my girlfriend was teaching me how to dance, I asked her, “How do you know which way the boy’s going to move?” And she said, “**You’ve got to feel how he’s going to move with your body!**” I said, “**How do you feel with your body?**” And she said, “**By pressing up close!**”—That’s why I pressed up close! **I didn’t realize that I was—Ha, ha!** Now you’re blushing! Don’t go *away!*³⁹⁰

³⁸⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 378.

³⁸⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 39.

³⁸⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 277.

³⁸⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 18.

³⁹⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 318.

En la versió espanyola, aquesta descripció és modificada i retallada, esquivant l'evident sensualitat de la conversa:

ROSA: ¿Recuerdas lo que me dijiste mientras bailábamos?

JACK: Sí, hacía mucho calor... y había tanta gente...

ROSA: Cuando mi amiga me enseñó a bailar, ya [sic] le pregunté: “Oye, ¿cómo se pueden seguir los pasos del chico?” Y ella me contestó: “Es cuestión de acercarse, apoyarse en sus brazos y dejarte llevar...” Dime Jack, ¿lo hice bien? (*Muy sonriente.*) ¿Por qué te ruborizas? No te vayas...³⁹¹

A l'escena 5 del primer acte, Serafina exposa les virtuts del seu marit i esmenta les relacions sexuals que mantenien diàriament:

FLORA: [...] You're wild with envy!

BESSIE: Isn't she green with jealousy? Huh!

SERAFINA (*suddenly and religiously*): When I think of men I think about my husband. My husband was a Sicilian. We had love together every night of the week, we never skipped one, from the night we was married till the night he was killed in his fruit truck on that road there! (*She catches her breath in a sob.*) And maybe that is the reason I'm not man-crazy and don't like hearing the talk of women that are. But I am interested, now, in the happiness of my daughter who's graduating this morning out of high school. And now I'm going to be late, the band is playing! And I have lost her wrist watch! Late, the band is playing! And I have lost her wrist watch! – her graduation present! (*She whirls about distractedly.*)³⁹²

Aquesta *virtut* de Rosario della Rose queda suprimida en la versió castellana:

FLORA: ¡Como se nota que nos tienes envidia!

BESSIE: Claro, está que rabia porque...

SERAFINA (*súbita y religiosamente*): ¿Por qué os voy a tener envidia? Cuando yo pienso en los hombres, pienso únicamente en *il mio marito*... (*Su voz se quiebra por un sollozo.*) *Esta* e la razón por la que yo no me vuelvo loca por los hombres y por lo que no me gusta oír hablar de esa manera de ellos a las mujeres como

³⁹¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 26.

³⁹² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 310.

vosotras... Lo único que me interesa es la felicidad de mi hija... (*Se acuerda.*) ¡Oh!, y voy a llegar tarde a su graduación por vuestra culpa. Hace ya mucho rato que está tocando la banda y no encuentro el reloj, su regalo...³⁹³

A la mateixa escena 5, Serafina exposa com l'atractiu físic i la joventut de Rosario no podien ser reemplaçats per ningú i acaba recordant altre cop la seva vitalitat sexual:

SERAFINA: [...] Those ashes of a rose... If after the memory, after knowing that man, I went to some other, some middle-aged man, not young, not full of young passion, but getting a pot belly on him and losing his hair and smelling sweat and liquor... and trying to fool myself that *that* was love-making! I know what love-making was. And I'm satisfied just to remember... (*She is panting as though she had run upstairs.*)³⁹⁴

Aquesta exposició queda suprimida en la versió espanyola:

SERAFINA: [...] Las cenizas de mi rosa. Yo ya he conocido el verdadero amor, y estoy satisfecha con poderlo recordar... (*Se ha excitado a medida que ha ido hablando.*)³⁹⁵

Però sens dubte que un dels moments més interessants del primer acte pel que fa a la censura té lloc en el moment que Jack Hunter confessa la seva virginitat a Serafina:

JACK: Mrs. Delle Rose, this is the United States.

SERAFINA: But we are Sicilians, and we are not cold-blooded.—**My girl is a virgin!** She *is*—or she *was*—I would like to know—*which!*

JACK: Mrs. Delle Rose! I got to tell you something. You might not believe it. It is a hard thing to say. But I am —*also a— virgin...*

SERAFINA: *What?* No. I do not believe it.

JACK: Well, it's true, though. This is the first time—I...

SERAFINA: First time you *what?*

JACK: The first time I really wanted to...

SERAFINA: Wanted to what?

³⁹³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 25.

³⁹⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 312.

³⁹⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 25.

JACK: **Make–love...**

SERAFINA: You? A sailor?³⁹⁶

De Cabo farà mans i mànigues per eludir les referències sexuals d'aquest fragment: canviarà *virginitat* per *decència* i *fer l'amor* per *estar enamorat*:

JACK: Vivimos en los Estados Unidos...

SERAFINA: Sí, vivimos en los Estados Unidos, pero *io li repetto* que somos sicilianos y no tenemos la sangre de horchata... Mi hija es **una chica decente**. Es decir, hasta ahora lo era. Y créame que me gustaría saber si aún lo sigue siendo...

JACK: ¡Señora delle Rose! He de confesarle algo... que me resulta muy difícil... Quizá usted no lo crea..., ya sé que es un poco ridículo..., pero yo... yo... también **soy un muchacho decente**. ¿Me entiende?

SERAFINA: ¿Qué?... Non lo posso credere!!!

JACK: Pues es verdad. Esta es la primera vez que yo...

SERAFINA: (Aterrada) ¿Que usted...? ¿Que usted... qué?

JACK: Pues, **la primera vez que yo... estoy...**

SERAFINA: **Está, ¿qué?...**

JACK: **... enamorado.**

SERAFINA: *Lei?... Un marinaio?... ¡Vamos!*³⁹⁷

A la primera escena del segon acte, Serafina torna a esmentar la importància que tenia el sexe per a ella i el seu marit a través del metonímic llit matrimonial:

SERAFINA: [...] What kind of women are them? “Eee, Papa, eeee, baby, eee, me, me, me!” **At thirty years old they got no more use for the letto matrimoniale, no. The big bed goes to the basement! They get little beds from Sears Roebuck and sleep on their bellies!**³⁹⁸

Aquesta referència s'elimina de la versió espanyola:

³⁹⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 329.

³⁹⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 28-29.

³⁹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 342.

SERAFINA: [...] ¿De qué hablan esas mujeres? “¡Eh, papá, mamá, eh, cocco, eh, eh, eh”!... **Y ¡a los treinta años ya no sirven para nada!**³⁹⁹

En aquesta mateixa conversa, Serafina arriba a comparar aquesta experiència sexual amb la religió:

SERAFINA: [...] They make the life without glory. Instead of the heart they got the deep-freeze in the house. The men, they don't feel no glory, not in the house with them women; they go to the bars, fight in them, get drunk, get fat, put horns on the women because the women don't give them the love which is glory.—I did, I give him the glory. **To me the big bed was beautiful like a religion.** Now I lie on it with dreams, with memories only!⁴⁰⁰

I a la versió espanyola, evidentment, aquesta referència també és suprimida:

SERAFINA: [...] Sí. Llevan una vida sin pena ni gloria. En lugar de corazón tienen una cámara frigorífica. Los hombres no encuentran en sus casas el calor que toda mujer debe darles. Por eso se van a los bares a pelear, a beber, a emborracharse... y a engañar a sus mujeres. **Ellas no saben darles el calor que necesitan. Yo sí supe dárselo a mi esposo.** Ahora puedo reposar tranquila con mis recuerdos...⁴⁰¹

A la primera escena del tercer acte, Alvaro prova de seduir Serafina i hi manté la conversa següent:

ALVARO: (*He places his fingers delicately against the small of her back.*) It makes it hot in the bedroom—so that you got to sleep without nothing on you...

SERAFINA: No, you—can't stand the covers...

ALVARO: You can't even stand a—*nightgown!* (*his fingers press her back.*)

SERAFINA: Please. There is a strega next door; she's always watching!

ALVARO: It's been so long since I felt the soft touch of a woman! (*She gasps loudly and turns to the door.*) Where are you going?⁴⁰²

A la versió castellana, es canvia l'esquena pel cabell i s'elimina l'esment a la nuesa:

³⁹⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 31.

⁴⁰⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 342.

⁴⁰¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 31.

⁴⁰² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 381-382.

ALVARO: (*Él, tímida y delicadamente, caricia su cabello.*)... De noche es difícil dormir con este calor (*Álvaro continúa acariciándola el cabello.*)

SERAFINA: ¡Por favor, apártese usted! La bruja vive en la casa de enfrente y se pasa el día espiándome...

ÁLVARO: Hace tanto tiempo que no acaricio el cabello de una mujer (*Serafina se aparta y va a entrar en la casa.*) ¿A dónde va usted?⁴⁰³

L'escena continua amb un joc que inicia Alvaro amb la xocolata fosa que té Serafina als dits:

ALVARO: Now, look. Your fingers are gooey!

SERAFINA: Oh!—I better go wash them! (*She rises unsteadily. He seizes her hands and lick her fingers.*)

ALVARO: Mmmm! Mmmmm! Good, very good!

SERAFINA: Stop that, stop that, stop that! That—ain't—nice...

ALVARO: **I'll lick off the chocolate for you.**

SERAFINA: No, no, no!—I am the mother of a fifteen year-old girl!

ALVARO: **You're as old as your arteries, Baronessa. Now set back down. The fingers are now white as snow!**⁴⁰⁴

A la versió espanyola, Alvaro fa un petó a la mà de Serafina per comptes de llepar-li els dits i la passió *sanguínia* que Alvaro afirma que Serafina posseeix és substituïda per una asèptica *vellesa*:

ALVARO: [...] ¿ve com se ha ensuciado los dedos?...

SERAFINA: ¡Oh!... Será mejor que me vaya a lavar las manos... (*Se levanta, pero él la coge la mano y se la besa.*) ¡Estese quieto, por favor! ¡Eso no está bien! ¡Soy la madre de una muchacha de dieciocho años!

ALVARO: ¡Es usted tan vieja como el mundo, Baronesa!⁴⁰⁵

⁴⁰³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 39-40.

⁴⁰⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 383.

⁴⁰⁵ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 40.

Però una de les modificacions més sorprenents té lloc al final de la primera escena del tercer acte, moment en què Alvaro, després del joc d'aproximacions anteriors, sedueix finalment Serafina i l'escena acaba amb l'inici de la relació sexual:

(But now she is suddenly frightened; the vehemence and boldness have run out. She gasps a little and backs away from the shrine, her eyes rolling apprehensively this way and that. The parrot squawks at her. The goat bleats. The night is full of sinister noises, harsh bird cries, the sudden flapping of winds in the canebrake, a distant shriek of Negro laughter. Serafina retreats to the window and opens the shutters wider to admit the moonlight. She stands panting by the window with a fist pressed to her mouth. In the back of the house a door slams open. Serafina catches her breath and moves as though for the protection behind the dummy of the bride. Alvaro enters through the backdoor, calling out softly and hoarsely with great excitement.)

ALVARO: Dove? Dove sei, cara?

SERAFINA: Sono qui...

ALVARO: You have turn out the light!

SERAFINA: The moon is enough... *(He advances toward her. His white teeth glitter as he grins. Serafina retreats a few steps from him. She speaks tremulously, making an awkward gesture toward the sofa.)* **Now we can go on with our-conversation...** *(She catches her breath sharply.)*

*(The curtain comes down.)*⁴⁰⁶

El traductor fa un exercici creatiu i inventa tot un seguit d'accions que no existeixen en el text original, però que permeten eludir tota possible relació sexual al final de l'escena [en negreta, la creació del traductor]:

(Por el tono de voz notamos que Álvaro vuelve completamente borracho. Serafina al oírlo se ha levantado. Va hacia la ventana para mirar y se queda en el centro de la habitación a esperar su entrada. Su figura bañada por la luz de la luna únicamente. Luego se dirige al sofá y se sienta muy tiesa en él. Aparece Álvaro por la puerta trasera. Viene completamente borracho y con la camisa mojada por un líquido oscuro. La mojadura ha sido producida por el rompimiento de la

⁴⁰⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 396.

botella de whisky que ha llevado durante toda la anterior escena bien visible en un bolsillo de la chaqueta. Serafina, en el sofá, está terriblemente asustada y ofendida por el escándalo de Álvaro.)

ALVARO (*casi sin voz*): Dove sei cara?... Signora Baronesa, dove sei?...

SERAFINA (*desde el sofá, muy bajito.*) Sono qui!

ALVARO ¿Has apagado la luz?...

SERAFINA: La luz de la luna es suficiente...

ALVARO (*hace gesto de guardar silencio llevándose los dedos a los labios. Se quita la chaqueta y la lanza al aire en dirección al sofá, cayendo precisamente encima de Serafina. Álvaro pesadamente se abalanza sobre el maniquí vestido de novia. Este se tambalea y caen los dos al suelo abrazados. Álvaro repite.*) Cara, cara, cara. (*Sonriendo beatíficamente ya medio dormido por la borrachera.*) Ti amo, Serafina! Che bella sei, che bella!... (*Serafina se levanta, lo mira y exclama*):

SERAFINA: ¡Buffone! (*De pronto, en la oscuridad ve la camisa mojada. Cree que puede ser sangre. Se arrodilla y le palpa el pecho. Luego se lleva la mano a la nariz, y al oler el whisky dice otra vez*): ¡Buffone! (*Le quita la camisa y le cubre con la chaqueta encima. Se vuelve a mirarle. El lanza un ronquido. Lentamente Serafina se quita la rosa del pelo y se la arroja sonriendo, mientras dice de nuevo*): ¡Buffone! (*Pasa a las habitaciones de atrás y cierra las cortinas, mientras sube la música y se oscurece la escena.*)⁴⁰⁷

En aquesta mateixa línia, a la segona escena del tercer acte, se senten els crits que emeten Serafina i Alvaro mentre estan fent l'amor i, divertidament, la filla de Serafina creu que es tracta d'un dels somnis que freqüentment té la seva mare en recordar el seu pare, i així li ho explica a Jack Hunter:

JACK: This was the happiest day of my life, and this is the saddest night... (*He crouches in front of her.*)

SERAFINA (*from inside the house*): Aaaaaahhhhhh!

JACK (*springing up, startled*): What's that?

⁴⁰⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 43.

ROSA: Oh! That's mama dreaming about my father.

JACK: I-feel like a-*heel!* I feel like a rotten heel!

ROSA: Why?

JACK: That promise I made your mother

ROSA: I hate her for it.

JACK: Honey-Rosa, she-wanted to protect you.

(There is a long-drawn cry from the back of the house: "Ohhh-Rosario!")

ROSA: She wanted me not to have what she's dreaming about...

JACK: Naw, naw, honey, she-wanted to-protect you...

(The cry from within is repeated softly.)

ROSA: Listen to her making love in her sleep! Is that what she wants me to do, just-dream about it?

JACK (*humbly*): She knows that her Rosa is a rose. And she wants her rose to have someone-better than me...⁴⁰⁸

En la versió espanyola, aquesta situació còmica que he assenyalat en negreta és suprimida:

ROSA: Hoy ha sido el día más feliz de mi vida y, a la vez, el más triste... (*Jack se inclina sobre ella.*)

JACK: Parece que estuviéramos cometiendo un delito.

ROSA: ¿Por qué?

JACK: Por la promesa que le hice a tu madre.

ROSA: ¡La odio!

JACK: Lo hizo por tu bien, Rosa, para protegerte. (*Humilde.*) Sabe que su Rosa es una auténtica rosa y quiere para ella algo mejor que un marinero...⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 397-398.

⁴⁰⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 43.

I per acabar, al final de l'obra (acte tercer, escena 3), tal com passa al final del segon acte, el traductor modifica el text original de manera que el nou embaràs de Serafina amb què es tanca l'obra desapareix en la versió espanyola:

(Bursts of laughter are mingled with the cries of the women. Then they sweep away like a flock of screaming birds, and Serafina is left upon the porch, her eyes closed, a hand clasped to her breast. In the meanwhile, inside the House, Assunta has poured out a glass of wine. Now she comes to the porch, offering the wine to Serafina and murmuring):

ASSUNTA: Stai tranquilla.

SERAFINA (*breathlessly*): Assunta, I'll tell you something that maybe you won't believe.

ASSUNTA (*with tender humour*): It is impossible to tell me anything that I don't believe.

SERAFINA: Just now I felt on my breast the burning again of the rose. I know what it means. It means that I have conceived! (*She lifts the glass to her lips for a moment and then returns it to Assunta.*) Two lives again in the body! Two, two lives again, two!

ALVARO'S VOICE (*nearer now, and sweetly urgent*): Rondinella felice!

(Alvaro is not visible on the embankment but Serafina begins to move slowly toward his voice.)

ASSUNTA: Dove vai, Serafina?

SERAFINA (*shouting now, to Alvaro*): Vengo, vengo, amore!

*(She starts up the embankment toward Alvaro and the curtain falls as the music rises with her in great glissandi of sound.)*⁴¹⁰

En la versió espanyola, el final és modificat del tot [en negreta, el text *creat* pel traductor]:

(Las mujeres ríen y arrastran a Álvaro, que entra tímidamente en el patio, con la camisa de seda rosa puesta. Serafina le sonríe y se abrazan empujados por las mujeres. Esta inician el mutis comentando por lo bajo y riendo mientras vuelven la

⁴¹⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 414-415.

cabeza de vez en cuando. Serafina, indicándole a Álvaro con un gesto de niña avergonzada que puede entrar en la casa.)

SERAFINA: E ora possiamo parlare delle nostre cosse, signor Mangiacavallo!
*(Sube la música, que ha crecido de tono gradualmente durante la escena. Se extinguen las luces y cae el telón.)*⁴¹¹

Per acabar, hi ha un parell d'aspectes que se situen fora dels quatre àmbits que he analitzat fins ara i que tindrien a veure, 1) amb una variació subtil, però remarcable, de l'estil dramàtic del text traduït, i 2) el dubtós domini de la llengua anglesa per part dels traductors/adaptadors. Pel que fa al primer punt, el detall de la cara de clown amb què Serafina descriu Mangiavallo és suprimit en la versió castellana:

SERAFINA: My husband's body, with **the head of a clown!**⁴¹² [...]

SERAFINA: No posso crederlo!—**A clown of a face like that** with my husband's body!⁴¹³

Aquest apunt és important, ja que el possible enfocament de la comèdia cap al grotesc que Williams cercava queda eliminat en la versió espanyola i deixa via lliure cap a la comèdia realista:

SERAFINA: El cuerpo de mi marido con **otra cara.**⁴¹⁴ [...]

SERAFINA: No posso crederlo! **Esa cara...** in il corpo dil mio marito!⁴¹⁵

Aquesta descripció de la cara de clown tornar a aparèixer quasi al final de l'obra (acte tercer, escena tres), quan Serafina justifica davant la seva filla el motiu pel qual ha mantingut relacions sexuals amb Alvaro:

SERAFINA: Oh, cara, cara! (*Abandoning all pretense*) He was Sicilian; he had rose oil in his hair and the rose tattoo of your father. In the dark room **I couldn't see his clown face**, I closed my eyes and dreamed that he was your father! I closed my eyes! I dreamed that he was your father...⁴¹⁶

⁴¹¹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 47.

⁴¹² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 354.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 357.

⁴¹⁴ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 34.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 410.

A la versió espanyola torna a no produir-se cap esment d'aquest tret tan peculiar. Per descomptat, la traducció d'aquest fragment suprimeix també tot indicatiu que pogués indicar que Alvaro i Serafina havien mantingut relacions sexuals:

SERAFINA: ¡Oh, cara! (*Abandonando sus esperanzas de mentir.*) Es un siciliano y llevaba una rosa tatuada en su pecho, como tu padre. ¡Me lo recordaba tanto!...⁴¹⁷

I pel que fa al segon punt, cal assenyalar el dubtós domini de la llengua anglesa per part dels traductors/adaptadors, sobretot si parem atenció a algun detall, com per exemple, l'esmentat fragment de la primera escena del primer acte en què l'autor descriu la figura de Serafina:

Her voluptuous figure is sheathed in **pale rose silk**⁴¹⁸.

A la versió espanyola, aquesta seda pàl·lida es converteix en un *palo rosa* sense sentit:

Su figura está envuelta en un kimono de **color de palo rosa**⁴¹⁹.

Aquest, però, no és l'únic exemple de mala traducció: al final del segon acte, per exemple, la reflexió final de Serafina és traduïda en sentit contrari a allò que ella expressa en la versió original:

SERAFINA: Rosario, forgive me! Forgive me **for thinking the awful lie could be true!** ⁴²⁰ [perdona'm per pensar que aquesta espantosa mentida pogués ser certa!]

I en espanyol:

SERAFINA: ¡Rosario, perdóname, perdóname! **Ahora empiezo a creer que aquella terrible mentira, podía ser verdad...**

O també a la primera escena del segon acte, en el moment que Alvaro li pregunta a Serafina què li havien dit les dues clientes perquè s'alterés tant i ella li respon el següent:

SERAFINA: No, no, no! I don't want to talk about it! [She throws down the broom.] I just want to forget it; it wasn't true, it was false, false, false!—as the hearts of the **bitches** that told it...⁴²¹

⁴¹⁷ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 46.

⁴¹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 274.

⁴¹⁹ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 17.

⁴²⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 373.

A la traducció castellana, *bitches* (meuques/putes...) és traduït per *witches* (bruixes)⁴²²:

SERAFINA: No, no quiero hablar de eso. Necesito olvidar sus palabras. No era verdad. No pueden ser verdad. Todo era falso... Falso... Falso... Falso... Tan falso como el corazón de las dos **brujas** que lo vinieron a contar.⁴²³

3.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona

La rosa tatuada s'estrena a Barcelona el dia 3 d'abril de 1958 al Teatre Comèdia de la mà de la companyia de Pepita Serrador, amiga personal de Tennessee Williams⁴²⁴. L'obra, creada en bona part a Barcelona en una de les visites que Williams va fer a la ciutat acompanyat del seu bon amic i traductor de la mateixa obra al castellà, Antonio de Cabo, s'havia estrenat prèviament a Madrid amb un muntatge de la companyia "Pequeño Teatro", de Miguel Narros, amb María Arias, Ramón Corroto i Julieta Serrano, i el mateix Narros com a director. L'acollida que l'obra va tenir a la capital de l'estat va ser molt bona segons relaten les cròniques de l'època:

[La obra] fue acogida por el público con grandes ovaciones. El telón se alzó reiteradamente y el autor [sic] saludó en unión de los intérpretes⁴²⁵.

La obra obtuvo buen éxito y el público aplaudió fuerte escenas y finales, y el telón se alzó muchas veces⁴²⁶.

A Barcelona, la representació de *La rosa tatuada* va superar amb escreix les 75 representacions⁴²⁷ i encara el mes d'agost d'aquell mateix any 1958, l'obra es va tornar a reestrenar a causa del gran èxit de públic obtingut al llarg de tots aquells mesos⁴²⁸.

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 363.

⁴²² És cert que a primer cop d'ull es podria pensar que en aquest cas el traductor senzillament ha esquivat una paraula "prohibida" com puta, però atesa la possibilitat d'haver pogut utilitzar un mot més suau i proper al sentit de *bitch* (*golfa, zorra...*) i en canvi haver pres una paraula que en anglès fonèticament és quasi idèntica a *bitch* com és *witch*, ens pot dur a pensar que De Cabo simplement ha comès una confusió lèxica. Cal tenir present que més endavant el traductor davant d'un mot sinònim de *bitch* com és *dirty slut* el traduirà com a *cochina, so perra*, però no pas com a *bruja*.

⁴²³ Tennessee Williams: *La rosa tatuada*, op. cit., p. 35.

⁴²⁴ Per a més dades sobre aquesta amistat, vegeu Pepita Serrador: *Tennessee Williams*, <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/tennessee-williams-pepita-serrador.htm>

⁴²⁵ Alfredo Marquerie: *ABC*, 12-III-1958.

⁴²⁶ José-Antonio Bayona: *La Vanguardia Española*, 12-III-1958.

⁴²⁷ El dia 3 de juliol de 1958, i arran de les 75 representacions de l'obra, la sessió va comptar amb la presència del mateix Tennessee Williams i el cònsol americà de Barcelona.

La crítica, ja del tot avesada al teatre de Tennessee Williams per les representacions anteriors i per l'abassegador èxit mundial de l'estrena cinematogràfica de *Un tranvía llamado Deseo*, va acollir *La rosa tatuada* positivament. Els comentaris més destacables sobre l'obra es podrien resumir en tres punts:

1) *La rosa tatuada* era una obra força diferent de les dues obres de Tennessee Williams estrenades fins aleshores a la ciutat.

El nombre de Tennessee Williams, hecho famoso por una obra que, aun siendo una ordinariez, posee el mérito de la teatralidad, graduada y acentuada con excelente ingenio de autor dramático –aludimos a “Un tranvía llamado Deseo”- ha servido ahora de señuelo para seducir incautos: puesta al pie de *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Nueva York, 1951), ha hecho creer a muchos que garantizaba una obra semejante a aquélla, o por lo menos a *El zoo de cristal* (The Glass Menagerie”, Nueva York, 1945). Error evidente, porque de *La rosa tatuada* a *Un tranvía llamado Deseo* hay una distancia inconmensurable, si no por lo que respecta al fondo, por lo que a la forma se refiere; pero en tal grado, que la diferencia parece existir hasta en lo más esencial⁴²⁹.

Lo primero que sorprende al espectador de *La rosa tatuada* –y a fe que hay muchas cosas que le sorprenden hasta el estupor- es el carácter eminentemente cómico de esta obra, en contraste con el cariz poético que prevalecía en *El zoo de cristal* o la tensión dramática que alentaba en *Un tranvía llamado Deseo*⁴³⁰.

No aparecen aquí las fuerzas oscuras, el retorcido sensualismo, los complejos inconfesables de *El tranvía llamado Deseo*, de *La gata en el tejado de zinc caliente* y de tantas otras obras de Tennessee Williams⁴³¹.

2) L'esmentat coneixement de l'obra de Tennessee Williams –i del teatre nord-americà en general– permet establir comparacions amb d'altres autors:

La rosa tatuada, con su pretensión de obra neorrealista, no es sino un melodrama fuerte, audaz, desaforado, a lo Zola, o a lo Sardou, que no añade nada nuevo al viejo género. Sus personajes se hallan movidos caprichosamente por las exigencias malsanas de un cínico naturalismo. Intriga desquiciada y violentada; diálogo duro, ordinario, parecido al de

⁴²⁸ Tal com s'indicava a *La Vanguardia Española* en anunciar la reposició de l'obra el dia 21 d'agost de 1958 [la negreta és meva, les majúscules no], “DESDE HOY tarde y noche **y a petición del público VUELVE...** el mayor éxito del año: Pepita Serrador en la sensacional obra de TENNESSEE WILLIAMS, *LA ROSA TATUADA*”.

⁴²⁹ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁴³⁰ Guillermo Sánchez: *El Noticiero Universal*, 4-IV-1958.

⁴³¹ Enrique Sordo, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, año 3, núm. 69 (5-IV-1958), p. 31.

L'Assomoir (La Taberna), de Zola [...] Las criaturas de Williams son terriblemente histéricas, sus pasiones no son humanas. Son instintos de bestia. Y aunque Williams, y Sartre, y Anouilh y Miller pretendan ignorarlo, existe en todo ser humano un espíritu que nos aleja de la tierra [sic] baja, de la materia deleznable y que nos diferencia de los irracionales, pegados a la tierra con sus instintos⁴³².

Buscando un antecedente a *La rosa tatuada*, podríamos encontrarlo en otra comedia americana, que antes fue novela: *Tabacco Road* o *El camino del tabaco*, de Erskine Caldwell. E incluso en otra novela del propio Caldwell: *God's Little Acre*⁴³³.

Esa vaga, imprecisa, pero siempre ostensible, preocupación sexual del teatro de Tennessee Williams, -semejante a la del teatro de William Inge y otros-, puede ser considerada como una de las constantes literarias del país que ha hecho posible la redacción y la publicación de los famosos *informes* de Kinsey⁴³⁴.

Fins i tot aspectes com el tractament de les dones en les obres de Williams són esmentats també per la crítica:

Solamente con los personajes femeninos de Tennessee Williams podría hacerse un vasto ejemplario de tipos psicopáticos. (Dicho sea de paso, algún día intentaremos pergeñar un ensayo que podríamos llamar estético-biológico tomando como base los especiales tipos de mujer que aparecen reiteradamente en el teatro de determinados autores, como Anouilh, Benavente, Lorca y el propio Williams)⁴³⁵.

Algún día resultará interesante trazar un ensayo en torno a las mujeres del teatro de Tennessee Williams (y espero que no sea una mujer, una escritora quien lo haga: el trago sería demasiado amargo). Hoy componen ya una galería extensa sin duda, y más curiosa que atractiva, es evidente... Una galería cuyos especímenes femeninos habrían de colocarse a gran distancia de los que formaron las galerías respectivas ¡y maravillosas! de “mujeres de Cervantes” o “mujeres de Shakespeare”, pintadas con los azules y las rosas, los oros y los nácares del fervor del poeta hacia la dama o, más simplemente, de la admiración del hombre por la mujer. Y no me deje mentir lady Macbeth, en quien el crimen se viste de majestad y de grandeza.

No así los personajes femeninos de Tennessee Williams, criaturas de instinto más que de pasión, míseras criaturas fracasadas, decepcionadas, para cuyas almas débiles, decepción y

⁴³² José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁴³³ Guillermo Sánchez: *El Noticiero Universal*, 4-IV-1958.

⁴³⁴ Enrique Sordo, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, Año 3, núm. 69 (5-IV-1958), p. 31.

⁴³⁵ *Ibidem*.

pecado son resortes trágicos. En el eterno dilema humano: “ni ángel ni bestia”, es, en ellas el ángel quien lleva las de perder. Sólo las salva, fugazmente, alguna ráfaga de piedad por parte de su creador. Piedad para la muchachita lisiada del *Zoo de cristal* en sórdida batalla con sus manías y sus complejos. Piedad para “Blanche du Bois”, la protagonista del tan traído y llevado *Tranvía llamado Deseo*, con el alma desgarrada entre la romántica altivez de sus imaginaciones y la mezquina vileza de sus realidades. Más, en los personajes femeninos de las obras más recientes (*La Rosa Tatuada*, *La gata en el tejado ardiente* [sic]) toda ráfaga de piedad desaparece. Ya no hay desgarramiento ni lucha. La mujer no es más que la hembra: el instinto, único resorte. Freud pasó por aquí con su mueca despiadada. Y el ángel se ha vuelto de espaldas⁴³⁶.

3) La càrrega sensual de l’obra en general, del personatge de Serafina en particular, i l’associació d’aquesta sensualitat a un cert primitivisme és també degudament apuntat per crítics com José María Junyent, Luis Marsillach o Enrique Sordo:

“Serafina della Rose”, heroína de esta obra, es una mujer siciliana, de instintos pasionales salvajes; abandonada a sus histerismos agudos [...] Y para la siciliana, mujer de barro hecho carne, pero sin soplo espiritual que la diferenciara de la bestia⁴³⁷.

[...] Unos sicilianos emigrados a América del Norte y que son gente apasionada, no muy lógica en sus reacciones, seres primitivos dominados por los instintos y obsesionados por ideas más o menos absurdas [...] El amor de esa mujer por el difunto tiene manifestaciones vehementes y se expresa sobre todo en la fidelidad al recuerdo sensual [...] [Serafina] No reconocerá la verdad hasta el momento en que aparezca otro hombre es su vida, otro hombre que puede aliviarla de su obsesión con la descarga de los instintos, de nuevo con un sentido vital, tumultuoso y primario.

Lo mejor de la comedia es ese tipo de mujer, de una psicología muy compleja dentro de su primitivismo⁴³⁸.

Més contundent es va mostrar Enrique Sordo a l’hora de referir-se a la temàtica sexual de les obres de Williams:

Williams se inclina, con flagrante preferencia, hacia el planteamiento de oscuros problemas de orden sexual, más o menos revestidos de preocupación sociológica, más o menos explicitados, pero siempre latentes y advertibles. En cualquiera de sus obras, hasta en las de

⁴³⁶ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1958.

⁴³⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁴³⁸ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 5-IV-1958.

aparición más inocua, como la que hoy nos ocupa, abundan los personajes de tortuoso psiquismo, en una chocante galería de cretinos, homosexuales, ninfómanas, histéricos, fracasados de todo orden, mitómanos, etc. De ahí, por ejemplo, la inusitada violencia – signo de equívoca sexualidad- con que reaccionan y actúan la mayoría de sus protagonistas⁴³⁹.

D'altra banda, resulta particularment interessant la comparació que Sordo estableix entre el teatre de Tennessee Williams i el d'Arthur Miller. En aquesta comparació, el crític es decanta a favor de Miller anticipant així una tendència pel que fa a la recepció crítica de les obres de Williams que ben aviat es generalitzarà a partir de la dècada dels seixanta:

La obra dramática de Tennessee Williams se caracteriza, en general, por su afán de desvelar el mal que acosa a los hombres, ese mal que él considera explícitamente “una enfermedad, una deformación psíquica”, con un criterio tan freudiano como estadounidense. Pero ese desvelamiento, a menudo realizado con un rigor lindante con la crueldad, no oculta en sí ninguna tesis, ninguna tácita moraleja. El autor se limita, con sus tejidos dramáticos, a presentar desnudos problemas, sin buscar soluciones a los mismos, sin teorizar sobre ellos. Trata, únicamente, de provocar una directa reacción emocional, y es inútil que busquemos en sus obras ningún sentido trascendente, o esa profundidad que encontramos, por ejemplo, en un Arthur Miller⁴⁴⁰.

Finalment, la crítica va elogiar els intèrprets de manera quasi unànime i molt especialment la protagonista de l'obra, Pepita Serrador:

Pepita Serrador se ha colocado en un primer plano de la escena española encarnando y viviendo con la intesidad [sic] requerida el principal personaje, esa “Serafina delle Rose”, violenta, agresiva, ordinaria, escandalosa, frenética, que en el arte inconfundible, lleno de facetas de la gran actriz argentina, adquiere humanidad penetrante y seductora. Nuria Torray, arrancada del Teatro Guimerá, para conferirle el galardón del segundo papel en esta obra, estuvo natural; exquisita por la voz y el acento, y por una manera personalísima de moverse en escena que acusa talento y sensibilidad⁴⁴¹.

Su versión de Serafina delle Rose, la emigrante siciliana eje de la obra, resultó asombrosamente feliz, acaso por tratarse de un tipo que se adecua perfectamente a sus características interpretativas. En sus parlamentos, lo mismo que en sus imprecaciones

⁴³⁹ Enrique Sordo, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, Año 3, núm. 69 (5-IV-1958), p. 31.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

desgarradas y en sus contenidos silencios, Pepita Serrador lució un palpito de transida sinceridad, de fidelísima emoción. A su lado, en el papel de Rosa delle Rosa, la inteligente y sensitiva Nuria Torray dio un nuevo paso hacia delante en su joven carrera. Esta actriz, de pocos años, pero de definida y atrayente feminidad, posee un potencial dramático que ha de ir liberando progresivamente y que anoche ya lució en un nuevo y vivísimo grado. Por la parte masculina, el principal papel de *La rosa tatuada* corre a cargo de Ramón Corroto, que lo viste con extraordinario vigor, extrayendo del mismo toda la fuerza primitiva que contiene en el original literario. Lo que no puede hacer, por ejemplo, Andrés Monreal, cuyo personaje –sin duda, por no pertenecer al medio en que se desarrolla la acción- es el único que Tennessee Williams ha descrito en forma superficial. Los restantes actores que intervinieron en la primera representación de *La rosa tatuada* –que incluye diecinueve personajes-, supieron estar en todo momento a la altura de los cuatro tipos centrales, componiendo entre todos un friso interpretativo de primerísima calidad. En este capítulo, y por su misma extensión, preferimos no hacer distinciones, aunque tampoco queremos silenciar la atinada creación de la actriz de carácter Enriqueta Torres⁴⁴².

La interpretación de Pepita Serrador es extraordinaria, de actriz eminente, con matices admirablemente logrados y con una fuerza de expresión insuperable. Espléndidos también Ramón Corroto, que da mucho vigor y vivacidad al personaje, y Nuria Torray, esa joven actriz que cada vez se revela más amplia y firme en facultades y con una sensibilidad cautivadora. Bien asimismo Enriqueta Torres, Juanita Salazar, Rosa Mateu, Emilio Menéndez, Josefina Tapias y el resto del conjunto⁴⁴³.

Toda la *Rosa tatuada* es “Serafina”. Toda “Serafina” fue anoche la labor sorprendente, rayana en lo genial, de Pepita Serrador su intérprete. Rara vez nos es dado, pues, sobre las tablas, una identificación más completa, una fusión más absoluta de intérprete y personaje. Humana, “demasiado humana”, como “Serafina delle Rose”, Pepita Serrador tuvo la figura, la actitud, la voz, el grito, el brío, la fuerza, la ternura –el temperamento-, con que ya siempre en la galería de “mujeres del teatro de Tennessee Williams” veremos a la impetuosa viuda siciliana.

Con ella [Pepita Serrador] sobresalieron en la interpretación –armónica, ajustadísima- ese gran actor que es ya Ramón Corroto, y esa delicada, sensible dama joven que es Nuria Torray. Es grato destacar la auténtica venerable figura de Joaquín Regalez, que vuelve,

⁴⁴² Guillermo Sánchez: *El Noticiero Universal*, 4-IV-1958.

⁴⁴³ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 5-IV-1958.

muy dignamente, a las tablas, en vísperas de cumplir sus ochenta años. Otros nombres: Pilar González, Josefina Tapias⁴⁴⁴.

L'únic crític que es va distanciar d'aquesta unanimitat va ser Enrique Sordo, el qual va posar objeccions a la interpretació de Pepita Serrador i també a d'altres actors:

En cuanto a la labor interpretativa, muy importante siempre, y aún más en esta clase de obras con escasa anécdota, en general se inclinó más a las caracterizaciones enterizas que al matiz, pero sostuvo, salvo excepciones, bien los tipos. Pepita Serrador, en el tremendo personaje de "Serafina delle Rose", dió admirablemente la vertiente de vehemencia, de desgarro y desplante del mismo, con mucho calor y sobradas facultades. No acertó tanto, en cambio, en la faceta tierna del tipo que incorporaba, en el énfasis retenido que ha de producir el patetismo de algunos momentos. Su vasto conocimiento del oficio no logró dar toda la convicción a este segundo aspecto del personaje; segundo aspecto muy importante, porque es el que le confiere emotividad y calor humano al contrastar con el primero, rudo y grotesco. Ramón Corroto, en el infame "Mangiacavallo", nos regaló con la mejor interpretación de la noche, prestando a ésta ese difícil cruce entre el cretinismo y el elemental sentimentalismo que el papel exigen. Nuria Torray, por su parte, incorporó una "Rosa" ardiente e intensa, con seguridad y brío, descuidando un poco los matices ingenuos del personaje. La labor de Andrés Monreal ("Jack Hunter"), monótona, deslavazada, torpe y gris, no es enjuiciable propiamente por su escasa relación con el arte escénico. Muy eficaz Josefina Tapias en sus breves intervenciones y en su acabada caracterización de la bruja. Entonada y justa Enriqueta Torres ("Assunta"), lo mismo que las actrices que componían el coro de vecinas, de aire tan lorquiano. Los demás, cumpliendo, con más o menos corrección, destacándose César Ojínaga⁴⁴⁵.

L'obra va tenir una molt bona acollida per part del públic, tal com també va apuntar la crítica:

El público, que llenaba el teatro, aplaudió los tres actos de la comedia, y requirió en escena a los intérpretes y al director artístico Antonio de Cabo⁴⁴⁶.

El público se entusiasmó con la obra y, todavía más, con la versión que de la misma nos ofrecieron sus intérpretes, a los que hizo saludar repetidamente⁴⁴⁷.

Obra e intérpretes han alcanzado un éxito rotundos⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1958.

⁴⁴⁵ Enrique Sordo, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, Año 3, núm. 69 (5-IV-1958), p.31.

⁴⁴⁶ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁴⁴⁷ Guillermo Sánchez: *El Noticiero Universal*, 4-IV-1958.

[...] Resonaron aplausos nutridos al final de todos los actos, y reiteradas ovaciones al término de la representación⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 5-IV-1958.

⁴⁴⁹ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 4-IV-1958.

4. CAT ON A HOT TIN ROOF / LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC

4.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL⁴⁵⁰

4.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

Margaret (*Maggie, the cat*) està casada amb una antiga estrella de futbol americà, Brick Pollitt, fill de Big Daddy, patriarca de la família Pollit i que s'està morint de càncer. Aquest fet deixa en l'aire el futur de la propietat familiar que hauria d'heretar, o bé el mateix Brick o bé Gooper, l'altre fill del patriarca. Gooper està casat amb Mae i té cinc fills, però Brick és el preferit de Big Daddy. Brick no té fills i sembla incapaç de tenir-ne, ja que la relació que manté amb la seva dona és quasi inexistent, en bona part a causa dels dubtes sobre la seva pròpia sexualitat. Brick tenia un gran amic, Skipper, del qual Margaret sospitava que la intensa relació que mantenia amb el seu marit podia anar més enllà de l'amistat. Ella va posar Skipper a prova sexualment i ell no se'n va sortir; el *fracàs sexual* amb Maggie va certificar el tipus d'afecte que Skipper sentia per Brick i aquest descobriment el va desesperar fins a abocar-lo al suïcidi. Conseqüentment, Brick dubta sobre la natura de la seva amistat amb Skipper i, en el fons, sobre la seva pròpia sexualitat. Se sent dolgut i culpable per la dissort del seu amic, ressentit amb la seva dona, i s'aïlla del seu entorn i d'un món que no és el seu. L'objectiu de Maggie passa per reconstruir la relació amb el seu marit alhora que també pretén assegurar l'herència de la propietat familiar. Brick, però, només està ocupat a esborrar el dolor de la memòria per mitjà de l'alcohol i, tot i respectar les formes, refusa mantenir cap relació física amb la seva dona, ja que no té intenció d'acarar la seva ambivalència sexual, i encara menys amb la persona que justament ha fet esclatar tota aquesta crisi personal.

Cat on a Hot Tin Roof, però, va més enllà del simple tractament d'una possible ambivalència sexual. Tal com Annette Saddik exposa en sintetitzar l'obra, «*Cat on a Hot Tin Roof* explores issues of identity, desire and deception, all held together by the pursuit of wealth and security. Maggie, the protagonist, is determined to defeat her husband's brother and his wife for the family inheritance, since she grew up poor and has now become accustomed to a more comfortable life. Her alcoholic and emotionally tormented husband, Brick, is too weak and indifferent to fight, so Maggie takes the

⁴⁵⁰ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1991), vol. 3. New York: New Direction Books.

struggle for herself, insisting that “You can be young without money, but you can’t be old without it”».⁴⁵¹

En efecte, Williams fa un subtil però dur retrat d’una societat capitalista que determina el tarannà dels individus en establir unes relacions personals marcades per canvis i transaccions. Un món en què la corrupció destrueix tota possible fraternitat i del qual Big Daddy és el millor exponent. En un moment de l’obra, Gooper informa que el seu pare pateix d’Urèmia, una malaltia que «poison the whole System due to the failure of the body to eliminate poisons»⁴⁵². De ben segur, la mateixa malaltia que, segons Tennessee Williams, patia la societat americana. En un entorn com aquest, només la relació entre Brick i Skipper conservava un grau d’idealisme suficient com per distingir-se de la resta. Quan Brick es queda sol, però, no li queden eines per sobreviure enmig d’aquesta jungla (la seva coixesa al llarg de tota l’obra és tan real com simbòlica: sense Skipper, Brick queda coix) i per mitjà de l’alcohol estableix una barrera amb el seu entorn immediat mentre preserva el passat mític. Tal com li succeeix a Laura Wingfield a *The Glass Menagerie*, Brick és incapaç d’entrar a formar part d’un món que el supera. Si el refugi de Laura són unes figuretes de vidre, el de Brick són els èxits esportius del passat al costat del seu amic.

El cas de Maggie és oposat al del seu marit. Sotmesa a contracor a la seva omnipotent figura mentre era un heroi esportiu, quan aquest món s’acaba, ella lluita per passar a dominar la nova situació, tal com acaba succeint al final de l’obra: «Brick, I used to think that you were stronger than me and I didn’t want to be overpowered by you. But now, since you’ve taken to liquor –you know what?–I guess it’s bad, but now I’m stronger than you and I can love you more truly!»⁴⁵³

I és que, a diferència de Brick, Maggie domina les seves pròpies circumstàncies vitals, sap què vol, lluita per aconseguir-ho i refusa tothora el rol de víctima. Al final de l’obra, ella se n’acaba sortint: aconseguirà que Brick trenqui el seu isolament i torni a (con)viure amb qui va intentar violar el seu amic per confirmar la *anormalitat* de la seva relació. La velada reconciliació final de la parella protagonista de l’obra obrirà pas a una *(re)heterosexualització* de Brick que el redimirà i alhora el reconciliarà socialment:

⁴⁵¹ Annette J. Saddik (2007). *Contemporary American Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 44.

⁴⁵² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 152.

⁴⁵³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 164.

heterosexualitat i descendència, herència de la propietat i derrota dels rivals *materials* (Gooper i Mae).

Curiosament Brick acaba acceptant aquesta nova realitat, tal com a *A Streetcar Named Desire* Stella Dubois accepta el seu marit, Stanley Kowalsky, tot i que aquest hagi violat la seva germana. Tant la violació de Stanley com el fals fill de Maggie permetran a un i altre preservar els seus entorns respectius tot derrotant passats idealitzats que amenaçaven els seus interessos afectius i materials. No debades, a diferència de Blanche i Brick, Williams emfasitza l'origen humil tant de Stanley com de Maggie i les dificultats que tots dos han tingut per obrir-se pas en un món despietat, el funcionament del qual gira a l'entorn de l'ambició i –un dels mots més usats al llarg de *Cat on a Hot Tin Roof*– la mendacitat.

Aquests personatges –Laura, Blanche, Brick–, en el seu isolament d'un entorn que els resulta aliè i hostil, en el fons mitifiquen un passat amb l'objectiu d'aturar el temps. Com Big Mama resumeix en un moment del tercer acte, «Times go by so fast. Nothin' can outrun it. Death commences too early –almost before you're half acquainted with life– you meet with the *other*».⁴⁵⁴ Una de les obsessions de Williams és la inevitable derrota davant del pas del temps –*Time, that endless idiot, run screamin' around the world*, escrivia la seva amiga Carson McCullers– i l'única actitud possible que troba acceptable davant d'aquesta particular tragèdia hauria de ser, com afegeix Big Mama, «to love each other and stay together, all of us, just as close as we can.»⁴⁵⁵ En el constant fracàs d'aquest noble propòsit trobem justament la llavor dramàtica del món teatral de Williams i *Cat on a Hot Tin Roof* representa potser el punt àlgid d'aquesta dramaturgia.

4.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

Cat on a Hot Tin Roof es va estrenar el 24 de març de 1955 al Morosco Theatre de Nova York amb el següent repartiment: Barbara Bel Geddes (Maggie), Ben Gazzara (Brick), Burl Ives (Big Daddy) i Mildred Dunnock (Big Mama). El muntatge el va dirigir Elia Kazan. Williams no estava gens segur de l'èxit de l'obra, ja que havia encadenat tres fracassos consecutius després de l'enorme èxit de *A Streetcar Named Desire* (1947): *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951) i *Camino Real*

⁴⁵⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 157.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

(1953); si bé és cert que *The Rose Tattoo* no va ser estrictament un fracàs, tampoc es pot qualificar com a èxit. Ja el 1952, el mateix Williams confessava a Carson McCullers: «I could have anything I wanted in the theatre, now I have to go begging. Two plays that didn't make money and, brother, you're on the skids! »⁴⁵⁶ El 1953 va estrenar *Camino Real* i el fracàs va ser més espectacular que el de les altres dues obres esmentades. *Camino Real*, de fet, va mostrar a Williams els límits d'acceptació que tenia el públic al qual s'adreçava. Com Albert J. Devlin apunta: «In drafting *Cat*, Williams gave evidence of having absorbed the painful lessons of *Camino Real*. He renewed covenant with Broadway, but it was a cunning conformity that he practiced, as he had in *A Streetcar Named Desire* – one that protected the integrity of the subject, at the same time that it appeared to satisfy the “irresistible scopic drive” (as Julia Kristeva would say) of a consumer minded audience.»⁴⁵⁷ Aquesta por a un nou fracàs, Williams la va manifestar la mateixa nit d'estrena en creure que la recepció de l'obra estava sent un desastre: «Even though I always go crazy on opening nights, the New York opening of *Cat* was particularly dreadful, I thought it was a failure, a distortion of what I had intended. After the show was over I thought I had heard coughs all during the performance. I suppose there weren't that many, probably the usual number. And it did become my biggest, my longest-running play. »⁴⁵⁸

I en efecte, *Cat on a Hot Tin Roof* va esdevenir l'èxit més gran de Tennessee Williams, superant fins i tot *Streetcar*, amb 694 representacions a Broadway, a més de rebre els premis Pulitzer i el *Drama Critic's Circle Award*. Amb tot, però, l'obra no va estar exempta de polèmica. Per a alguns crítics resultava especialment inquietant la *no resolució* de la presumpta homosexualitat del protagonista:

The boy says he has taken to drink because "mendacity is the system we live in." His father, however, explains that this is an evasion: the real reason is that he is running away from homosexuality. **At this point, the author abruptly changes the subject to the father's mortal illness, and he never really gets back to it. One does not of course demand that he "cure" the boy, only that he present him: he should tell the audience, even if he does not tell the boy himself, whether a "cure" is possible, and, if not, whether homosexuality is something this individual can accept as the truth about**

⁴⁵⁶ Albert J. Devlin. «*Writing in a "place of stone"*». A: Matthew C. Roudané (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 98.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁵⁸ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*, op.cit., p. 169.

himself. At present, one can only agree with the father that the story is fatally incomplete.⁴⁵⁹

Aquesta indefinició sobre la presumpta homosexualitat també representa el punt fosc de l'obra per al crític del *New York Herald Tribune*:

Is he homosexual? At one moment he is denouncing "queers", at another describing the way he clasped his friend's hand going to bed at night. Has he loved his wife? She describes him, in some detail, as a good lover because he was a disinterested lover. **Listening, we work at the play in an earnest effort to unlock its ultimate dramatic meaning. But the key has been mislaid, or deliberately hidden.**

It is Mr. Williams who, in this instance, "finds it difficult to talk"? How deeply has he cut into the core of his own play? Supposing that he has really unraveled its human mystery, why is he reluctant to give that mystery a name?

It is almost impossible to escape the conclusion that the playwright has been either less than clear or less than candid. He has shown us, with an arresting flourish, a sick young man, he has explored the symptoms in harrowing, unflinching detail; but **he has failed --or refused—to isolate the cause of the corruption in Brick**, and the play, so far from placing one man's torment in an intelligible relationship to the universe about him, simply catches something of his sickness.

The performance is superb, the Language stinging, **the substance of the play disturbingly secretive.**⁴⁶⁰

Però no només eren els aspectes formals allò que amoïnava una part de l'establishment teatral de l'època. Quan es va atorgar el Pulitzer a Williams, hi va haver objeccions pel que fa al llenguatge emprat a l'obra i més d'un membre va recordar que el 1925 algú del comitè va desestimar atorgar el premi a Maxwell Anderson per *What Price Glory* (1924) a causa del llenguatge vulgar que contenia l'obra⁴⁶¹. Finalment, però, el comitè del guardó va acceptar el llenguatge de *Cat on a Hot Tin Roof*, per bé que part de la crítica no es va mostrar tan tolerant amb aquest fet: John Grassner, tot i afirmar que «acknowledge that its vivid characterizing power makes most playwrights

⁴⁵⁹ Eric Bentley: *New Republic*, 132 (April 11, 1955), p. 22-23.

⁴⁶⁰ Walter F. Kerr: «A secret is Half-told in Fountains of Words». *New York Herald Tribune*, 3/IV/1955, sec. 4: 1.

⁴⁶¹ De fet, a causa d'aquesta pressió, el premi Pulitzer de 1925 va anar parar a Sidney Howard per *They Knew what They Wanted* per comptes de *What Price Glory*. L'èxit de la pel·lícula de John Houston 27 anys després d'aquesta decisió, però, va acabar fent justícia amb l'obra de Maxwell Anderson.

looks like anemic pygmics», també descrivia l'obra com a «blatant with vulgarity»⁴⁶² John Chapman, crític del *New York Daily News* també va condemnar el diàlegs de l'obra i en va emfasitzar la gratuïtat del llenguatge vulgar: «the considerable amount of dirty talk in it was mere boyish bravado and rather pointless.»⁴⁶³ De fet, el llenguatge va comportar dificultats amb les autoritats de Nova York un cop ja estrenada l'obra. Edward T. McCaffrey, comissionat per a llicències, va rebre queixes de molta gent, però va decidir emprendre mesures en el moment que va rebre una reclamació concreta de la *Children's Aid Society*. Aquesta associació denunciava que els nens que apareixien en el muntatge estaven sotmesos al llenguatge vulgar de l'obra i a converses inadequades per a la seva edat. El comissionat va assistir a una representació i va parlar amb la direcció un cop acabada l'actuació. El director va garantir que els nens, un cop havien actuat, quedaven dins del camerino i allí s'hi estaven mentre en escena tenien lloc els diàlegs *inadequats*. Malgrat les garanties ofertes per la companyia, McCaffrey va demanar que se suprimís el diàleg entre Big Daddy i Brick a l'acte 3 (la faula sexual dels elefants) i que s'eliminés tot l'argot referit a l'homosexualitat. Per cert, aquesta acció censora respecte a l'acte 3 va permetre Williams tornar a carregar contra Elia Kazan per les modificacions que aquest li va suggerir que introduís al tercer acte i amb les quals ell no estava d'acord. El temor al fracàs, però, li va fer acceptar els suggeriments de Kazan per la por que el director abandonés el projecte si no se li feia cas⁴⁶⁴: «I also had to violate my own intuition by having Big Daddy re-enter the stage in Act Three. I saw nothing for him to do in that act when he re-entered and I did not think that it was dramatically proper that he should re-enter. Consequently I had him tell “the elephant story.” This

⁴⁶² Dawn B, Sova (2004). *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. New York: Checkmark Books, p. 42.

⁴⁶³ John Chapman: *New York Daily News*, 25-III-1955.

⁴⁶⁴ Williams es va penedir totalment d'acceptar els canvis suggerits i, tot i que a la publicació de l'obra va demanar que s'introduïssin totes dues versions amb una *Note of Explanation* que relatés el perquè de les dues versions, i que en versions posteriors a la de 1955 es va seguir la versió original seva i no la de Kazan, a Williams sempre li va doldre enormement que l'immens èxit de l'obra hagués tingut lloc amb la versió de Broadway. Com afirma contundentment John Lahr, «Williams was convinced that, for commercial success, he has sold out the truth of his characters and his heart.» De fet, el mateix Williams, en una carta al crític del *New York Times* Brooks Atkinson, afirmava el següent: «Some time I would like you to read the original (first) version of *Cat* before I re-wrote Act III for productions purposes. Both versions will be published, and, confidentially, I do mean confidentially, I still much prefer the original. It was harder and purer: a blacker play but one that cut closer to the bone of the truth I believe. I doubt that it would have had the chance of success, and reassurance about my work, I think all in all Kazan was quite right in persuading me to shape Act III about return of Big Daddy. » [John Lahr (2014). *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*. New York: Norton & Company, p. 311.]

was assaulted by censors. I was told it must be removed. The material which I then had to put in its place was always offensive to me. »⁴⁶⁵

Amb tot, però, l'obra també va obtenir elogis per part de la crítica. Richard Watts Jr. assenyalava que aquesta obra projecta «enormous theatrical power»⁴⁶⁶ i Walter F. Kerr afirmava que «In *Cat on a Hot Tin Roof* all these voices are raised in passionate wrangle; the urgent and ugly sounds are unmistakably real [...] Everything that is intimate is given a place in a larger composition; everything that is mean-spirited and petty is pushed toward theatrical poetry [...]»⁴⁶⁷ El crític conclouïa que «Mr. Williams is the man of our time who comes closest to hurling the actual blood and bone of life onto the stage.» Però els comentaris més contundents a favor de l'obra van venir de la mà del crític més prestigiós i més influent de l'època, Brooks Atkinson, del *New York Times*. Atkinson va afirmar de l'autor i de l'obra el següent: «*Cat on a Hot Tin Roof* is the work of a mature observer of men and women and a gifted craftsman [...] One of its great achievements is the honesty and simplicity of the craftsmanship. It seems not to have been written. It is the quintessence of life. It is the basic truth. Always a seeker after honesty in his writing, Mr. Williams has not only found a solid part of the truth but found the way to say it with complete honesty. It is not only part of the truth of life: it is the absolute truth of the theatre [...] As the expression of a brooding point of view about life, *Cat on a Hot Tin Roof* is limpid and effortless. As theatre, it is superb [...] *Cat on a Hot Tin Roof* is Mr. Williams finest drama. It faces and speaks the truth. »⁴⁶⁸ Això sí, el mateix Atkinson explicava una de les claus de l'èxit de l'obra: ha deixat experiments formals enrere per passar a centrar-se només en l'exploració de les personalitats dels personatges⁴⁶⁹: «Nothing eventful happens in the course of the evening, for Mr. Williams has now left the formulas of the theatre far to the rear. He is interested solely in exploring minds. »⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Tennessee Williams (1972): *Memoirs*, op. cit., p. 169.

⁴⁶⁶ Richard Watts Jr.: *New York Post*, 25/III/1955.

⁴⁶⁷ Walter F. Kerr: «A secret is Half-told in Fountains of Words». *New York Herald Tribune*, 3/IV/1955, sec. 4: 1.

⁴⁶⁸ Brooks Atkinson: *New York Times*, 25/III/1955, p. 18.

⁴⁶⁹ No cal dir que aquests “experiments formals” que esmenta Atkinson fan referència a les dues obres precedents a *Cat on a Hot Tin Roof*: *The Rose Tattoo* i, sobretot, *Camino Real*.

⁴⁷⁰ Brooks Atkinson: *New York Times*, 25/III/1955, p. 18.

4.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa

Cat on a Hot Tin Roof es va estrenar a Grècia l'hivern de 1955, amb direcció del cèlebre actor i director grec Dimitris Myrat i traducció del text de Marios Ploritis. La crítica va rebre l'obra amb disparitat de criteris, però tal com va passar a Noruega, les crítiques negatives no tenien a veure tant amb aspectes morals o de llenguatge, sinó amb qüestions formals com, per exemple, l'estructura escènica o el final de l'obra. De fet, pel que fa a aquest darrer punt, alguns crítics en qüestionaven el possible *happy end*, la qual cosa indicaria que Ploritis també va traduir la versió Broadway-Kazan de l'acte 3. Així, Alkis Thrylos troba que «the resolution of the plot unexpected and unjustified by the precedent action, a compromise to the demands of the average spectator who always wants a happy ending.»⁴⁷¹ O Michalis Karagatsis, que conclou que «the happy resolution is too American –love and dollars.»⁴⁷² És curiós d'observar, però, com els crítics grecs són els únics que posen especial èmfasi en aquest aspecte de l'obra. Sens dubte que el pes de la tradició tràgica del seu teatre té una influència notable a l'hora de remarcar aquest defecte. El crític de *Kathimerini* confirma aquesta teoria de l'esperit tràgic grec en afirmar que «American writers create a catharsis limited to the most external and minor aspects, and which is a happy ending rather than a redemptive experience of the soul.»⁴⁷³ Cal remarcar, però, que la visió d'aquests crítics en el fons coincideix amb la del mateix Williams, el qual justificava davant Kazan la *moral paralysis* de Brick en el darrer acte com a una projecció del *pathos* del personatge.

A Alemanya, tal com ja he esmentat que succeïa amb altres obres de Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* va comportar un cert nivell d'identificació entre la dissort del poble alemany de postguerra i els personatges *marginats* de Williams. Així, per exemple, una crítica com Sonja Luyke apuntava que quan es va estrenar l'obra a la República Federal Alemanya⁴⁷⁴ hi havia espelmes a les finestres de moltes cases en memòria dels compatriotes que romanien presoners en camps de treball soviètics i Luyken va fer un paral·lelisme entre les espelmes i els silencis de l'obra com a símbols de resistència

⁴⁷¹ Catherine Georgoudaki (1984). «The Plays of Tennessee Williams in Greece», op. cit., p. 73.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Die Katze auf dem heißen Blechdach* es va estrenar el novembre de 1955 al Schauspielhaus de Düsseldorf, sota la direcció de Leo Mittler, el mateix director que tres anys abans havia estrenat *Die tätowierte Rose (The Rose Tattoo)* a Hamburg.

passiva davant d'una realitat insatisfactòria⁴⁷⁵. D'altra banda, a Alemanya també van resultar inevitables els conflictes morals. L'esmentada faula sexual dels elefants de l'acte 3, per exemple, va ser suprimida i d'altres referències de caire sexual també van ser eliminades. Com apunta Wolter, però, malgrat els diversos talls i supressions, l'obra encara contenia prou material explícitament sexual com perquè alguns crítics qualifiquessin l'obra com una dramatització de l'informe Kinsley i recomanessin sobretot no portar menors a veure l'obra. El crític Alfons Neukirchen, de fet, va qualificar *Cat on a Hot Tin Roof* com a un drama de temprança i va apuntar de manera divertida que «after seeing this play you will not touch a drink for three days.»⁴⁷⁶ Amb les revoltes de finals dels seixanta a tot Europa, el puritanisme dels alemanys decreix i el 1981 finalment es presenta l'obra per primer cop en la versió original de Williams.

A Noruega, *Cat on a Hot Tin Roof* es va estrenar al Nationaltheatret d'Oslo el 23 de febrer de 1956 i la va dirigir Gerda Ring. L'obra va obtenir un gran èxit tant de públic com de crítica, tal com apunta Paul Gjesdahl (*Dagbladet*): «A brilliant piece of dramatic art, masterly structured. What a play! And what a performance! Liv Stromsted as Maggie is singled out for particular praise by Gunnar Larsen.»⁴⁷⁷ La normalitat política del país (que s'escapa del conservadorisme de postguerra majoritari), juntament amb la forta tradició teatral escandinava van fer que la recepció de l'obra de Williams fos normal i molt més fluïda que a la major part de països europeus. Només cal dir en aquest sentit que *Cat on a Hot Tin Roof* era la vuitena obra de Tennessee Williams que s'estrenava al país escandinau. De fet, l'obra es va publicar abans que s'estrenés i la crítica literària ja en va fer elogis tot comparant-ne el contingut amb la d'autors escandinaus com Ibsen o Strindberg. Així, per exemple, Gerhard Knoop (director de diverses obres de Williams a Noruega) afirmava en un article titulat, per cert, *Dramatized Kinsey-report*, que «*Cat on a Hot Tin Roof* is a play about lies, about living on a lie, about people's reluctance to face the truth. Reminiscences of Strindberg (the misanthropic Outlook) and of Ibsen (living on a lie) can be found in the play, which is easy fascinating reading.»⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Jurgen C. Wolter (1995). «Tennessee Williams in Germany», op. cit., p. 15-16.

⁴⁷⁶ Jurgen C. Wolter (1995). «Tennessee Williams in Germany», op. cit., p. 17.

⁴⁷⁷ Hans H. Skel (1985). «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway», op. cit., p. 75.

⁴⁷⁸ Gerhard Knoop: *Stavanger Aftenblad*, 10-XI-1955, extret de Hans H. Skel (1985). «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway», op. cit., p. 66-67.

El 19 de desembre de 1956 s'estrenava *La Chatte sur un toit brûlant* al Théâtre Antoine de París, amb adaptació d'André Obey, direcció de Peter Brook i interpretació a càrrec de Jeanne Moreau i Paul Guers en els rols de Maggie i Brick respectivament. A diferència de la simpatia generada a París amb una obra com *The Rose Tattoo*, *Cat on a Hot Tin Roof* tornava a situar Williams en la senda iniciada a *A Streetcar Named Desire*, és a dir, el camí, en paraules de John S. Bak «violent, salacious, devil, melodramatic reinventions of a naturalism that the French considered outmooded.»⁴⁷⁹ Així, malgrat la direcció de Peter Brook i la interpretació de Jeanne Moreau, l'obra va ser més vilipendiada fins i tot que *Streetcar*. La crítica la va qualificar com a «stupefying magma of hideousness and obsession» (Jean-Jacques Gautier) o «a nauseating story of skin and alcohol» (Max Favalelli)⁴⁸⁰.

A Anglaterra, els problemes que va generar l'estrena de *Cat on a Hot Tin Roof* van ser més que notables. El censor oficial del regne, Lord Chamberlain, va enviar als productors fins a trenta-quatre canvis per introduir a l'obra... només de vocabulari! Alhora també calia reconduir o directament suprimir els passatges que fessin referència a l'homosexualitat, ja que aquest fet estava prohibit públicament i molt més la seva representació damunt d'una escena⁴⁸¹: «A 1955 letter from the Lord Chamberlain –part of a collection at the Harry Ransom Center at the University of Texas– reveals that the producers were told to make 34 changes to the script before it was deemed acceptable for London. Williams was told to delete allegedly offensive words including “crap”, “Christ”, “Jesus”, “bull crap”, “frig”, “half ass”, “boobs”, “humping” and “ass aching”. He was also told to cut a paragraph in which a character discusses a sexual liaison by saying: “I laid her, regular as a piston.” More troublesome were instructions to remove entire pages that referred to the homosexuality of Brick, a prominent character. Phrases such as “ducking sissies” and “queers” had to be cut. A typical paragraph reads: “The discussion on page 45 must be altered, so as to eliminate the suggestion that there may have been a homosexual relationship.»⁴⁸²

⁴⁷⁹ John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 265.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ És interessant d'observar la semblança d'aquesta prohibició i la llei espanyola de 1954 que, com bé apunta John London, “declaró a los homosexuales sujetos a las medidas de Seguridad previstas en la ley de Vagos y Maleantes”. John London (1997): *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939–1963*, op. cit., p. 101.

⁴⁸² Guy Adams: *The Independent*, 13-III-2011.

Però com que l'homosexualitat és un tema central a l'obra, Williams va refusar introduir cap dels canvis suggerits i entre els productors i l'agent literari van decidir imaginar un tripijoc per tal d'esquivar les lleis de la decència i poder estrenar igualment l'obra. El que van fer va ser traspasar l'obra del Comedy Theatre, on s'havia d'estrenar, al Watergate Theatre Club, un club teatral privat sobre el qual Lord Chamberlain no tenia cap control, ja que els clubs privats, per llei, quedaven fora del seu abast. Peter Hall havia inaugurat aquest club un any abans per poder-hi estrenar *A View from the Bridge*, d'Arthur Miller, obra que, entre d'altres temes conflictius, també tractava l'homosexualitat i que va ser prohibida "públicament" pel mateix motiu que *Cat*. En aquella ocasió el club va aconseguir 13.000 membres durant les 5 setmanes de representació de l'obra i ben aviat Hall estrenaria una altra obra prohibida com era *Tea and Sympathy*, de Robert Anderson, que també tractava el tema de l'homosexualitat. Amb aquesta obra els socis van augmentar fins a 40.000. Per a la representació de *Cat on a Hot Tin Roof*, el nombre de socis va augmentar fins a 64.000.

Aquesta jugada de Peter Hall i l'èxit de la proposta va posar en ridícul les mesures de Lord Chamberlain i va aconseguir que s'engegués una campanya a la premsa britànica per acabar amb la censura oficial al Regne Unit. Després de setmanes de polèmica, l'oficina de Lord Chamberlain va anunciar que no posaria obstacles a les obres que mostressin –de manera discreta, això sí– l'homosexualitat en escena. La campanya contra la censura s'havia fet pública i estava engegada; la supressió definitiva, però, hauria d'esperar encara deu anys més, fins a 1968.

Un cop més, l'èxit de públic que demostren les esmentades 64.000 adscripcions al club de Hall contrasta amb un cert rebuig de l'obra per part de la crítica. Altre cop, l'excés de *melodramatisme*, un realisme superat i el llenguatge utilitzat són pedres de toc que condemnaven Williams a ulls de la crítica britànica, tal com reflecteix, per exemple, la demolidora crítica de Brian Inglis. Inglis acusava Williams de superficialitat:

[...] There is no delicacy, no depth in the work; no attempt to uncover not simply the treasures but their meaning; no real vision of the hidden territory which he is exploring. There is never the feeling, as there is in even the worst Ibsen that the writer is deeply

interested in the riddle of human behavior for its own sake rather than for the purposes it can be made to serve on the stage.⁴⁸³

Cat on a Hot Tin Roof is undeniably effective theatre. How effective, can be judged from the fact that it survives some interminable monologues, much surprisingly banal writing, and an astonishing piece of miscasting in the part of Brick who, except during his brief moment of truth in the second act, is on the stage but not of it.⁴⁸⁴

De crear un text melodramàtic, la qual cosa condemnava també el director, Peter Hall:

[...] Peter Hall evidently sees *The Cat* as melodrama; short of having somebody stand on the side of the stage with a notice saying, 'This is where you ought to be impressed,' he could hardly have done more to underline all the theatrical clichés, and there are many.⁴⁸⁵

De no connectar amb els presumptes sentiments dels personatges per irreal i lluny de qualsevol semblança amb la realitat:

[...] Tennessee Williams is preoccupied with hysteria, and it might even have been held to the play's credit if he had moved us to laughter-such as I once heard at young Alving. Buy hysteria of *The Cat* variety has a grave disadvantage; it may be dramatic but it is rarely touching. The reason is that intensity of feeling, to communicate itself to an adult mind, must be rooted in reality. A madman may passionately believe in his hallucinations; a neurotic may be absolutely convinced that he is being persecuted by his enemies; but the moment we realize that the fears are unreal, though we may pity the sufferer, we cease to be moved by his emotions. And this is where Tennessee Williams fails.⁴⁸⁶

I el crític acabava concloent que la violència subjacent i el llenguatge emprat formaven part del context nord-americà, la qual cosa invalidava l'obra des d'una perspectiva cultural britànica:

[...] It is often deplored as caddish to deride Tennessee, on the ground that he has done so much for the theatre. Has he? His influence is largely regressive, as Hemingway's has been on the novel: towards a lamentable dependence on erotic violence as a substitute for more serious content. Not that the *Cat* is as dependent on violence as the advance publicity suggested. And the Language, thought coarse by the normal standards of the West End, would appear prissy in a contemporary novel. Still, violence impends, as a way of keeping

⁴⁸³ Brian Inglis: *The Spectator*, 7-II-1958.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

us in our seats- a reflection of the Damocles complex that weakens so much of American writing, and eventually gets audiences so accustomed to titillation that they cannot do without it. As an exercise in the art of the Theatre, *Cat on a Hot Tin Roof* repays study; but it finally plumbs its authors's shallows, confirming the poor impression left by *Camino Real*.⁴⁸⁷

A Irlanda, d'altra banda, Sam Wanamaker va cancel·lar el juny de 1957 l'estrena de *Cat on a Hot Tin Roof* a la capital irlandesa per evitar problemes majors (encara cuejava l'afer *Rose Tattoo*⁴⁸⁸). A les acaballes de 1957, a la revista dublinesa *Studies*, Desmond Reid va escriure un article en què reforçava el paper de la censura i la necessitat de *vigilar* els autors estrangers que estrenessin obres a Irlanda. És remarcable el comentari que Reid va escriure justament sobre *Cat on a Hot Tin Roof* i –un cop més– el llenguatge utilitzat a l'obra: «The use of other words, of anatomical slang and of phrases involving the Holy Name are out of place and objectionable on the stage, as they are in real life... If used repeatedly and immoderately... [This Language] can lower the moral tone of a person, a group—or a nation. »⁴⁸⁹

Ara bé, tal com va succeir amb l'argúcia de Peter Hall i l'escàndol de la prohibició de *Cat* a Londres, la prevenció contra el teatre de Williams a Irlanda va acabar tenint un efecte positiu posterior: «Several commentators believe that this case [*The Rose Tattoo*, però també *Cat on Hot Tin Roof*] has a long-term positive effect. In the early 1970s Brendan Smith said: It is quite significant that from 1959 onwards we have had little or no trouble from minority nuisance groups trying in any way to impose censorship on the stage. »⁴⁹⁰

A la República Democràtica Alemanya, l'obra es va estrenar uns anys més tard (1965) i, com ja era habitual en les obres de Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* va ser, en paraules de la crítica Jutta Friedrich, «a true picture of the predatory moral of capitalism, where private property was at the root of all evil. »⁴⁹¹ Una línia, aquesta de llegir les obres de Tennessee Williams en clau de denúncia social i política, pròpia dels

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Vegeu pàgina 107.

⁴⁸⁹ Joan Fitzpatrick Dean (2004). *Riot and Great Anger: Stage Censorship in Twentieth-Century Ireland*. Madison: University of Wisconsin Press, p. 155-156.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Jutta Friedrich: *Individuum und Gesellschaft in den Dramen von Tennessee Williams*. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 13 (1965): 53, via Jürgen C. Wolter (1995). «Tennessee Williams in Germany», op. cit., p. 18.

països de l'òrbita comunista durant la dècada dels seixanta i part de la dels setanta. A partir de finals de la dècada dels setanta i sobretot a partir dels anys vuitanta, però, l'obertura del comunisme va impulsar un nou interès per les obres de Williams, més enllà ja de la lectura sociopolítica esmentada. Això mateix succeeix amb *Cat on a Hot Tin Roof*, que no es va estrenar a Bulgària fins a 1981 (al Teatre Nacional de Bulgària) i on, per cert, va esdevenir l'obra de teatre més popular de la dècada amb cinc produccions diferents; o a la URSS, que no es va estrenar fins al 1982 (al teatre Mayakovski de Moscou).

4.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA⁴⁹²

4.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

Antonio de Cabo i Luís Sáenz van traduir *La gata sobre el tejado de zinc*, però l'autorització per poder representar l'obra a Barcelona el 1958 no va ser fàcil⁴⁹³. Com afirma Pérez López de Heredia, «la aparición de *La gata sobre el tejado de zinc* en el discurso escénico y cultural español significará la introducción de arquetipos escénicos vetados hasta ese momento por la convención y las buenas costumbres, como son Margaret o Brick.»⁴⁹⁴

Després d'una primera sol·licitud, la representació no es va autoritzar a causa de l'informe negatiu emès pels dos censors⁴⁹⁵, molt especialment pel del pare Andrés Avelino Esteban Romero:

Es muy difícil encontrar una apoyatura moral en la trama de esta comedia para aprobarla. Pertenece a ese género de teatro moderno, descarnado y crudo, en el que se toma, no la vida como es, sino lo peor que hay en la vida en determinados ambientes, para llevarlo a la escena. Esto es “UNA GATA SOBRE UN TEJADO...”.-

La vida en una familia americana, dueño el cabeza de ella de una rica y extensa plantación –14.000h- en el Delta del Missisipí. Pero qué familia! Tal

⁴⁹² Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1991), vol. 3. New York: New Direction Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams (1962). *La gata sobre el tejado de zinc...* Madrid: Ediciones Alfíl.

⁴⁹³ Vegeu l'expedient complet en l'annex documental de la tesi.

⁴⁹⁴ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, p.185.

⁴⁹⁵ Vegeu l'expedient complet en l'annex documental de la tesi.

son todos, padres, hijos, nueras, nietos, que el título más expresivo hubiera sido la exclamación antes dicha: ¡¡¡Vaya familia!!!

Tal vez la adaptación española, ante la crudeza de la trama en torno al personaje que le da título y que lógicamente parece que debiera ser el capital, MARGARET, la esposa de BRICK, uno de los hijos del ABUELO, ha hecho que la obra aparezca plurifurcada en la versión española. Efectivamente, la trama MARGARET-BRICK, queda en gran parte de la comedia desplazada, por la trama de EL ABUELO-BRICK primero, y con todos los familiares después. No tiene más unidad que la générica de toda una familia en desorden moral, afectivo y hasta social.

El sentido moral no tiene en toda la trama más síntomas que el considerar que la borrachera hasta alcoholizarse es repulsiva; y que es bueno que las mujeres casadas tengan hijos... Fuera de estos síntomas de una moral natural, en toda la trama juegan los odios entre los hermanos, cuñadas, padres e hijos, esposos, etc. etc. Léase como ejemplo todo el ACTO II... El coloquio del padre con el hijo BRICK, hablándole de su propia madre y de sus relaciones no claras con un personaje que no entra en escena, es prototipo de un sentido de la vida familiar y de las relaciones de padres e hijos que no puede estar más en contra del sentido cristiano de la vida de familia. Y así en muchos otros aspectos. El mismo título de la comedia es ya todo un símbolo de las relaciones entre MARGARET Y BRICK su marido...-

Yo estimaría que esta comedia, por respecto al nombre del autor podría autorizarse para representaciones de Cámara. Veo muy duro y atrevido darla en representaciones libres, sin una profunda poda, que sobre las adaptaciones que supongo ya lleva, la dejaría excesivamente mutilada con notable daño al sentido del original.-

Madrid, 30 de septiembre de 1958

A. Avelino Esteban Romero

D'altra banda, l'informe del segon censor, Gumersindo Montes Agudo, va ser més suau, però també hi va trobar objeccions:

Obra realista, áspera, morbosa. La adaptación ha cuidado escenas y sobre todo expresiones que en el original son muy crudas. Aun así no es obra que se caracterice precisamente por su limpieza. Considero que puede autorizarse, no obstante, porque pernicioso no es. Y algunos excesos dialécticos que aparecen son realmente inevitables. (Sugiero que se utilice la puesta en escena para que el tono pasional sea contenido y no derive – sobre todo en Brick- en una equívoca tensión de mal gusto).

L'informe final de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro va ser clar:

Vistos los informes emitidos por los Lectores de este Departamento, D. Gumersindo Montes Agudo y Reverendo Padre Andrés Avelino Esteban Romero, sobre la comedia en tres actos original de Tennessee Williams, en versión y adaptación de D. Antonio de Cabo y D. Luis Álvarez, titulada "UNA GATA SOBRE UN TEJADO (DE ZINC) CALIENTE", esta Sección tiene el honor de **proponer la prohibición** de la misma.

Madrid, 2 de octubre de 1958.

Antonio de Cabo va escriure a Tennessee Williams per demanar-li permís per introduir modificacions a la traducció i aquest li va respondre afirmativament:

November 28, 1958

Mr. Antonio de Cabo

Hotel Inglés

Madrid Spain

Dear Antonio de Cabo:

Thank you for the letter in which you informed me about the near-opening of my play, in Madrid, CAT ON A HOT TIN ROOF.

I here by consent to permit you to make certain changes in the above named play, such changes, however, will not alter the theme, plot, characters or development of the play as written by me originally.

I had already given you my consent for the changes you made in my play, THE ROSE TATTOO which I personally saw in Madrid and which made a very good impression on me. I am therefore, giving you my confidence with respect to various changes need for the Spanish version of CAT ON A HOT TIN ROOF knowing you will show the same discretion and ability as you have in the past as adaptor and director of my play.

I would like to be kept informed about the outcome of CAT ON A HOT TIN ROOF in Spain because it is important to me that this play meets with success in your country a country which I enjoy very much.

Sincerely,

Tennessee Williams

De Cabo va aprofitar aquesta autorització de l'autor per tornar a sol·licitar el permís de representació a les autoritats, argumentant que l'obra s'havia tornat a revisar, s'havien introduït noves modificacions amb el vistiplau del mateix autor, tal com reflecteix la carta de Williams. A més, s'apel·la també al fet que l'obra estava assolint un gran èxit mundial, sobretot arran de la versió cinematogràfica de Richard Brooks (1958). El guió cinematogràfic original que Tennessee Williams i Richard Brooks ja havien alterat per poder passar l'estricta censura cinematogràfica estatunidenca i poder estrenar l'obra a Hollywood és justament el que Williams va facilitar a De Cabo perquè introduís les modificacions que calguessin en el text teatral espanyol. De fet, la censura americana no estava gaire allunyada de l'espanyola a l'hora d'aplicar estrictes codis morals als guions cinematogràfics ja que, a diferència del que succeïa amb el públic teatral, calia preservar el públic de cinema de segons quins discursos, tal com Pérez López de Heredia apunta amb encert:

Se aprovecha la adaptación cinematográfica para acomodar el texto teatral a los patrones ideológicos de la España franquista, no tan alejados de los estrictos parámetros morales patrocinados por la censura cinematográfica de Hollywood cuya industria, al amparo de un estricto código moral, se había construido sobre un tipo de producción muy distinto a la práctica discursiva divulgada por *Cat on a Hot Tin Roof*. De hecho, los cineastas estadounidenses, además de cumplir con las demandas de censura, tienen que ser muy cuidadosos con el gran público cinematográfico, mucho más conservador que el público teatral, de forma que se adecuan a él, favoreciendo una visión idealizada de los valores norteamericanos.⁴⁹⁶

En aquest sentit, Gregory D. Black explica amb detall els problemes que generava una obra com *Cat on a Hot Tin Roof* per al públic cinematogràfic estatunidenc:

To use a 1990's term, Williams's archetypical family was dysfunctional. This was not the all-American family that had graced American screens for over two decades.⁴⁹⁷

El problema principal de l'obra consistia en el conflicte homosexual latent que ocupava el centre de la trama. Calia desplaçar, doncs, aquest focus cap a una alternativa plausible en termes morals. Richard Brooks ho va aconseguir en justificar l'isolament de Brick per un problema de maduresa, ja que no havia pogut superar els èxits esportius

⁴⁹⁶ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 187.

⁴⁹⁷ Gregory D. Black (1997). *The Catholic Crusade against the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 184.

obtinguts en una adolescència que ja formava part del passat⁴⁹⁸. L'allunyament de la seva dona es produiria a causa de la infidelitat que va cometre amb el seu amic, el qual es va acabar suïcidant en sentir-se culpable quan va descobrir *de facto* la seva homosexualitat:

Brooks was told “to find something to replace the unexpressed, latent homosexuality of Brick.” The solution was to blame Brick’s inability to satisfy his wife on his refusal to grow up. It was his arrested development, his longing for the thrill of college football, the adoration of the crowd, not latent homosexuality that caused him to reject his wife. In the movie Brick now thinks his wife successfully seduced his friend, which led Skipper to take his life. Skipper’s homosexuality is purged from the film as is any concern Brick might have for his own sexual orientation.

When MGM submitted their revised version of *Cat on a Hot Tin Roof* to Shurlock and Vizzard, the two censors were delighted that the studio had corrected completely the problem of homosexuality that was in the play” and substituted more mainstream weaknesses of the flesh.⁴⁹⁹

No cal dir que aquesta nova trama cinematogràfica serà la que trobarem a la versió teatral espanyola i a la traducció que es va publicar un any després de l'estrena teatral, tal com apunta Pérez López de Heredia:

Como resultado del gran éxito obtenido en los escenarios, esta segunda reescritura de De Cabo y Saénz se publicará, un año más tarde, en la colección de teatro de la editorial Escelicer.⁵⁰⁰

AGENCIA INTERNACIONAL

DE ESPECTÁCULOS

Avda. José Antonio, 68-10º G.

TELÉFONO 47 74 21

MADRID

⁴⁹⁸ Richard Brooks es va considerar que era la persona idònia per dur a terme una adaptació d'aquestes característiques, ja que ell mateix havia acceptat i modificat el guió d'una novel·la seva –*The Brick Foxhole* (1945)– per poder-la representar al cinema –*Crossfire* (1947). En aquesta novel·la, s'investiga l'assassinat d'un homosexual a mans d'un grup de soldats ociosos, mentre que a la pel·lícula, l'homosexual és substituït per un jueu.

⁴⁹⁹ Gregory D. Black (1997). *The Catholic Crusade against the Movies*, op. cit., p. 185.

⁵⁰⁰ María Pérez López de Heredia (2004): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 190. Aquesta versió és la que he fet servir per analitzar la traducció del text original de Williams.

“LA GATA SOBRE UN TEJADO DE ZINC CALIETE”

(Premio Pulitzer y de la crítica de 1955)

DE TENNESSEE WILLIAMS

Presentamos de nuevo a su condescendencia, la comedia dramática, de uno de los mejores autores teatrales de nuestro tiempo, cuyas obras están siendo representadas con el mayor éxito en todos los países del mundo, por estimar que posee gran interés dentro del panorama actual del teatro en el mundo. *La gata sobre un tejado de zinc caliente*, ha constituido uno de los mayores sucesos internacionales de los últimos tiempos. Actualmente, su versión cinematográfica ha sido estrenada en varios países con un éxito sin precedentes y con los más grandes elogios de la crítica.

Tennessee Williams, durante su estancia reciente en Barcelona y con motivo del homenaje que le fue ofrecido por el éxito de *La rosa tatuada* que se representaba en aquellos momentos en la capital catalana, expresó al público y a los periodistas, la gran satisfacción que sentía de ver representadas sus obras en España, país donde han sido escritas casi todas ellas. (*La Gata*, entre otras)

En los Festivales de España, de la misma, a los que asistió con motivo del estreno de *Medea*, interpretada por Aurora Bautista, se mostró entusiasmado de que tan gran actriz estrenara este año la protagonista de *La Gata*.

La versión que nuevamente sometemos a su criterio, fue revisada por el propio Williams, y se ciñe por completo a la idea de la obra original. Las pequeñas modificaciones de lenguaje fueron aprobadas por el traductor y aceptadas por el autor, quien le entregó una copia de los diálogos de la versión cinematográfica que había escrito, para que fueran aprovechados en la versión española.

Como anteriormente en la versión de *La rosa tatuada* esta se ha beneficiado de las alteraciones que en el guion cinematográfico introdujo Williams, con objeto de hacer más fácil y correcto el tema de su obra ante el público cinematográfico, y también a petición de los productores y en su propio deseo de evitar contratiempos con la severa censura del cine Norteamericano. Nos permitimos adjuntar un resumen novelizado de la película, publicado por la mejor revista cinematográfica de los EEUU⁵⁰¹.

Recientemente hemos solicitado una carta de su puño y letra dándonos la aprobación y conformidad para la actual versión de la obra, que a tal fin le remitimos. Queremos evitar con todo esto, las posibles imputaciones que pudieran hacerse sobre la “suavización” en los diálogos. Podemos afirmar que esta versión de la obra respeta por completo el argumento,

⁵⁰¹ Vegeu aquest resum a l'annex documental de la tesi.

el espíritu de los personajes, las situaciones, y el ambiente en que se desarrolla la obra. Ninguno de ellos ha sido alterado en su psicología, ni en las situaciones dramáticas que soporta. Repetimos, que únicamente, y obrando en esto distinto que los traductores de la versión francesa, (desautorizada por el autor) alteraron escenas y acentuaron morbosamente los diálogos originales, en esta versión nosotros hemos atenuado algunas expresiones que en castellano resultarían inadmisibles y para el público, desagradables.

El problema dramático de la obra, es universal y bajo el punto de vista teatral, está maravillosamente concebido. Sus caracteres son fuertes, recios e incluso en algunos momentos duros, pero obran de esta manera arrastrados por la fuerza de las situaciones humanas que sobre ellos gravitan y el clima agobiante bajo el que se desenvuelven. Como el propio Williams ha dicho: “Lo que trato de demostrar en esta obra, no es la solución del problema psicológico de un hombre. Sino que intento conseguir un momento de verdad, - en calidad de experiencia-, entre un grupo de personajes tan vacilantes, y tan desesperados como los de esta comedia al igual que les ocurre a algunos personajes de la comedia de la vida humana. Bajo la tormenta de una gran crisis, puede quedar algún misterio sin revelar en el fondo de la obra, al igual que suele ocurrir en la vida real y a veces incluso en nuestra propia vida. Con todo esto, no intento absolver a la obra del intento de demostrar hasta el punto que le sea posible y con toda la legitimidad de las conclusiones debidas, de lo fácil que son las definiciones que suelen tener las comedias como tales comedias y no como una trampa para la experiencia humana.”

Por la categoría internacional de su autor, por la demostrada afición y cariño hacia nuestro país, por la calidad dramática de la presente obra, y las de sus protagonistas y director, nos atrevemos a solicitar la mayor atención y el ascenso favorable para su puesta en escena, en la actual temporada y en uno de nuestros primeros locales teatrales de Madrid

Antonio de Cabo

Madrid, 19 de Noviembre de 1958.

Galardones obtenidos por Tennessee Williams:

Premio Pulitzer y de la crítica de New York año 1946

” ” ” ” ” 1948

” ” ” ” ” 1955

Les autoritats van tornar a revisar la traducció i en van emetre un nou informe⁵⁰², aquest cop favorable als interessos de la companyia. Amb tot, el censor, el pare Avelino

⁵⁰² Vegeu aquest informe a l'annex documental de la tesi.

Esteban Romero, va mostrar reticències encara i fins i tot va demanar una segona opinió per tal d'acabar d'autoritzar la representació de l'obra:

Informe moral:

Informé sobre esta Comedia el 30 de septiembre pp. No me atreví a emitir informe aprobatorio bajo el aspecto moral, para representaciones comerciales, limitando mi tolerancia a representaciones de Cámara.

Hoy vuelve la comedia con algunas adaptaciones, expresamente autorizadas por el propio autor para la versión española, según informe que se adjunta al expediente. También se incluye el guion castellano de la película, rodada por la Metro, y que está ya circulando por el mundo.

He vuelto a examinar, detenidamente, esta nueva versión de "UNA GATA...". Conserva, como es lógico, su dureza argumental, su trama áspera, su desenlace crudo con la victoria de los deseos de la "gata". Pero he de reconocer que ha sido suavizada en algunos de los dialogos más directos, tanto entre BRICK-MARGARET -los esposos en desacuerdo- como entre BRICK-ABUELO-padre e hijo. Tal como queda en esta versión estimaría que esta comedia no es más cruda que PANORAMA DESDE EL PUENTE, de MILLER; o que la ROSA TATUADA, del mismo TENNESSEE. En la misma línea están SUR Y TÉ Y SIMPATÍA, que pasaron, con el máximum de elasticidad en los criterios. Creería lógico aplicar a "UNA GATA..." la misma medida de juicio.

Observaciones generales

Ya hacía notar en mi informe anterior, que, sin duda, por las adaptaciones introducidas en la versión española, esta obra, de renombre y éxito teatrales en todo el mundo, tenía una bifurcación de interés argumental, que no era el exigido por su título mismo. Efectivamente, en todo el ACTO SEGUNDO, la "GATA..." encarnada en MARGA, la esposa de BRICK, pasa a segundo plano, ganando la atención el problema planteado por el largo diálogo ente el ABUELO-BRICK, acerca de la verdad y la mentira, la ficción y el disimulo en que se mueven los hombres. Diría que en la trama juegan ambos problemas, el uno en función casual del otro. En el desenlace, con todo, reaparece el tema de la obra, logrando MARGA, la "gata", reconquistar a su marido BRICK, hasta el punto que accede a volver al lecho conyugal. Este desenlace, menos claro en la obra teatral, está directamente indicado en el "Guion" que se adjunta al informe, y que es obra del mismo autor.

Inconvenientes

El único es integral: la ambientación de un drama familiar en un clima no cristiano. En consecuencia la idea que se expresa del matrimonio, de las relaciones de padres e hijos, de

algunos valores morales, etc., nos resulta estridente a nuestros oídos cristianos, He de advertir, con todo, no es provocativo ese clima, especialmente, con algunas adaptaciones que señalo más abajo. El estilo, más que apologético de un determinado modo de ser familiar, es narrativo, realista, en torno a unos tipos humanos inferiores, y a los que no se justifica nunca en su desorden. Al contrario, se les ataca en sus anomalías. Especialmente se reprueba el alcoholismo de BRICK. Y el problema subyacente –la sospechosa relación entre BRICK-SKEEPEE [sic]- este último personaje de referencia tan solo- encuentra la general desaprobación de todos, y hasta el mismo BRICK insiste en negar toda morbosidad a esa amistad entre dos hombres.- MARGARET, la “gata” consigue, al fin, reconquistar a su marido, a través de una mentira, derrochando pasión en el empeño. Y el marido accede, al fin, a volver con su mujer al lecho conyugal. El desenlace no es del todo aceptable, ya que al fin no justifica los medios. Pero el deseo de la esposa de recobrar a su esposo triunfa por encima de la resistencia de aquel y a pesar de las intrigas familiares, motivadas por cuestiones de herencia ante la muerte inminente del ABUELO, atacado de cáncer.-

Adaptaciones

Señalo las siguientes: ACTO I: págs. 22, 45-46.-

ACTO II: págs. 24, 31, 35, 47.-

Estas adaptaciones no cambian el carácter de los personajes ni merman el interés dramático de la trama, no desfiguran la línea argumental. Tan solo descargan un tanto [sic] algunas expresiones más crudas, que revelan criterios enteramente opuestos a la moral cristiana.-

El título lo encuentro un tanto equivoco: “UNA GATA SOBRE UN TEJADO DE ZINC CALIENTE”...Y según su intérprete puede resultar más o menos crudo a los oídos españoles. Sería de desear que en castellano quedase tan solo en “UNA GATA SOBRE UN TEJADO” o mejor aún: “LA GATA”, como se anuncia en algunas versiones extranjeras.-

Finalmente, me agradecería que otro censor eclesiástico leyese la obra, para mi tranquilidad. Incluso remitiéndole también el expediente completo, si así lo estima esa Sección.-

En todo caso, solo para mayores de 18 años, con limitación de itinerario teatral y de radiodifusión y televisiones.-

Madrid, 5 de diciembre de 1958

A. Avelino Esteban Romero

I el segon informe, emès pel pare Manuel Villares, va ser favorable a la representació de l'obra:

Juicio general que merece al Censor: La comedia es un sombrío aguafuerte que nos presenta con dramática intensidad el cuadro de una familia dominada por la mentira, la envidia, la avaricia y las pasiones más elementales. Pero es una comedia humana, en la que la fuerza con que están descritos los personajes con sus caracteres, duros a veces, hace desaparecer la morbosidad que pudiera tener el asunto.

Desde el punto de vista moral no veo inconveniente en su representación, haciendo las supresiones de diálogo que ya vienen señaladas con lápiz rojo en varios pasajes de la obra.

Finalment, el 19 de gener de 1959, la Sección de Teatro va acabar atorgant l'autorització perquè es representés l'obra:

Esta Sección, vistos los informes emitidos por los censores eclesiástico Rvdo. Padre Avelino Esteban Romero y Rvdo. Padre Manuel Villares, tiene el honor de proponer la autorización de la obra original de Tennessee Williams, traducción de Antonio Cabo y Luis Sáenz, titulada "LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC....

Clasificación: Para mayores de 18 años.

La presente autorización solo ampara la representación de la obra a que se refiere en el Teatro Comedia de Barcelona.

No obstante V. I. con mejor criterio resolverá lo más acertado.

Madrid, 19 de enero de 1959.

La crítica barcelonina no va fer gaire esment de la versió d'Antonio De Cabo i Luis Sáenz, i les poques referències van servir per elogiar la traducció de l'obra. Així, José María Junyent afirmava que:

A todos alcanzó este amplio éxito de *La Gata sobre el tejado de zinc*, de Tennessee Williams, **admirablemente vertido al español por Antonio de Cabo y Luis Sáenz**⁵⁰³.

I Luis Marsillach també va fer un breu esment a la traducció:

Estreno en España y por Aurora Bautista de *La gata sobre el tejado de zinc*. En inglés, *Cat on a hot tin roof* (...), **bien vertido a nuestro idioma por Antonio de Cabo y Luis Sáenz**⁵⁰⁴.

Ara bé, alguns crítics ja intuïen que els traductors van introduir modificacions per tal de *suavitzar* tant la forma com el contingut de l'obra. En aquest sentit, María Luz Morales va afirmar el següent:

⁵⁰³ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁵⁰⁴ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 5-IV-1958.

Un autor importante, Tennessee Williams -uno de los primeros en los Estados Unidos-, cuya fama saltó pronto el charco y pasó todas las fronteras, no es difícil conocer cualquier obra suya, en la lectura, apenas se estrena en Nueva York, o, por lo menos, siempre bastante antes de que se anuncie en nuestras carteleras. De aquí que **hayamos podido fácilmente apreciar hasta qué punto se han suavizado las crudezas, atenuando las audacias de la obra de Williams en la excelente versión española. Excelente, pese a todo, porque a mi juicio y en bien de la decencia, esas atenuaciones, más que perjudicar a *La Gata*, la mejoran**⁵⁰⁵.

Pel que fa a les possibles modificacions de la traducció, però, la posició més significativa és la de José María Junyent, el qual, des de la més pura intuïció (i el coneixement dels espectacles de Williams estrenats abans a Barcelona, és clar), va afirmar que els traductors devien haver canviat el final, ja que el *happy end* de l'obra el considera impropï de l'autor:

Aunque desconocemos el manuscrito original de Tennessee Williams, podríamos afirmar que la primera parte del melodrama americano continúa siendo, en español, lo que el laureado autor escribiera en inglés; y que en su segunda jornada, y **sobre todo yendo al desenlace, la labor de los traductores debió resultar mucho más árdua, tanto como para llevarles incluso, a modificar la doctrina del mensaje singular que en su desarrollo quiere ofrecérsenos. Porque en el teatro de Tennessee Williams prevalece sobre toda cualquier otra explicación, el exponente materialista de la vida actual sin concesiones, la suciedad repelente y el más voluntario olvido de cualquier edificante postulado. En cambio, cuando cae el telón, es seguro que debemos agradecer a los traductores ese final feliz, muy “sui generis”, que, más que verse, se adivina**⁵⁰⁶.

El que Junyent intuïa és que els traductors es van basar en la segona versió que Williams va escriure del tercer acte de l'obra (la versió que introduïa els consells que li va donar Elia Kazan) i que acaba amb aquesta *velada* reconciliació de la parella protagonista⁵⁰⁷.

Precisament pel que fa a les modificacions dels traductors, les he classificades temàticament en quatre apartats diferenciats:

1) Aspectes relacionats amb l'aspecte físic i la sensualitat

⁵⁰⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 5-IV-1958.

⁵⁰⁶ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 5-IV-1958.

⁵⁰⁷ Per a més informació sobre les dues versions del tercer acte de l'obra, vegeu *The Theatre of Tennessee Williams* (1991), vol. 3, op.cit., p. 167-169.

- 2) Aspectes culturals (vocabulari, bones maneres...)
- 3) Aspectes referents al sexe
- 4) Aspectes referents a l'homosexualitat

Pel que fa al **primer punt** –aspectes relacionats amb l'aspecte físic i la **sensualitat**–, en començar l'obra ja s'ha eliminat la descripció física que Williams fa de Brick:

*(He stands there in the bathroom doorway drying his hair with a towel and hanging onto the towel rack because one ankle is broken, plastered and bound. He is still slim and firm as a boy. His liquor hasn't started tearing him down outside. He has the additional charm of that cool air of detachment that people have who have given up the struggle. But now and then, when disturbed, something flashes behind it, like lightning in a fair sky, which shows that at some deeper level he is far from peaceful. Perhaps in a stronger light he would show some signs of deliquescence, but the fading, still warm, light from the gallery treats him gently.)*⁵⁰⁸.

A la versió espanyola, només es descriu l'acció i com va vestit:

*(Brick aparece en la puerta del cuarto de baño con una muleta bajo el brazo derecho. Lleva un albornoz blanco, una toalla alrededor del cuello y en el pie una babucha. Se dirige al bar para llenar un vaso.)*⁵⁰⁹.

Més endavant, dins d'aquest mateix acte, se segueix evitant descriure'n el físic:

MARGARET: I actually believe you've gotten better looking since you've gone on the bottle. **Yeah, a person who didn't know you would think you'd never had a tense nerve in your body or a strained muscle.** Of course, you always had that detached quality as if you were playing a game without much concern over you won or lost [...]

MARGARET: Desde que te aficionaste a la bebida parece que estás más atractivo... Claro que tú siempre has poseído una gran cualidad: la indiferencia total...

⁵⁰⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 19-20.

⁵⁰⁹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 10.

En el mateix acte trobem un bon exemple de com buidar de sensualitat una escena, concretament el moment en què Margaret mostra a Brick com d'atractiva se sent físicament i quin efecte causa encara entre els homes:

MARGARET: [...] Look, Brick! (*She stands before the long oval mirror, touches her breast and then her hips with her two hands.*)

How high my body stays on me!—Nothing has fallen on me—not a fraction... (*Her voice is soft and trembling: a pleading child's. At this moment as he turns to glance at her—a look which is like a player passing a ball to another player, third down and goal to go—she has to capture the audience in a grip so tight that she can hold it till the first intermission without any lapse of attention.*.)

Other men still want me. My face look strained, sometimes, but **I've kept my figure as well as you've kept yours, and men admire it.** I still turn heads on the street. Why, last week in Memphis everywhere that I went **men's eyes burned holes in my clothes**, at the country club and in restaurants and department stores, **there wasn't a man I met or walked by that didn't just eat me up with his eyes** and turn around when I passed him and look back at me.⁵¹⁰

En la versió espanyola, el traductor posa èmfasi en el fet de conservar-se jove i el desig que genera la seva figura es redueix a “fer tombar” els caps i a “xiular” quan passa pel carrer:

MARGARET: ¡Mírame, Brick!... Soy joven... ¡El tiempo no ha dejado sus huellas en mí...! ¡Nada ha cambiado desde entonces!... (*Su voz se ha convertido en una melodía. Brick vuelve la mirada hacia ella. Por fin Margaret ha logrado captar su atención.*) ...desde que me conociste. **Los hombres vuelven la cabeza cuando paso por la calle.** La semana pasada, cuando fui a Memphis, **me dejaban pasar y lanzaban silbidos de admiración.** En el golf... En el restaurante... En los almacenes...⁵¹¹

En aquest mateix acte, el llenguatge torna a ser *suavitzat* en el moment que Margaret descriu la seva cunyada com “un monstre de fertilitat”:

⁵¹⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 49.

⁵¹¹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 26.

MARGARET: Big Daddy dotes on you, honey. And he can't stand Brother Man and Brother Man's wife, **that monster of fertility, Mae**;⁵¹²

En espanyol, el *monstre de fertilitat* desapareix:

MARGARET: Tu padre te adora y no puede soportar a tu hermano y, sobre todo, a su mujer **a pesar de que le ha proporcionado una gran cantidad de monstruos por nietos...**⁵¹³

En aquesta mateixa línia, resulta curiosa la *desaparició* de la figura del ginecòleg:

MAGGIE: I've been to a doctor in Memphis –**a gynaecologist**. I've been completely examined.⁵¹⁴

En castellà, aquest ginecòleg es quedarà en un simple doctor:

MARGARET: Fui a consultar **un doctor** en Memphis. Me examinó detenidamente...⁵¹⁵

Encara en el primer acte trobem un exemple de com la sensualitat s'elimina també de la manera de vestir. Margaret li diu a Brick que li ha deixat a punt un vestit de seda preciós i una de les seves nombroses camises de seda:

MARGARET: [...] Brick, I've laid out your **beautiful Shantung silk suit** from Rome and **one of your monogrammed silk shirts**. I'll put you cuff links in it, those lovely star sapphires I get you to wear so rarely...⁵¹⁶

I tant el vestit com la camisa de seda es converteixen en una simple camisa i un vestit blanc en la versió espanyola, segurament per no denotar un excés de sensualitat sobre l'escena:

MARGARET: [...] Voy a prepararte **el traje blanco** que compramos en Roma y **una camisa**. Y vas a ponerte los gemelos de oro con zafiros que te regalé.⁵¹⁷ 19-20

⁵¹² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 22.

⁵¹³ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 12.

⁵¹⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 61.

⁵¹⁵ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 31.

⁵¹⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 38.

⁵¹⁷ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 19-20.

Pel que fa al **punt 2 –els aspectes culturals–**, l’alleugeriment del llenguatge és un dels trets cabdals de la versió de De Cabo i Sáenz. Així, al primer acte, Maggie li diu a Brick el següent:

MARGARET: Then Brother Man could get a-hold of the purse strings and dole out remittances to us, maybe get power of attorney and sign checks for us and cut off our credit wherever, whenever he wanted! **Son-of-a-bitch!**– How’d you like that, baby?⁵¹⁸

A la versió espanyola, a més de sintetitzar el text de Maggie, l’insult cap al cunyat desapareix:

MARGARET: De esa manera es como tu hermano piensa deshacerse de ti y disponer de todo el dinero... ¿Qué te parece el panorama?⁵¹⁹

A l’acte 2, Big Daddy parla literalment de *la merda* que ha hagut d’aguantar al seu voltant mentre tothom creia que tenia un càncer (que finalment acaba tenint):

BIG DADDY: I put up with **a whole lot of crap** around here because I thought I was dying.⁵²⁰

A la versió espanyola, la merda (*crap*) passa a ser una *mezquindad*:

ABUELO: Hasta ahora he soportado todas **vuestras mezquindades** porque creía que me iba a morir.⁵²¹

O la mateixa expressió a l’acte 3, quan Big Mama reacciona furiosa davant l’intent de Mae i Gooper de parlar del futur de la propietat tan bon punt l’han informada de la malaltia terminal del seu marit:

BIG MAMA: [...] Basis! Plan! Preliminary! Design! –I say– what is it that Big Daddy always says when he’s disgusted?

BRICK (*from bar*): Big Daddy says “**crap**” when he is disgusted.

BIG MAMA (*rising*): That’s right–**CRAPPPP!** I say **CRAP** too, like Big Daddy!

MAE: **Coarse Language** don’t seem called for in this–

⁵¹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 21.

⁵¹⁹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 11.

⁵²⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 76.

⁵²¹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 39

GOOPER: Somethin' in me is deeply outraged by this.

BIG MAMA: *Nobody's goin' to do nothin'n!* till Big Daddy lets go of it, and maybe just possibly not—not even then! No, not even then!⁵²²

A la versió espanyola, aquest fragment queda suprimit:

MADRE: [...] ¡Proyectos, actas disposiciones! ¿Sabéis lo que contesto yo a todo eso? Que nadie tomará decisiones en esta casa mientras viva en ella vuestro padre, y si por desgracia ocurriera algo...⁵²³

D'altra banda, més enllà del vocabulari, hi ha també altres aspectes culturals com els que tenen a veure, per exemple, amb el comportament socialment admès per part d'una dona. Al primer acte, Margaret explica a la seva cunyada que tant ella com Brick tenen llicència d'armes, ja que a tots dos els agrada anar a caçar quan és temporada:

MARGARET: Sister Woman, nobody is plotting the destruction of your kiddies. – **Brick and I still have our special archers' license. We're goin' deer-huntin' on Moon Lake as soon as the season starts. I love to run with dogs through chilly woods, run, run, leap over obstructions**– (*She goes into the closet carrying the bow.*)⁵²⁴

La caça, doncs, no devia semblar una activitat adequada per a una dona i els traductors supprimeixen aquesta explicació:

MARGARET: Tranquilízate, nadie en esta casa desea la muerte de tus encantadores hijos. (*Se dirige hacia el cuarto de baño para guardar el arco y las flechas.*)⁵²⁵

El consum d'alcohol entre dones tampoc no estava ben vist. Al primer acte, Brick i Margaret discuteixen i, en un moment donat, Brick li retreu a Margaret que s'estigui bevent el seu licor:

BRICK: Maggie, **you're spoiling my liquor**. Lately your voice always sounds like you'd been running upstairs to warn somebody that the house is on fire!⁵²⁶

Aquesta frase inicial és suprimida a la versió espanyola:

⁵²² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 199-200.

⁵²³ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p.72.

⁵²⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 36.

⁵²⁵ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p.18.

⁵²⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 39.

BRICK: Maggie, en estos últimos tiempos, tu voz suena siempre como la de una mujer que subiera corriendo la escalera para avisar que la casa está ardiendo.⁵²⁷

Un altre aspecte que els traductors espanyols decideixen eliminar és l'origen humil de Maggie. Al final del primer acte, després que Maggie exposés a Brick la història d'ella i Skipper, i davant la còlera creixent de Brick, ella fa una referència al seu origen humil com a possible justificació de la seva conducta:

MARGARET: [...] Missed me! – Sorry, - I'm not tryin' to whitewash my behavior, Christ, no! Brick, I'm not good. I don't know why people have to pretend to be good, nobody's good. **The rich or the well-to-do can afford to respect moral patterns, conventional moral patterns, but I could never afford to, yeah, but – I'm honest! Give me credit for just that, will you please? – Born poor, raised poor, expect to die poor unless I manage to get us something out of what Big Daddy leaves when he dies of cancer!** But Brick?! – *Skipper is dead! I'm alive!* Maggie the cat is –

(Brick hops awkwardly forward and strikes at her again with his crutch.)

- *Alive! I am alive, alive! I am...*

(He burls the crutch at her, across the bed she took refuge behind, and pitches forward on the floor as she completes her speech.)

- *Alive!*⁵²⁸

Els traductors espanyols van decidir suprimir aquesta explicació:

MARGARET: No me acertaste, lo siento. No sé por qué la gente se empeña en aparentar lo que no es. ¡Nadie es completamente bueno! Yo sé que no soy buena. Tampoco me han dado ocasión de serlo... Brick... Tu amigo Skipper ha muerto y yo estoy viva. Maggie, la Gata, está viva... Viva... *(BRICK la golpea de nuevo con la muleta y ella evita el golpe agachándose. Se parapeta detrás de la cama y coge una almohada para defenderse de los golpes de Brick. Este cae al suelo en su esfuerzo por alcanzarla...)*⁵²⁹

⁵²⁷ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 20.

⁵²⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 59-60.

⁵²⁹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 30.

Al començament del segon acte, Margaret, en mostrar la bata de caixmir que regala a Big Daddy, torna a fer referència a la pobresa de la seva família en comparació amb la de Brick:

MARGARET: Oh, look, oh, look, why, it's cashmere robe!

MAE: You sound surprised, Mae.

MARGARET: **I never saw one before.**

MAE: That's funny.—Hah!

MARGARET (*turning on her fiercely, with a brilliant smile*): Why is it funny? **All my family ever had was family—and luxuries such as cashmere robes still surprise me!**

BIG DADDY (*ominously*): Quiet!⁵³⁰

A la traducció espanyola es canvia la frase en què Margaret afirma no haver vist mai un abric d'aquestes característiques, la qual cosa permet suprimir la referència al seu origen humil:

MARGARET: ¡Mira que Hermoso batín!

EDITH: **¿No lo habías visto antes?**

MARGARET: **¿Yo?**

EDITH: ¡Qué gracia!

MARGARET (*volviéndose a ella sonriente*): ¿Qué es lo que te hace gracia? **No entiendo lo que quieres decir.**

ABUELO (*cortante*): ¡Callaros!⁵³¹

Les drogues són un tema tabú: a l'acte 2 de la versió espanyola, Brick esmenta com Skipper es va suïcidar saltant per una finestra:

BRICK: [...] ¿Por qué le abandonaría en aquellos momentos? **Fui yo el que empujó a Skipper fuera de la ventana.** ¡Yo le maté, no Maggie!... Yo le maté al colgar el teléfono, y por eso es por lo que me emborracho.⁵³²

⁵³⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 71.

⁵³¹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 36.

⁵³² *Ibíd.*, p. 57.

No cal dir que en aquesta mateixa escena, a l'original no hi ha referències a cap finestra i la conversa Brick la manté amb Big Daddy, no amb Maggie:

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

BIG DADDY: You hung up?

BRICK: Hung up. Jesus! Well—⁵³³

En canvi, a l'acte 3 de l'original, Big Mama descriu com Skipper realment va morir d'una sobredosi d'alcohol mesclada amb una gran dosi de sodi amital:

BIG MAMA: [...] **You know how Skipper died. They gave him a big, big dose of that sodium amytal stuff at his home an' then they called the ambulance an' give him another big, big dose of it at the hospital an' that an' all the alcohol in his system fo' months an' months just proved too much for his heart an' his heart quit beatin'.** I'm scared of needles! I'm more scared of a needle than th' knife—⁵³⁴

En aquesta mateixa línia, a la mateixa escena s'esmenta que Big Daddy haurà de rebre morfina ben aviat:

GOOPER: In my opinion, Big Daddy is havin' some pain but won't admit that he has it.

DOCTOR BAUGH: That's what lots of 'em do, they think if they don't admit they're havin' the pain they can sort of escape th' fact of it.

GOOPER: Yes, they get sly about it, get real sly about it.

MAE: Gooper an' I think—

GOOPER: Shut up, Mae!—**Big Mama, I really do think Big Daddy should be started on morphine.**

BIG MAMA (*pulling away from Gooper*): **Nobody's goin' to give Big Daddy morphine!**

⁵³³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 124.

⁵³⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 181.

DOCTOR BAUGH: **Now, Big Mama, when the pain strikes it's goin' to strike mighty hard an' Big Daddy's goin' t'need the needle to bear it.**

BIG MAMA (*to Doctor Baugh*): **I tell you, nobody's goin' to give him morphine!**

MAE: Big Mama, you don't want to see Big Daddy suffer, y'know y'—

DOCTOR BAUGH (*to bar*): Well, **I'm leavin' this stuff here (*Puts packets of morphine, etc., on bar.*) so if there's a sudden attack you won't have to send out for it. (*Big Mama hurries to bar.*)**

MAE (*to Dr. Baugh*): **I know how to give a hypo.**

BIG MAMA: **Nobody's goin' to give Big Daddy morphine!**

GOOPER: Mae took a course in nursin' durin' th' war.

MARGARET: Somehow I don't think Big Daddy would want Mae t'give him a hypo.

MAE (*to Margaret*): You think he'd want you to do it?

DOCTOR BAUGH: Well—

GOOPER: Well, Doc Baugh is goin'—

DOCTOR BAUGH: Yes, I got to be goin'. Well, keep your chin up, Big Mama.

GOOPER (*as he and Mae follow Dr. Baugh into the hall*): She's goin' to keep her ole chin up, aren't you, Big Mama?⁵³⁵

La morfina i tota la conversa que en gira a l'entorn desapareix de la versió espanyola:

GOOPER: Tengo la impresión de que el abuelo sufre desde hace tiempo, pero nunca ha querido confesarlo.

DOCTOR: Es lo que hacen todos los enfermos. Disimulan sus sufrimientos porque se imaginan que de ese modo suprimen el mal. Otros enfermos me esperan... Si me necesitan no tienen más que llamarme. ¡Tenga valor!

GOOPER: Le acompaño. (*Acompañando al doctor hasta la puerta.*) Doctor, le agradecemos mucho todo lo que ha hecho. (*Salen.*)⁵³⁶

⁵³⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 188-190.

D'altra banda, la religió és un dels temes més delicats i els traductors van haver d'anar molt amb compte a l'hora d'introduir cap referència religiosa, per mínima i innocent que pogués semblar, com succeeix, per exemple, a l'inici del segon acte: Big Mama fa una broma poca-solta al capellà i li demana ajut per aixecar-se; quan ell li dóna la mà, ella l'estira de manera que acaba caient a la seva falda:

BIG MAMA (*still louder*): **Preacher, Preacher, hey Preach!** Give me you' hand an' help me up this chair!

REVEREND TOOKER: None of your tricks, Big Mama!

BIG MAMA: What tricks? You give me you' hand so I can get up an'

(*Reverend Tooker extends her his hand. She grabs it and pulls him into her lap with a shrill laugh that spans an octave in two notes.*) Ever seen **a preacher** in a fat lady's lap? Hey, hey, folks! Ever seen **a preacher** in a fat lady's lap? (*Big Mama is notorious throughout the Delta for this sort of inelegant horseplay...*)⁵³⁷

A la traducció espanyola, l'acció es respecta, però el capellà és substituït pel doctor:

MADRE: **Querido doctor**, ayúdeme a levantarme. ¡Deme la mano, por favor!

DOCTOR: No será alguna de sus bromas, mistress Pollit?

MADRE: ¿Una broma? Deme la mano y déjese de historias. (*El doctor le alarga la mano y al tirar de ella cae en su regazo. Gran carcajada general. Entre las risas se oye a la MADRE.*) ¿Han visto nunca algo parecido? ¡**Un doctor en brazos de su paciente!** (*La MADRE es famosa en todo el Delta por sus payasadas...*)⁵³⁸

En aquest mateix acte, una mica més endavant, quan Big Mama interromp la conversa que Big Daddy estava mantenint amb Brick, ella li demana que no sigui tan groller, sobretot davant la presència d'un capellà:

BIG MAMA: Big Daddy, you are off the sick-list, now, and I'm not going to excuse you for talkin' so—

BIG DADDY: Quiet!

BIG MAMA: —*nasty in front of a Preacher* and—

⁵³⁶ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 67.

⁵³⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 67.

⁵³⁸ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 34-35.

BIG DADDY: QUIET!⁵³⁹

A la traducció espanyola, el capellà és reemplaçat per Margaret:

MADRE: ¡Por favor, abuelo. Ahora que no estás grave, no tienes derecho a decir groserías!...

ABUELO: ¡Cállate, Ida!

MADRE: ...y mucho menos a gastar esas bromas **delante de Maggie**.

ABUELO: ¡He dicho que te calles!⁵⁴⁰

En el mateix acte, en plena conversa pujada de to amb Brick, Big Daddy esmenta tota la falsedat (*mendacity*) que l'envolta: la repulsió que sent per la seva dona i pel seu altre fill, Gooper. Alterat, malparla de tothom, també de l'església:

BIG DADDY: Pretend to love that **son of a bitch** of a Gooper and his wife Mae and those five same screechers out there like parrots in a jungle? Jesus! Can't stand to look at 'em!

Church!—it bores the bejesus out of me but I go!—I go an' sit there and **listen to the fool preacher!**

Clubs!—Elks! Masons! Rotary!—*crap!*

*(A spasm of pain makes him clutch his belly. He sinks into a chair and his voice is softer and hoarser.)*⁵⁴¹

A la versió de Luis Sáenz i Antonio de Cabo, el llenguatge un cop més se suavitza (ni *son of a bitch* ni *crap*) i les referències a l'església evidentment desapareixen:

ABUELO: Fingir que quiero a Gooper, a la estúpida de su mujer y a sus cinco engendros y, sin embargo, nunca he podido soportarlos. *(Un espasmo de tos le hace agarrarse el estómago y caer sentado en una silla. Su voz es más ronca y profunda.)*⁵⁴²

Més enllà dels temes exposats fins ara, una de les supressions *culturals* més destacables de l'obra té lloc a l'acte 2, moment en què Big Daddy conversa amb Brick i,

⁵³⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 73.

⁵⁴⁰ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 38.

⁵⁴¹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 108.

⁵⁴² Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 49.

arran d'un viatge que va fer amb la seva dona per Europa, li exposa una visió del continent com un gran basar i posa d'exemple Barcelona com a cau de misèria. Tot seguit li acaba esmentant un exemple de prostitució infantil que ell va presenciar a Marràqueix:

BIG DADDY: Whew!—ha ha!—I took too much smoke, it made me a little lightheaded... *(The mantel clock chimes.) Why is it so damn hard for people to talk?*

BRICK: Yeah...

(The clock goes on sweetly chiming till it has completed the stroke of ten.)

—Nice peaceful-soundin' clock, I like to hear it all night...

(He slides low and comfortable on the sofa; Big Daddy sits up straight and rigid with some unspoken anxiety. All his gestures are tense and jerky as he talks. He wheezes and pants and sniffs through his nervous speech, glancing quickly, shyly, from time to time, at his son.)

BIG DADDY: We got that clock the summer we wint to Europe, me an' Big Mama on that damn Cook's Tour, never had such an awful time in my life, I'm tellin' you, son, those gooks over there, they gouge your eyeballs out in their grand hotels. And Big Mama bought more stuff than you could haul in a couple of boxcars, that's no crap. Everywhere she wint on this whirl-wind tour, she bought, bought. Why, half that stuff she bought is still crated up in the cellar, under water last spring!

(He laughs.)

That Europe is nothin' on earth but a great big auction, that's all it is, that bunch of old worn-out places, it's just a big fire-sale, the whole ruttin thing, an' Big Mama wint wild in it, why, you couldn't hold that woman with a mule's harness! Bought, bought, bought! — lucky I'm a rich man, yes siree, Bob, an' half that stuff is mildewin' in th' basement. It's lucky I'm a rich man, it sure is lucky, well, I'm a rich man, Brick, yep, I'm a mighty rich man.

(His eyes light up for a moment.)

Y'know how much I'm worth? Guess, Brick! Guess how much I'm worth!

(Brick smiles vaguely over his drink.)

Close on ten million in cash an' blue-chip stocks, outside, mind you, of twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile!

(A puff and crackle and the night sky blooms with an eerie greenish glow. Children shriek on the gallery.)

But a man can't buy his life with it, he can't buy back his life with it when his life has been spent, that's one thing not offered in **the Europe fire-sale** or in the American markets or any markets on earth, a man can't buy his life with it, he can't buy back his life when his life is finished...

That's a sobering thought, a very sobering thought, and that's a thought that I was turning over in my head, over and over and over – until today...

I'm wiser and sadder, Brick, for this experience which I just gone through. They's one thing else that I remember in Europe.

BRICK: What is that, Big Daddy?

BIG DADDY: The hills around Barcelona in the country of Spain and the children running over those bare hills in their bare skins beggin' like starvin' dogs with howls and screeches, and how fat the priests are on the streets of Barcelona, so many of them and so fat and so pleasant, ha ha! – Y'know I could feed that country? I got money enough to feed that goddam country, but the human animal is a selfish beast and I don't reckon the money I passed out there to those howling children in the hills around Barcelona would more than upholster one of the chairs in this room, I mean pay to put a new cover on this chair!

Hell, I threw them money like you'd scatter feed corn for chickens, I threw money at them just to get rid of them long enough to climb back into th' car and – drive away...

And then in Morocco, them Arabs, why, prostitution begins at four or five, that's no exaggeration, why, I remember one day in Marrakech, that old walled Arab city, I set on a broken-down wall to have a cigar, it was fearful hot there and this Arab woman stood in the road and looked at me till I was embarrassed, she stood stock still in the dusty hot road and looked at me till I was embarrassed. But listen to this. **She had a naked child with her, a little naked girl with her, barely able to**

toddle, and after a while she set this child on the ground and give her a push and whispered something to her.

**This child come toward me, barely able t'walk, come toddling up to me and –
Jesus, it makes you sick t' remember a think like this!**

It stuck out its hand and tried to unbutton my trousers!

That child was not yet five! Can you believe me? Or do you think that I am making this up? I wint back to the hotel and said to Big Mama, Git packed! We're clearing out of this country...

BRICK: Big Daddy, you're on a talkin' jag tonight.

BIG DADDY (*ignoring this remark*): Yes, sir, that's how it is, the human animal is a beast that dies but the fact that he's dying don't give him pity for others, no, sir, it –

- Did you say something?

BRICK: Yes

BIG DADDY: What?

BRICK: Hand me over that crutch so I can get up.

BIG DADDY: Where you goin'?

BRICK: I'm takin' a little short trip to Echo Spring.

BIG DADDY: To where?

BRICK: Liquor cabinet...

BIG DADDY: Yes, sir, boy– (*He hands Brick the crutch.*) –the human animal is a beast that dies and if he's got money he buys and buys and buys and I think the reason he buys everything he can buy is that on the back of his mind he has the crazy hope that one of his purchases will be life everlasting!–Which it never can be...⁵⁴³

Evidentment, cap aspecte d'aquest fragment (ni la *visió* d'Europa i de Barcelona, ni per descomptat l'episodi de prostitució infantil a Marràqueix) apareix a la versió espanyola:

⁵⁴³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 85-89.

ABUELO: Siempre que fumo con exceso me duele la cabeza. (*Se oyen las campanas de un reloj.*) ¿Por qué será tan difícil que dos personas hablen con sinceridad?

BRICK: ¡Es verdad! (*El reloj sigue sonando suavemente hasta completar las campanadas.*) El sonido de ese reloj me hace mucho bien. Me tranquilizan sus campanadas. ¿Tienes ganas de confidencias esta noche?

ABUELO: Sí, el hombre es el único animal que tiene conciencia de que va a morir, pero eso no lo hace ser mejor ni más caritativo que el resto de los animales.⁵⁴⁴

En el **punt 3** trobem les modificacions, supressions, variacions, creades a partir del tabú de **la sexualitat**. Com ja ha passat amb les altres obres analitzades, és en el tractament del sexe on trobarem les alteracions de traducció més notables.

Així, per exemple, ja al primer acte de l'obra, Margaret parla de l'atracció sexual que el seu sogre sent per ella:

MARGARET: Big Daddy shares my attitude toward those two! **As for me, well—I give him a laugh now and then he tolerates me. In fact!—I sometimes suspect that Big Daddy harbors a little unconscious “lech” for you, Maggie?**

BRICK: **What makes you think that Big Daddy has a lech for you, Maggie?**

MARGARET: **Way he always drop his eyesdown my body when I'm talkin' to him, drops his eyes to my boobsan'licks his old chops! Ha, ha!**

BRICK: **That kind of talk is disgusting.**

MARGARET: **Did anyone ever tell you that you're an ass-aching Puritan, Brick?**

I think it's mighty fine that that ole fellow, on the doorstep of death, still takes in my shape with what I think is deserved appreciation!

And you wanta [sic] know something else? Big Daddy didn't know how many little Maes and Goopers had been produced!⁵⁴⁵

Aquesta conversa queda del tot suprimida en la versió castellana:

⁵⁴⁴ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 43.

⁵⁴⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 23.

MARGARET: Tu padre comparte mi opinión sobre esa pareja de cuervos. Ni siquiera sabía con exactitud cuántos hijos tenían.⁵⁴⁶

Les referències explícites a l'acte sexual eren o bé eliminades o bé modificades adequadament. Per exemple, a l'acte 1, Margaret descriu les qualitats amatòries de Brick:

MARGARET: [...] **You were a wonderful lover... Such a wonderful person to go to bed with**, and I think mostly because you were really indifferent to it [...] You know, **if I thought that you would never, never make love to me again**—I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would!⁵⁴⁷

A la versió espanyola, el *sexe* muta per *amor*:

MARGARET: **Eras un enamorado maravilloso... tan dulce... tan suave... Tu manera de amar era irresistible**. Te mostrabas tan seguro y tan indiferente a la vez [...] **Si pensara que no me ibas a volver a amar, que nunca más ibas a tenerme entre tus brazos para besarme**, bajaría corriendo a la cocina, cogería el cuchillo más grande que encontrara y me lo clavaría en el corazón... te lo juro.⁵⁴⁸

En el mateix acte, i davant la desesperació de Margaret, Brick li suggereix que tingui un amant:

BRICK: Do it!—fo' God's sake, do it...

MARGARET: Do what?

BRICK: **Take a lover!**⁵⁴⁹

En espanyol, un cop més, la connotació sexual es transforma en connotació amorosa:

BRICK: Hazlo de una vez, Maggie, y **busca a otro hombre que te quiera...**⁵⁵⁰

Quasi al final del primer acte es torna a produir la mateixa situació:

⁵⁴⁶ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 12.

⁵⁴⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 30-31.

⁵⁴⁸ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 15.

⁵⁴⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 39-40.

⁵⁵⁰ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 20.

BRICK: Maggie, I wouldn't divorce you for being unfaithful or anything else. Don't you know that? Hell, I'd be relieved to know that **you'd found a lover**.⁵⁵¹

I en castellà es repeteix la fórmula de substituir la connotació sexual per l'amorosa:

BRICK: No tengo intención de separarme de ti, Maggie, pero me tranquilizaría que **te volvieras a enamorar de otro hombre**.⁵⁵²

I torna a succeir el mateix més endavant quan Margaret parla de la vida sexual que duia el matrimoni:

MAGGIE: You know **our sex life** didn't just peter out in the usual way, it was cut off short, long before the natural time for it to, and it's going to revive again, just as sudden as that.⁵⁵³

Una vida sexual que es transforma en *vida amorosa*:

MARGARET: **Nuestro amor** no se ha extinguido lentamente, como ocurre en todos los matrimonios. El nuestro cesó bruscamente... de golpe...⁵⁵⁴

Aquest zel envers la sexualitat porta a canviar el text fins al punt d'arribar a crear situacions dramàticament absurdes, com succeeix, per exemple, en la conversa que mantenen Margaret i la seva sogra quan aquesta li demana directament a Margaret si ella fa feliç el seu fill al llit:

BIG MAMMA: Do you make Brick happy **in bed**?

MAGGIE: Why don't you ask if he makes me happy **in bed**?

BIG MAMA: Because I know that—

MARGARET: *It works both ways!*

BIG MAMA: Something's not right! You're childless and my son drinks! (*Someone has called her downstairs and she has rushed to the door on the line above. **She turns at the door and points at the bed.***) —When a marriage goes on the rocks, the rocks are there, right there!⁵⁵⁵

⁵⁵¹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 50.

⁵⁵² Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 26.

⁵⁵³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 48.

⁵⁵⁴ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 26.

⁵⁵⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 48.

A la traducció es manté la conversa, però se suprimeix el mot *llit*, amb la qual cosa la darrera intervenció de la mare de Brick no té sentit, ja que quan ella diu que *la causa és aquí*, no se sap a què s'està referint exactament:

MADRE: ¿Haces feliz a Brick?

MARGARET: ¿Por qué no me pregunta usted si él me hace feliz a mí?

MADRE: Porque yo sé que...

MARGARET: Pues bien, lo que usted sabe... es recíproco.

MADRE: Maggie, aquí hay algo que no marcha bien. Tú no tienes hijos, y Brick bebe... Bebe demasiado desde hace algún tiempo. Cuando un matrimonio naufraga, la causa está **aquí y no en otra parte**.⁵⁵⁶

El desig s'oculta sempre de la millor manera possible. Al primer acte, per exemple, Maggie exposa de manera explícita a Brick el perquè pot ser maliciosa quan parla:

BRICK: Maggie, being catty doesn't help things any...

MARGARET: I know! WHY!—Am I so catty?—**Cause I'm consumed with envy an' eaten up with longing?**⁵⁵⁷

Aquesta explicació desapareix en la versió espanyola.

BRICK: Maggie, ¿por qué eres siempre tan irónica?

MARGARET: ¿Irónica yo? (*Cambiando de conversación se dirige al cuarto de baño.*)⁵⁵⁸

I més endavant, en el mateix primer acte, Maggie li exposa a Brick com atrau els homes i com podria haver-li estat infidel si hagués volgut:

MARGARET: [...] the best-looking man in the crowd—followed me upstairs and try to force his way in the powder room with me, followed me to the door and tried to force his way in!

BRICK: Why didn't you let him, Maggie?

⁵⁵⁶ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 25.

⁵⁵⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 38.

⁵⁵⁸ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 19-20.

MARGARET: Because I'm not that common, for one thing. Not that I wasn't almost tempted to. You like to know who it was? It was Sonny Boy Maxwell, that's who!

BRICK: Oh, yeah, Sonny Boy Maxwell, he was a good end-runner **but had a little injury to his back and had to quit.**

MARGARET: **He has no injury now and has no wife and still has a lech for me!**

BRICK: I see no reason to lock him out of a powder room in that case.⁵⁵⁹

A la versió espanyola no hi ha cap referència, ni als problemes físics de Sonny Boy Maxwell ni, per descomptat, al fet que aquest *still had a lech for me*, és a dir, al fet que Maggie encara el *posés calent*:

MARGARET: [...] Sonny Maswel [sic], ya sabes a quien me refiero, me seguía a todas partes. Tuve que encerrarme en el tocador y darle con la puerta en las narices.

BRICK: ¿Por qué no le hiciste caso?

MARGARET: **Debí hacérselo... pero no pude.**

BRICK: Sonny Maswel fue un gran atleta y ya sabes que tiene mucho dinero. Debiste abrirle la puerta.⁵⁶⁰

En aquesta mateixa escena, Brick li diu a la seva dona que no se'n divorciarà si ella li és infidel i que fins i tot li recomana que es busqui un amant:

BRICK: Maggie, I wouldn't divorce you for being unfaithful or anything else. Don't you know that? Hell. **I'd be relieved to know that you'd found yourself a lover.**

MARGARET: Well, I'm taking no chances. No, I'd rather to stay on this hot tin roof.⁵⁶¹

A la versió espanyola *tenir un amant* –un cop més– canvia per *enamorar-se*:

BRICK: No tengo intención de separarme de ti, Maggie, pero **me tranquilizaría que te volvieras a enamorar de otro hombre.**

⁵⁵⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 49-50.

⁵⁶⁰ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 26.

⁵⁶¹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 50.

MARGARET: No quiero exponerme a ese peligro. Prefiero continuar sobre el tejado caliente...⁵⁶²

Al final de l'acte 1 trobem una de les modificacions substancials del text original: l'explicació de Margaret de la relació entre ella i Skipper.

MARGARET: This time I'm going to finish what I have to say to you. **Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you. You see, you son of a bitch, you asked too much of people, of me, of him, of all the unlucky poor damned sons of bitches that happen to love you, and there was a whole pack of them, yes, there was a pack of them besides me and Skipper, you asked too goddam much of people that loved you, you—superior creature!—you godlike being!—And so we made love to each other to dream it was you, both of us! Yes, yes, yes! Truth, truth! What's awful about it? I like it, I think the truth is—yeah! I shouldn't have told you...**

BRICK (*holding his head unnaturally still and uptilted a bit*): **It was Skipper that told me about it. Not you, Maggie.**

MARGARET: **I told you!**

BRICK: **After he told me!**

MARGARET: **What does it matter who—?**

(*Brick turns suddenly out upon the gallery and calls*):

BRICK: Little girl! Hey, little girl!

LITTLE GIRL (*at a distance*): What, Uncle Brick?

BRICK: Tell the folks to come up!—Bring everybody upstairs!

MARGARET: I can't stop myself! I'd go on telling you this in front of them all, if I had to!

BRICK: Little girl! Go on, go on, will you? Do what I told you, call them!

MARGARET: Because it's got to be told and you, you!—you never let me! (*She sobs, then controls herself, and continues almost calmly.*) **It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn't be**

⁵⁶² Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 26.

anything else, you being you, and that's what made it so sad, that's what made it so awful, because it was love that never could be carried thorough to anything satisfying or even talked about plainly. Brick, I tell you, you got to believe me, Brick, I do understand all about it! I—I think it was—*noble!* Can't you tell I'm sincere when I say I respect it? My only point, the only point that I'm making, is life to got to be allowed to continue even after the *dream* of life is —all—over... [Brick is without his crutch. Leaning on furniture, he crosses to pick it up as she continues as if possessed by a will outside herself:] Why I remember when we double-dated at college, Gladys Fitzgerald and I and you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if it was necessary to chaperone you!—to make a good public impression—

BRICK (*turns to face her, half lifting his crutch*): Maggie, you want me to hit you with this crutch? Don't you know I could kill you with this crutch?

MARGARET: Good Lord, man, d'you think I'd care if you did?⁵⁶³

A la versió espanyola se suprimeixen aquestes explicacions fins al punt de fregar la incongruència, ja que Maggie amenaça Skipper d'explicar-ho tot i aquest s'irrita (seguint el text original), però sense que ningú pugui entendre per què, ja que no hi ha cap raó aparent:

MARGARET: [...] Es preciso que hablemos de una vez y para siempre, es preciso que te diga todo, todo lo que llevo dentro, te guste o no oírlo. (*Pausa.*)

BRICK: (*Corre hacia la galería*) Trixi, Dixi. ¡Decidle a todo el mundo que suba deprisa. Tía Maggie tiene una historia que contaros. (*Se oye la voz de los niños que preguntan desde abajo: ¿Qué quieres, tío Brick?*)

MARGARET Te advierto que no servirá de nada. Si suben seguiré hablando delante de todos. Les diré toda la verdad.

BRICK: ¡Saunders! Dile a toda la familia que suba en seguida... (*Vuelve a entrar y avanza durante las siguientes frases, hacia Margaret, sosteniéndose en los muebles y con la muleta en alto como electrizado.*)

⁵⁶³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 55-57.

MARGARET: ¡Ten cuidado, Brick, con lo que haces...! ¡Ya te he dicho que seguiré hablando delante de todos! No cometas una locura. (*Brick avanza amenazador.*)

BRICK: ¡Cállate, Maggie, cállate! ¿No ves que podía matarte si quisiera?

MARGARET: ¿Y crees que me importaría mucho?⁵⁶⁴

I al final d'aquesta escena, la incongruència augmenta, ja que la diàfana explicació de Maggie sobre l'homosexualitat de Skipper és suprimida del tot en la versió espanyola, però tanmateix es mantenen les escenes de violència de Brick cap a Maggie, fruit d'aquestes explicacions suprimides:

BRICK: I married you, Maggie. Why would I marry you, Maggie, if I was—?

MARGARET: **Brick, don't brain me yet, let me finish! – I know, believe me I know, that it was only Skipper that harbored even any *unconscious* desire for anything not perfectly pure between you two! – Now let me skip a little. You married me early that summer we graduated out of Ole Miss, and we were happy, weren't we, we were blissful, yes, hit heaven together ev'ry time that we loved! But that fall you an' Skipper turned down wonderful offers of jobs in order to keep on bein' football heroes –pro-football heroes. You organized the Dixie Stars that fall, so you could keep on bein' teammates forever! But somethin' was not right with it! –*Me included!*– between you. Skipper began hittin' the bottle... you got a spinal injury – couldn't play the Thanksgivin' game in Chicago, watched it on TV from a traction bed in Toledo. I joined Skipper. The Dixie Stars lost because poor Skipper was drunk. We drank together that night all night in the bar of the Blackstone and when cold day was comin' up over the Lake an' we were comin' our drunk to take a dizzy look at it, I said, "SKIPPER! STOP LOVIN' MY HUSBAND OR TELL HIM HE'S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM!" – on way or another!**

HE SLAPPED ME HARD ON THE MOUTH! – then turned and ran without stopping once, I am sure, all the way back into his room at the Blackstone...

⁵⁶⁴ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 29.

- When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true...

(Brick strikes at her with crutch, a blow that shatters the gemlike lamp on the table.)

- In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he was born and raised in, yours and his world, had told him could not be told?

From then on Skipper was nothing at all but a receptacle for liquor and drugs...

- *Who shot cock robin? I with my –*

(She throws back her head with tight shut eyes.)

- *merciful arrow!*

*(Brick strikes at her; misses.)*⁵⁶⁵

A la versió espanyola tota aquesta història entre Maggie i Skipper és suprimida:

BRICK: –Me casé contigo, Maggie. Nunca lo hubiera hecho si hubiese sido un...

(MARGARET echa la cabeza hacia atrás con los ojoscerrados. BRICK intenta golpearla con la muleta y falla el golpe.)

MARGARET: No me acertaste, lo siento. No sé por qué la gente se empeña en aparentar lo que no es. ¡Nadie es completamente bueno! Yo sé que no soy buena. Tampoco me han dado ocasión para serlo.⁵⁶⁶

És evident que aquesta conversa retallada no provoca que Brick agreeixi Maggie amb la crossa, però tanmateix els traductors mantenen l'acció indicada per Williams en el text original.

A l'acte 2, Big Daddy exposa davant de tothom el fàstic que li genera Big Mama i com ha compartit l'lit amb ella durant molts anys, però explica que sobretot ho ha fet per l'enorme desig sexual que ella sentia per ell. D'altra banda també exposa com desitjaria poder estar sexualment amb algú a qui desitgés de debò:

⁵⁶⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 58-59.

⁵⁶⁶ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 30.

BIG DADDY: All I ask of that woman is that she leaves me alone. But she can't admit to herself that she makes me sick. That comes of having slept with her too many years. Should of quit much sooner but **that old woman she never got enough of it—I was good in bed... I never should of wasted so much of it on her... They say you got just so many and each one is numbered. Well, I got a few left in me, a few, and I'm going to pick me a good one to spend 'em on! I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs, I'll smother her in—minks! Ha, ha! I'll strip her naked and smother her in minks and choke her with diamonds! Ha, ha! I'll strip her naked and choke her with diamonds and smother her with minks and hump her from hell to breakfast. Ha, aha ha haha!**⁵⁶⁷

A la traducció espanyola, evidentment no hi ha ni rastre d'aquest text i els traductors *inventen* una broma de Big Daddy sobre la lletjor de la seva dona per contextualitzar l'escena, però buidada de tot contingut sexual:

ABUELO: Cuando tu madre sale de una habitación y la veo de espaldas, me olvido en seguida de su cara, pero cuando vuelve y la veo de nuevo, pienso que sería preferible verla siempre de espaldas.⁵⁶⁸

En aquest mateix acte, i en plena conversa amb Brick, Big Daddy torna a insistir en l'apetit sexual de la seva dona:

BIG DADDY: [...] Think of all the lies I got to put up with!—Pretenses! Ain't that mendacity? Having to pretend stuff you don't think or feel or have any idea of? Having for instance to act like I care for Big Mama!—I haven't been able to stand the sight, sound or smell of that woman for forty years now!—**even when I laid her!—regular as a piston...**⁵⁶⁹

A la traducció espanyola, un cop més, se suprimeix tota referència sexual:

ABUELO: [...] Piensa en toda esta comedia. Por ejemplo: fingir que quiero a tu madre, cuando desde hace cuarenta años no puedo sufrir su presencia, ni el sonido de su voz, **ni el calor de su cuerpo.**⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 96.

⁵⁶⁸ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 46.

⁵⁶⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 108.

⁵⁷⁰ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 49.

Quan Brick a l'acte 2 comença a exposar al seu pare la relació que a l'inici tenia amb Skipper i Maggie, Big Daddy l'interromp per demanar-li informació sobre la sexualitat de Maggie:

BRICK: Maggie declares that Skipper and I went into pro-football after we left "Ole Miss" because we were scared to grow up... Wanted to—keep on tossing—those long, long!—high, high!—passes that—couldn't be intercepted except by time, the aerial attack that made us famous! And so we did, we did, we kept it up for one season, that aerial attack, we held it high! —Yeah, but—that summer, Maggie, she laid the law down to me, said, Now or never, and so I married Maggie...

BIG DADDY: **How was Maggie in bed?**

BRICK (*wryly*): **Great! The greatest!** (*Big Daddy nods as if he thought so.*) She went on the road that fall with the Dixie Stars. Oh, she made a great show of being the world's best sport. She wore a—wore a—tall bearskin cap! A shako, they call it, a dyed moleskin coat, a moleskin coat dyed red!—Cut up crazy! Rented hotel ballrooms for victory celebrations, wouldn't cancel them when it—turned out—defeat... MAGGIE THE CAT! Ha, ha! (*Big daddy nods.*)

En la traducció espanyola se substitueix aquesta referència sexual per una simple referència a la *felicitat* del matrimoni:

BRICK: Maggie pretende que cuando Skipper y yo dejamos la Universidad para seguir jugando juntos como profesionales, era porque deseábamos seguir siendo siempre unos adolescentes... Queríamos que duraran eternamente nuestras entradas triunfales en el campo de deportes... Aquellos pases, que nadie podía interceptar y que nos hicieron famosos... Y así lo hicimos. Durante una larga temporada nos mantuvimos en primera línea, a fuerza de entrenamientos y compenetración... Sí, pero aquel verano, Maggie me puso en el dilema de elegir. Me dijo: "Ahora o nunca"... y nos casamos **y fuimos muy felices**. Maggie nos acompañaba a todas partes. Era la gran animadora del equipo. Parece que la estoy viendo: llevaba una gorra y una chaqueta de ante rojo ¡Enloquecía a los muchachos! Se pasaba el día organizando bailes y banquetes para celebrar nuestras victorias o nuestros fracasos. ¡Le daba igual! Todos la llamaban "Maggie, La Gata".⁵⁷¹

⁵⁷¹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 54.

A l'acte 3, Big Daddy exposa al seu fill, i davant de tothom, una paràbola molt particular sobre el desig sexual que ell encara sent i que un cos fèrtil de dona hauria de despertar (velada al·lusió, per cert, a Brick):

BIG DADDY: [...] Nothin'? It looks like a whole lot of nothing! (*Turns to group*):
You all know th' story about th' young married couple—

GOOPER: Yes, sir!

BIG DADDY: Young married couple took Junior out to th' zoo one Sunday, inspected all of God's creatures in their cages, with satisfaction.

GOOPER: Satisfaction.

BIG DADDY: This afternoon was a warm afternoon in spring an' that ole elephant had somethin' else on his mind which was bigger'n peanuts. You know this story, Brick?

BRICK: No, sir, I don't know it.

BIG DADDY: Y'see, in th' cage adjoinin' they was a young female elephant in heat!

BIG MAMA (*at Big Daddy's shoulder*): Oh, Big Daddy!

BIG DADDY: What's the matter; preacher's gone, ain't he? All right. That female elephant in the next cage was permeatin' the atmosphere about her with a powerful and excitin' odor of female fertility! Huh! Ain't that a nice way to put it, Brick?

BRICK: Yes, sir, nothin' wrong with it!

BIG MAMA: Oh, Big Daddy!

BIG DADDY: So this ole bull elephant still had a couple of fornications left in him. He reared back his trunk an' got a whiff of that elephant lady next door!—began to paw at the dirt in his cage an' butt his head against the separatin' partition and, first thing y'know, there was a conspicuous change in his profile—very conspicuous! Ain't I tellin' this story in decent language, Brick?

BRICK: Yes, sir, too ruttin' decent!

BIG DADDY: So, the little boy pointed at it and said, "What's that?" His Mam said, "Oh, that's—nothin'!"—His Papa said, "She's spoiled!"

You didn't laugh at that story, Brick.

BRICK: No, sir, I didn't laugh at that story.

(On the lower gallery, Big Mama sobs. Big Daddy looks toward her.)

BIG DADDY: What's wrong with that long, thin woman over there, loaded with diamonds? Hey, what's-your-name, what's the matter with you?⁵⁷²

A la versió espanyola, aquesta història és suprimida i substituïda per un diàleg inexistent en què Big Daddy s'indigna per l'atmosfera d'hipocresia i avarícia que es respira a l'habitació:

ABUELO: ¿Nada? ¿Estás seguro? ¡Me parece que... un nada muy importante! *(Hace como si husmeara el aire de la habitación)* ¿A qué huele en esta habitación? ¿Quieres que te lo diga, Brick? La atmosfera está impregnada de un olor penetrante... huele a hipocresía y avaricia.

BRICK: Lo has adivinado papá.

ABUELO: *(A Edith.)* Sí, es un olor que le ahoga a uno. No nos deja respirar bien. Es algo repugnante. *(Edith se acerca a Gooper. Ambos van a salir, pero el abuelo se vuelve hacia ellos.)* ¿Te has fijado, Gooper, que la falsedad y la avaricia despiden un olor tan penetrante que ni la tormenta ha podido renovar la atmósfera de esta habitación?

GOOPER: No te entiendo.

ABUELO: Edith sí que parece haberlo notado. ¿Verdad, Edith, que es sofocante?

EDITH: No sé de qué me está usted hablando.

BIG DADDY: ¿De veras? ¡Pues huele a carroña! *(Se oye llorar a la madre en la galería.)* ¿Qué le ocurre a esa mujer tan cargada de brillantes? ¡Eh! ¿Por qué llora de ese modo?⁵⁷³

I ja al final de l'obra, en el moment en què Maggie anuncia el seu fals embaràs, Mae reacciona acusant-la de mentir i afirma davant de tothom que Brick i Maggie

⁵⁷² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 204-207.

⁵⁷³ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 75-76.

dormen en llits separats i que ella, que s'està a l'habitació contigua a la d'ells, no els ha sentit mai practicar sexe:

GOOPER: Don't try to kid us, Margaret—

MAE: **How can you conceive a child by a man that won't sleep with you? How can you conceive? How can you? How can you!**

GOOPER (*harply*): MAE!

BRICK: **Mae, Sister Woman, how d'you know that I don't sleep with Maggie?**

MAE: **We occupy next room an' th' wall between isn't sound-proof.**

BRICK: Oh...

MAE: **We hear the nightly pleadin' and the nightly refusal.** So don't imagine you're goin' t'put a trick over on us, to fool a dyin' man with—a—

BRICK: **Mae, Sister Woman, not everybody makes much noise about love. Oh, I know some people are huffers an' puffers, but others are silent lovers.**

GOOPER: This talk is pointless, completely.

BRICK: **How d'y'know that we're not silent lovers? Even if y'got a peep-hole drilled in the wall, how can y'tell if sometime when Gooper's got business in Memphis an' you're playin' scrabble at the country club with other ex-queens of cotton, Maggie and I don't come to some temporary agreement? How do you know that—?**

MAE: Brick, I never thought that you would stoop to her level, I just never dreamed that you would stoop to her level.

GOOPER: I don't think Brick will stop to her level.

BRICK: What is your level? Tell me your level so I can sink or rise to it. (*Rises.*) You heard what Big Mama said. This girl has life in her body.

MAE: That's a lie!⁵⁷⁴

Aquest diàleg és del tot eliminat en la versió espanyola:

GOOPER: No trates de engañarnos, Maggie. (*Edith se sienta a su lado.*)

⁵⁷⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 211-212.

BRICK: (*Agarrándola de un brazo y levantándola violentamente.*) ¡Ya habéis oído lo que ha dicho nuestro padre; esta mujer lleva otra vida dentro de ella!

EDITH: ¡Eso es falso!⁵⁷⁵

Quant al **punt 4 –aspectes sobre l’homosexualitat–**, els traductors van haver d’esmerçar esforços per modificar o eliminar les referències diverses a l’homosexualitat que es fan al llarg de l’obra: manifesta en el cas dels antics propietaris de la propietat de la família, confessada en el cas de Skipper i en qüestió pel que fa al mateix protagonista, Brick. Així, un focus de tensió important per als traductors apareix en el diàleg que mantenen Brick i el seu pare en el segon acte i en què apareixen els antics propietaris de la mansió, els dos vells homosexuals que varen acollir i ajudar Big Daddy quan era jove. Big Daddy prova de transmetre al seu fill que ells van ensenyar-li a ser tolerant amb l’homosexualitat i que, per tant, no s’escandalitzaria si ell també ho fos. Aquesta conversa exaspera Brick en veure com el seu pare també sospita que ell sigui homosexual:

BRICK: Oh, you think so, too, you call me your son and a **queer**. Oh! Maybe that’s why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw’s and Peter Ochello’s, in which **that pair of old sisters** slept in a double bed where both of ‘em died! [...]

BIG DADDY: Shhh! (*Footsteps run on the gallery. There are women’s calls. Big Daddy goes toward the door.*) Go way!–Just a broke a glass... (*Brick is transformed, as if a quiet mountain blew suddenly up in volcanic flame.*)

BRICK: You think so, too? You think so too? **You think me an’ Skipper did, did, did!–sodomy!–together?**

BIG DADDY: Hold–!

BRICK: That what you–

BIG DADDY: –ON–a minute!

BRICK: **You think we did dirty things between us**, Skipper an’–

BIG DADDY: Why are you shouting like that? Why are you–

BRICK: –Me, is that what you think of Skipper, is that–

⁵⁷⁵ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 78.

BIG DADDY: –so excited? I don't think nothing. I don't know nothing. I'm simply telling you what–

BRICK: **You think that Skipper and me were a pair of dirty old men?**

BIG DADDY: Now that's–

BRICK: **Straw? Ochello? A couple of–**

BIG DADDY: Now just–

BRICK: –**ducking sissies? Queers?**Is that what you–

BIG DADDY: Shhh.

BRICK: –think?

*(He loses his balance and pitches to his knees without noticing the pain. He grabs the bed and drags himself up.)*⁵⁷⁶

Tota aquesta conversa és suprimida en la versió espanyola. Cal assenyalar, a més, que a la traducció, tot i que l'homosexualitat de Straw i Ochello queda implícitament expressada, el terme homosexual pròpiament, en les seves possibles variants col·loquials, és evitat:

ABUELO: ¡Shhhhhh!... *(Se oyen pasos en la galería y luego la voz de una mujer que pregunta qué ha ocurrido. El ABUELO se acerca a la Puerta y contesta):* ¡No ha pasado nada! ¡Es que yo no puedo romper un vaso si quiero?

BRICK: *(Muy violento.)* ¿Verdad que todos creéis en esta casa que Skipper y yo éramos como Straw y Ochello?

ABUELO: ¡Cállate!

BRICK: Es lo que pensáis todos...

*(Cae de rodillas, sin notar el daño que se hace. Luego, acercándose a la cama, se levanta trabajosamente.)*⁵⁷⁷

En el mateix acte, Brick descriu algunes situacions amb Skipper que van portar la gent a pensar que tenien una relació més enllà de l'amistat:

⁵⁷⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 115-119.

⁵⁷⁷ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 53.

BRICK: Why can't exceptional friendship, *real, real, deep, deep friendship!* Between two men be respected as something clean and decent without being thought of as—

BIG DADDY: It can, it is, for God's sake.

BRICK: —*Fairies...* [...] Skipper and me had a clean, true thing between us!—had a clean friendship, practically all our lives, till Maggie got the idea you're talking about. Normal? No!—It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal. **Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh, maybe even, when we were touring the country in pro-football an' shared hotel-rooms we'd reach across the space between the two beds and shake hands to say goodnight, yeah, one or two times we—**

BIG DADDY: **Brick, nobody thinks that that's not normal!**

BRICK: Well, they're mistaken, it was! It was a pure an' true thing an' that's not normal.⁵⁷⁸

A la versió espanyola se suprimeixen aquests detalls de proximitat física entre Brick i Skipper:

BRICK: Entre Skipper y yo, no existía más que una limpia y sincera amistad, hasta el día en que a Maggie se le metió en la cabeza...

ABUELO: Nadie ha pensado que...

BRICK: ¡Pues están en lo cierto! Nuestra amistad no debía ser normal, porque era sincera... y la sinceridad, como has dicho antes, es tan difícil entre dos personas, que nunca parece ser normal.⁵⁷⁹

En aquesta mateixa escena, Brick exposa al seu pare la història que hi va haver entre Brick, Skipper i Maggie:

BIG DADDY: Why did Skipper crack up? Why have you?

⁵⁷⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 120-121.

⁵⁷⁹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 53-54.

BRICK (*ominously*): All right. You're asking for it, Big Daddy. We're finally going to have that real true talk you wanted. It's too late to stop it, now, we got to carry it through and cover every subject [...]

–Skipper, he had some fever which came back on him which doctors couldn't explain and I got that injury–turned out to be just a shadow on the X-ray plate–and a touch of bursitis...

I lay in a hospital bed, watched our games on TV, saw Maggie on the bench next to Skipper when he was hauled out of a game for stumbles, fumbles!–Burned me up the way she hung on his arm!–Y'know, I think that Maggie had always felt sort of left out because she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a–fence humping...

So! She took this time to work on poor dumb Skipper. He was a less than average student at Ole Miss, you know that, don't you?–Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room, Jack Straw and Peter Ochello!–He, poor Skipper, went to bed with Maggie to prove it wasn't true–Skipper broke in two like a rotten stick–nobody ever turned so fast to a lush–or died of it so quick...

–Now are you satisfied?⁵⁸⁰

En la versió espanyola es modifica la història: els traductors fan entrar Maggie en escena i ella confessa què va fer amb Skipper quan Brick era a l'hospital. L'objectiu és evitar fer cap referència a la relació sexual entre Maggie i Skipper, insinuar molt veladament l'homosexualitat del mateix Skipper i culpabilitzar-lo immediatament de voler destruir el matrimoni, de manera que Maggie apareix com una víctima de l'amic *desviat* del seu marit:

ABUELO: ¿Pero por qué se mató Skipper?... ¿Por qué desde su muerte bebes sin cesar?

BRICK: ¡Tú lo has querido! ¡Por fin lo vas a saber todo! ¡Llama a Maggie! Vamos, llámala. (*El ABUELO le mira fijamente. Luego se decide. Se dirige a la puerta, la abre y llama*):

⁵⁸⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 123.

ABUELO: ¡Maggie!... ¡Maggie! (*Aparece Margaret a la puerta. Mira extrañada al abuelo, luego a BRICK. Este se vuelve de espaldas. El ABUELO le hace un gesto para que entre, después cierra la puerta.*) Maggie, quiero saber lo ocurrido entre tú y Skipper. (*MARGARET, sorprendida, mira fijamente a BRICK y vacila.*)

MARGARET: Pues...

BRICK (*desafiante*): ¡La verdad, Maggie, toda la verdad!

MARGARET: ¿Toda la verdad?... Pues bien. Yo no quería a Skipper. **No; no me gustaba. Desde el primer momento se opuso a nuestro matrimonio... Luego intentó separarte de mí por todos los medios...**

BRICK: ¡Estás mintiendo, Maggie!

MARGARET: **Llegué a sentirme entre ellos como una intrusa... Sólo vivían para el deporte.**

BRICK: Planeábamos una nueva táctica...

MARGARET: Era Skipper quien la planeaba, no tú. Tú tuviste que organizar el equipo porque Skipper era incapaz de hacerlo.

BRICK: ¡Tú le odiabas porque te había dejado al margen! ¡Admítelo!

MARGARET: Sí, le odiaba, no porque me hubiera dejado al margen, sino porque **intentaba separarme de ti.**

BRICK: Por eso le obligaste a beber y fuiste a su habitación aquella noche después del partido. (*Están el uno frente al otro.*)

ABUELO: Brick no jugó ese partido en Chicago. Recuerdo que estaba herido en el hospital.

MARGARET: Sí, por eso Skipper se encontró solo en el campo aquella tarde. No sabía qué hacer. **En la ofensiva fue un estorbo y en la defensa... un cobarde.** El Chicago ganó por 47, y **el Dixie Star, sin Brick, no marcó ningún tanto. Skipper se dio cuenta de su fracaso...** Tú también viste el partido por la televisión y comprendiste lo que había ocurrido.

BRICK: Sí, pero no vi lo que ocurrió después entre Skipper y tú en la habitación del hotel.

ABUELO: ¿Fuiste a la habitación de Skipper, Maggie?

MARGARET: Sí. Habíamos estado bebiendo toda la noche. Al amanecer fuimos a ver la salida del sol a la orilla del lago. Me contó sus proyectos: que **pensaba irse contigo a Suramérica, pero lo que intentaba era alejarte de mi vida, separarte de mí. Me odió siempre, a pesar de sus amables sonrisas. Entonces fue cuando le dije: “Skipper, si sientes algo inconfesable por mi marido, será mejor para los tres que no vuelvas a verle más”**. Me miró horrorizado y salió corriendo hacia el hotel. Yo le seguí, llamé a su habitación y dentro... **me besó; intentó demostrarme que me amaba, ¡pero fracasó! Fue una tentativa lamentable. Entonces descubrí la clase de Amistad que sentía por Brick. ¡Todo era una gran mentira!**

BRICK: ¡No trates de justificarte, Maggie!

MARGARET: No, no trato de justificarme. Yo sólo intentaba recuperar a mi marido y no sabía qué hacer para lograrlo. ¡Hubiera sido capaz de cualquier locura! Eso fue únicamente lo que ocurrió... Después sentí pánico. Comprendí que aquella noche me había expuesto a perderte para siempre. ¡Para siempre! Esa es toda la verdad. Sin embargo, de todos modos, te he perdido para siempre. Para siempre.

(Sale y cierra la puerta tras ella. Durante unos segundos reina un gran silencio en la habitación.)

BRICK: ¿Estás satisfecho?

ABUELO: ¿Y tú?⁵⁸¹

4.2.2. Recepció crítica de l’obra a Barcelona

La gata sobre el tejado de zinc es va estrenar a Barcelona el dia 29 de març de 1959 al Teatre Comèdia de la mà de la companyia d’Aurora Bautista. La mateixa Aurora Bautista va encarnar el paper de Maggie, Rafael Arcos el de Brick, Antonio Prieto va interpretar Big Daddy, María Francés, el de Big Mama, i Ana María Méndez i Ricardo Alpuente, els rols de Mae i Gooper respectivament. La direcció va anar a càrrec de José Luis Alonso i l’obra va ser traduïda per Antonio de Cabo amb la col·laboració de Luis Sáenz. Malgrat les dificultats esmentades a l’apartat anterior pel que fa a la censura i l’obtenció del permís d’estrena, la representació de *La gata sobre el tejado de zinc* a

⁵⁸¹ Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc...*, op. cit., p. 55-57.

Barcelona va ser un èxit de públic i va estar quasi dos mesos en cartell (del 29 de març al 24 de maig de 1959).

La sensació pel que fa a la crítica és que Williams el 1959 havia tocat sostre quant a coneixement i popularitat a Barcelona. Les poques crítiques negatives són matisades i la major part de crítics lloen la qualitat del dramaturg i la intensitat de l'obra. Fins i tot ja sorgeix alguna veu que, per primer cop, qüestiona l'estil de Williams, no ja per raons morals, sinó per qüestions estètiques.

José María Junyent, però, segueix sent l'únic crític que es manté ferm en la seva croada particular contra el teatre de Tennessee Williams. La desqualificació de l'autor i la seva obra no deixen cap ombra de dubte sobre la visió negativa que tenia el crític barceloní del teatre del nord-americà:

La Gata sobre el tejado de zinc llega a nosotros con una etiqueta de importación moralmente sospechosa y el nombre de un autor americano cuyos frutos escénicos conocidos hasta la fecha son augurio fatal de dramaturgia morbosa y repelente [...] En el teatro de Tennessee Williams prevalece sobre toda cualquier otra explicación, el exponente materialista de la vida actual sin concesiones, la suciedad repelente y el más voluntario olvido de cualquier edificante postulado.⁵⁸²

De l'obra pròpiament, n'emfasitza els aspectes més sòrdids i en critica la cruesa i el materialisme, alhora que en retreu la manca d'originalitat:

En este limitado horizonte, los personajes, que desconocen todo sentimiento digno, cierran, entre sí, el círculo de las mutuas acusaciones, y en la esterilidad de Margaret –debida al alejamiento físico de Brick, pues en la obra todo es de signo materialista [...] Un acto primero de exposición que se convierte en un diálogo entre Margaret y Brick, sucio, exaltado, apasionado, pero no apasionante, con crudezas de fondo y obscenidades de forma; un acto segundo donde el clima sube de tono y en cuyo transcurso el autor se saca de la manga todos sus “triumfos” y asoma cuanto quedaba por ver y oír, especialmente en la controversia de padre e hijo, y ya el final feliz aludido, convencional y efectista dada la índole de la ficción toda, constituyen los elementos de que se sirve Tennessee Williams [...] “Mensaje” no precisamente nuevo, como puede verse, ni elevado, ni ofrecido con visos de originalidad.⁵⁸³

⁵⁸² José María Junyent: *El Correo Catalán*, 31-III-1959.

⁵⁸³ *Ibidem*.

Martí Farreras, en la mateixa línia que Junyent, era l'altre crític que també va carregar contra el teatre de Williams per raons d'indole moral:

Tennessee Williams, siente una inclinación, una irreprimible preferencia por las temáticas innobles, malsanas, situadas bastante más allá de toda clase de fronteras de normalidad ética o psicológica. Su problemática obsesiva y reiterativa –dejando aparte *El zoo de cristal*, para nosotros su mejor creación- es de impacto seguro, aunque la licitud de tal impacto se nos antoje del todo discutible. Es evidente que la escatología descarnada instalada en un escenario no podrá dejar impasibles a los espectadores, pero no lo es menos que el procedimiento resulta grosero, ínfimo, y a menudo inaceptable. Las obras de Williams, que en su mecánica escénica y dialogal están adscritas al más furioso realismo, pudieran hacer creer a algún espectador distraído que se le ofrece un trasunto de la vida norteamericana, un fidedigno cuadro de costumbres –de malas costumbres– ilustrando la complejidad humana de aquel enorme país. No creemos que haya tal cosa, sino el gusto del autor por la deformación, su persistente tendencia y predilección por la anormalidad en todas las esferas, su deliberada o inconsciente fidelidad a una galería humana purulenta y viscosa reclutada en los manuales de psiquiatría. En este, como en todos los dramas de autor, una fisiología descarnada, lo sepulta todo y es, en realidad, la única y última justificación.⁵⁸⁴

Tanmateix, i a diferencia de Junyent, Martí Farreras acabava reconeixent un cert mèrit i qualitat en l'estil del dramaturg:

Pero combinándose con esa deleznable y total sumisión, no puede negarse la portentosa habilidad escénica con que la anécdota se desarrolla, la positiva fuerza y realidad de un clima agobiante que llega a parecernos cosa tangible, la destreza en el contrapunto de las dos anécdotas que se entrelazan en un crescendo de positiva fuerza dramática [...] Tanta vileza se reúne en el escenario en un momento dado, que la situación adquiere algo muy parecido a una real grandeza, la grandeza del mal. Y como sea que el pulso de autor dramático de Tennessee Williams es innegable, su acierto en la dosificación tan seguro, consigue levantar la obra y brindarnos una momentánea sensación de potencialidad dramática que pocos autores alcanzan.⁵⁸⁵

I aquests mèrits de Williams van ser reconeguts per la major part de la crítica. Així, per exemple, Manuel de Cala afirmava:

⁵⁸⁴ Martí Farreras, «La gata sobre el tejado de zinc». *Destino*, núm. 1130 (abril de 1959), p. 36.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

Tennessee Williams es un dramaturgo profundo; la nota dominante de su teatro es el estudio psicológico de los personajes. Quizás este genial escritor antes que el tema o tesis a desarrollar, piense en los personajes, adaptando a ellos la acción y redondeando el drama a “posteriori”.⁵⁸⁶

El dur realisme ja no representava un obstacle ni un problema a l’hora de valorar positivament els resultats de l’obra:

La obra es dura, amarga, cruda, de un realismo abrumador; pero es la vida misma llevada a la escena a través de unos seres de distintos y complicados complejos; seres de carne y hueso, que en vano luchan contra el destino, si “destino” puede llamarse a lo que por torpeza, falta de educación o carencia de moral y de fe, el hombre se ha ido creando a su paso por la tierra.⁵⁸⁷

En aquesta mateixa línia d’elogis coincidien també Antonio Martínez Tomás i Luis Marsillach:

Maestro en relatar esta suerte de historias espasmódicas, que plantea y resuelve con una seducción escénica indudable. Tennessee Williams hace de *La gata sobre el tejado de zinc* –tejado ardiente, un tejado quemante- una obra que apasiona, que convulsiona nuestra sensibilidad hasta lo más profundo.⁵⁸⁸

Tennessee Williams es un dramaturgo extraordinario y nunca se le escapan ni personajes ni situaciones; *La gata sobre el tejado de zinc* es una obra espléndidamente lograda, de un vigor impresionante y de una humanidad sobrecogedora.⁵⁸⁹

Un cas apart era el de María Luz Morales, la qual coneixia la trajectòria de l’obra de Williams als Estats Units i també a Europa, a més de conèixer el text original:

Nos presenta Aurora Bautista el “estreno en España” de esta obra de Tennessee Williams, una de las últimas suyas, **tan zarandeada por los escenarios de América y Europa, como discutida en Europa y en América [...]** [De Tennessee Williams] no es difícil conocer cualquier obra suya, en la lectura, apenas se estrena en Nueva York, o, por lo menos, siempre bastante antes de que se anuncie en nuestras carteleras. De aquí que

⁵⁸⁶ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 30-III-1959.

⁵⁸⁷ Ibídem.

⁵⁸⁸ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 31-III-1959

⁵⁸⁹ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 31-III-1959.

hayamos podido fácilmente apreciar hasta qué punto se han suavizado las crudezas, atenuando las audacias de la obra de Williams en la excelente versión española.⁵⁹⁰

Les objeccions de Morales a l'obra no van ser morals, sinó estètiques, ja que el principal defecte de l'obra, segons la crítica, era la repetició que Williams feia dels principals personatges femenins:

A cada obra nueva de Tennessee Williams que veo, me parece estar presenciando la misma obra. Sus heroínas, sobre todo, han llegado a parecerme, todas, la misma heroína. No nos movemos de ese mismo terreno de la mera fisiología; no salimos de ese campo (si se prefiere: de ese “tejado”), de mero instinto. Todas estas pobrecitas mujeres insatisfechas, neuróticas, hijas degeneradas de “Blanche du Bois” (al menos más original, por ser la primera; y más espiritual, en su locura), no son sino una sola mujer, y amenazan con inminente peligro de monotonía al teatro de Tennessee Williams. Pues, en realidad, los “casos” fundamentales de un tratado de psiquiatría se pueden contar con los dedos; mientras los caracteres de las heroínas de Shakespeare son casi incontables. Que solo el alma, las almas, tienen aliento de infinito.⁵⁹¹

Aquest mateix defecte també el va insinuar Martí Farreras, per bé que en el seu cas, com hem observat abans, les principals objeccions requeien principalment en qüestions morals:

Esa gata situada sobre un techo de zinc... caliente, la protagonista, es una antigua conocida que no deja de estar presente en todas y cada una de las obras del autor.⁵⁹²

Un dels punts més interessants de la recepció crítica de l'obra, però, és la lectura del conflicte entre Maggie i Brick (amb Skipper de fons) i la qüestió de l'homosexualitat. Així, per exemple, José María Junyent n'insinuava el tema, el condemnava amb fermesa i elogiava la combativa actitud de Maggie a l'hora de *rescatar* el seu marit:

[Brick] Vive alejado de su esposa, pese a su continuo contacto, desde la jornada en que el amigo entrañable se suicidara, al parecer, por causa de ella. Un suicidio cobarde, como **cobarde era la inconfesable amistad de aquél, tan inconfesable por su parte, como decidida la acción de la esposa, que no renuncia a ser mujer al lado del marido y que**

⁵⁹⁰ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 31-III-1959

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² Martí Farreras, «La gata sobre el tejado de zinc». *Destino*, núm. 1130 (abril de 1959), p. 36.

consigue apartar a éste de una senda que ya era tortuosa en el orden moral y llegaba a serlo en la vida material.

[...] El abuelo morirá irremisiblemente, y así, sin ambages ni rodeos se lo espeta su propio hijo predilecto, **ese Brick, al que Margaret encauza**.⁵⁹³

Luis Marsillach va insinuar la qüestió amb una gran dosi de sarcasme i reblava la seva reflexió insinuant que allò que passava entre Brick i Skipper, l'autor sabia molt bé en què consistia (referint-se veladament, és clar, a l'homosexualitat de Williams):

La tal gata es una señora cuyo marido se ha vuelto totalmente insensible a sus encantos. Nunca el marido se mostró demasiado apasionado, pero desde que se le suicidó su mejor amigo del alma, el hombre no siente por la mujer más que aversión, por lo menos, física. El caballero asegura con toda firmeza que su afecto por el amigo muerto era puro, limpio y hasta más o menos sublime.

Si ustedes han leído a Platón, conocerán el verdadero sentido de lo que la gente llama –equivocando el concepto– “amor platónico”. Bueno, pues eso. Pero lo que, hablando en filósofo [sic], se ha de entender por “amor platónico” es, en la realidad de las cosas, el menos platónico de todos si nos ajustamos al sentido corriente. Si a todo esto añadimos que el temperamento de la señora no es el más adecuado para soportar la situación, quedará explicado –con buenas palabras, que es lo difícil– el problema fundamental que plantea el autor, un hombre muy versado en tales cuestiones.⁵⁹⁴

A cavall entre la indignació de Junyent i el sarcasme de Marsillach trobem el tractament que Martí Ferreras va fer del tema:

¿El porqué de la actitud del cónyuge, que dicho sea de paso y para que nada falte es un antiguo jugador de rugby hoy alcoholizado? Pues porque ese marido, “Brick” tenía un amigo, que, a criterio de la esposa era “demasiado” amigo. ¿Hace falta seguir? Tratándose del señor Williams y de teatro norteamericano de última hora, ustedes pensarán lo peor. Y acertarán.⁵⁹⁵

María Luz Morales va evtar referir-s'hi i només va esmentar el “secret” que Williams projectava:

⁵⁹³ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 31-III-1959.

⁵⁹⁴ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 31-III-1959.

⁵⁹⁵ Martí Ferreras, «La gata sobre el tejado de zinc». *Destino*, núm. 1130 (abril de 1959), p. 36.

Hay, naturalmente en el subconsciente de “Brick”, un motivo que le impulsa a rechazar a su mujer y a refugiarse en la bebida; **motivo que el auditorio desconoce y con cuyo secreto juega el autor hábilmente.**⁵⁹⁶

Manuel de Cala ho va mencionar, però amb discreció, donant-ho com a superat:

La mujer vehemente, apasionada, en lucha consigo misma por impedir el desvío de su esposo, atraído o arrastrado por la pecaminosa amistad de un amigo suyo antiguo discípulo de la Universidad, cuya impúdica relación ofende a la esposa. Caso vulgar, si se quiere sencillo, pero en él se encierra toda la grandeza humana de este magnífico drama de pasiones exaltadas, que vive una familia norteamericana, y que se resuelve por vía natural y lógica con la reconciliación conyugal del matrimonio, desaparecido, por suicidio, el “amigo” sin su presencia física en escena, pero con influencia decisiva en el drama.⁵⁹⁷

El cas més notable, però, és el d’Antonio Martínez Tomás, per al qual tot el conflicte sexual entre Brick i Maggie es resumeix en un simple assumpte d’infidelitat per part d’ella amb Skipper:

Brik [sic], un antiguo ídolo del rugby, se aparta con asco, con náuseas, de su esposa, la atractiva y ardiente Maggie, porque piensa que ésta es la responsable de la muerte de su mejor amigo, deportista famoso como él, el cual se ha suicidado, arrojándose por una ventana. Brik sabe que Maggie estuvo en la habitación de su amigo media hora antes del suicidio, y piensa que tuvo con ésta una aventura íntima. Brik cae entonces en la servidumbre del whisky, como único medio para calmar su angustia bebe, bebe, bebe...

Maggie exalta de amor por Brik, y siente el desdén de éste en su alma y en su cuerpo. Apasionada y joven aquel desvío la transforma en una insatisfecha sexual, una “gata sobre un techo ardiente” según su propia frase.⁵⁹⁸

D’altra banda, tota la crítica va coincidir a l’hora de valorar el muntatge molt positivament (direcció i escenografia) i elogiar-ne les interpretacions, molt especialment la d’Aurora Bautista:

Aurora Bautista acredita en su atormentada y viril Margaret la calidad interpretativa que le valió de tiempo los mejores elogios, en honor de su inteligencia en la incorporación de papel áspero y difícil que le valió a todo honor, una cálida ovación en un mutis dramático de altos vuelos. Y sobresaliente, Rafael Arcos, quien dio verosimilitud impresionante a su

⁵⁹⁶ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 31-III-1959.

⁵⁹⁷ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 30-III-1959.

⁵⁹⁸ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 31-III-1959.

retorcido personaje. Con ellos, excelentes seguros, María Francés, Ana María Méndez, Ricardo Alpuente, Emilio Menéndez, José Miguel Rupert y Ana María Juan.

Buena presentación escénica de Sabaté y Talens, sobre decorado de Manuel Muntañola y, en general, un prudencial uso de la luminotecnia y demás efectos accesorios.⁵⁹⁹

Aurora Bautista, genial actriz trágica, artista de las grandes creaciones, se sumó ayer una creación más a su brillante historial artístico en un nuevo triunfo que por sí sólo bastará para singularizarla, si no estuviese ya en la cima de su gloria. Aurora Bautista encarnó a “Margaret” (la “Gata”) con asombrosa naturalidad, temple recio, sensibilidad despierta, vibrante y humana en sus reacciones, llevó a cabo uno de sus mayores prodigios interpretativos en una exaltación artística de triunfo clamoroso, subrayado por las ovaciones que se le tributaron en todas sus escenas.

Antonio Prieto vivió el personaje “El abuelo” con su arte magnífico y una potencialidad enorme de energías, que le valió una larga ovación en un mutis. El ingrato papel de esposo de “Margaret” le correspondió a Rafael Arcos, poniendo en su cometido la actitud de recelo y rencor que exige el personaje, inválido por fractura de una pierna al saltar la valla de un campo de deportes, en una de sus escapadas nocturnas. Magnífica María Francés en el papel de madre, como actriz característica de la mejor escuela teatral. En labor notable se distinguieron Ana María Méndez, Ana María Juan, Carmen Santiago, Ricardo Alpuente, José Miguel Rupert y Emilio Menéndez.⁶⁰⁰

La gran revelación de *La gata sobre el tejado de zinc*, es la genial creación que de la protagonista hace Aurora Bautista. Pocas veces se ha visto en el teatro una creación tan definitiva y convincente. Cuando ella se cambia de traje, cuando evoluciona en ligera combinación o se cambia los zapatos, asistimos a la expresión de una femineidad estallante ante la cual las palabras pierden su importancia y el juego de los demás actores se hace insignificante. Y sin embargo, Aurora Bautista se sitúa en los antípodas de lo que podría ser una “vamp” explosiva. Su “sexy” no es perversión ni morbosidad, sino espontáneo estallido de una naturaleza joven que pierde su equilibrio.

Rafael Arcos da a la figura del alcoholizado “Brik” un relieve apasionante y sostenido, En algunas de las escenas de la segunda parte llega, en realidad, a lo impresionante. Tercera figura del reparto es Antonio Prieto, que encarna con tremendo verismo la figura de “El abuelo”, viejo déspota en quien conviven virtudes y defectos a escala colosal. Se la

⁵⁹⁹ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 31-III-1959.

⁶⁰⁰ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 30-III-1959.

ovacionó en un mutis en el que estuvo insuperable. En papeles de menor relieve se destacaron Ana María Méndez, Ricardo Alpuente y María Francés.⁶⁰¹

Aurora Bautista está magnífica, insuperable, con un sentido perfecto del personaje, al que extrae humanos y vigorosos matices; arde, crepita, se tosta en el propio fuego de esa gata en eterno enero desolado. Espléndido Antonio Prieto, que da también una gran lección de buen teatro y muy convincente Rafael Arcos, aunque con demasiada exaltación para el tipo tal como lo vio el autor, que lo quiso más frío, más indiferente y lejano. Excelente también la labor de Ana María Méndez, María Francés, Ricardo Alpuente y todos los demás. La dirección de José Luis Alonso, magistral, y el decorado de Manuel Muntañola, admirable.⁶⁰²

La compañía que encabeza la prestigiosa figura de Aurora Bautista, dio el requerido relieve a *La gata sobre el tejado de zinc*. La tarea de la eminente actriz en el papel de “Margaret, la gata”, fue alarde de temperamento y talento interpretativo. Dentro del ajustado y armonioso conjunto, destacó muy especialmente Antonio Prieto en el papel del “Abuelo”, acaso el más humano de la obra. Rafael Arcos en el de “Brick” apenas si tiene lucimiento, con la doble rémora de la muleta y el mutismo. Citaré los nombres, además, de Ana María Méndez, María Francés y Ricardo de Manuel Muntañola. Muy de señalar en excelente dirección de José Luis Alonso, uno de nuestros jóvenes y ya más prestigiosos directores.⁶⁰³

La dirección de José Luis Alonso y el decorado de Manuel Muntañola, dos grandes aciertos; desde el movimiento de las figuras, a la luminotecnia o al perfil de un mueble, toda está certeramente dirigido a lograr un ambiente de una densidad y justeza absolutas. Y dentro de ese clima tan conseguido, unos actores excelentes. Aurora Bautista, vive su personaje con una sinceridad de escalofrío. Palpitante de sensualidad, de rencor, de violencia, es la suya una interpretación memorable, ajustadísima. A su lado, Antonio Prieto, un gran actor, que ha encontrado un papel a su medida, convincente siempre. Y completando el trío Rafael Arcos, que lucha con inteligencia para incorporar un personaje incómodo y difícil. Completan el reparto, muy acertadamente Ana María Méndez, María Francés y Ricardo Alpuente.⁶⁰⁴

I per últim, tota la crítica també va fer referència a la bona acollida de l'obra per part del públic:

⁶⁰¹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 31-III-1959.

⁶⁰² Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 31-III-1959.

⁶⁰³ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 31-III-1959.

⁶⁰⁴ Martí Farreras, «La gata sobre el tejado de zinc». *Destino*, núm. 1130 (abril de 1959), p. 36.

A todos fueron las grandes ovaciones que sonaron en la sala del Comedia. A todos alcanzó este amplio éxito de *La Gata sobre el tejado de zinc*, de Tennessee Williams.⁶⁰⁵

Obra e intérpretes han encantado al público.⁶⁰⁶

El distinguido público que llenaba el teatro se pronunció en ovaciones clamorosas a Aurora Bautista y a sus colaboradores, en cada acto, levantándose el telón reiteradas veces al terminar la representación, con los artistas en escena y el director José Luis Alonso, que ha puesto en escena la obra en un alarde de arte, buen gusto y propiedad, con decorado de Manuel Muntañola, realizado por Sabaté y Tàlens.⁶⁰⁷

I les ovacions deuriem ser prou notables com perquè Aurora Bautista adrecés al públic unes paraules d'agraïment:

Finalizada la representación, Aurora Bautista se reiteró en su deseo de dar a conocer al público barcelonés el estreno preferente de la obra y expresó su gratitud con frases emocionadas.⁶⁰⁸

Los aplausos al término de la obra y el cálido parlamento de Aurora Bautista fueron testimonio de que el éxito acompañó a la empresa.⁶⁰⁹

La sala del Comedia se llenó a rebosar. Y *La gata sobre el tejado de zinc* fue largamente aplaudida a cada bajada de telón. Al finalizar la obra, las reiteradas ovaciones llamaron a escena a Aurora Bautista, a José Luis Alonso y a toda la compañía. Requerida para dirigir la palabra al público, Aurora Bautista lo hizo gentilmente, expresando Barcelona –dijo- a la que yo debo su emoción y su gratitud “a esta casi todo”.⁶¹⁰

En definitiva, *La gata sobre el tejado de zinc* va representar el moment de màxima popularitat del teatre de Tennessee Williams a Barcelona. Si bé el primer èxit important de Williams a la ciutat havia tingut lloc un any abans amb l'estrena de *La rosa tatuada* per part de la companyia de Pepita Serrador⁶¹¹, la representació de *La gata sobre el*

⁶⁰⁵ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 31-III-1959.

⁶⁰⁶ Luis Marsillach: *Solidaridad Nacional*, 31-III-1959.

⁶⁰⁷ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 30-III-1959.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

⁶⁰⁹ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 31-III-1959.

⁶¹⁰ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 31-III-1959.

⁶¹¹ Com ja s'ha apuntat en els capítols anteriors, la primera estrena a Barcelona d'una obra de Tennessee Williams a càrrec d'una companyia professional va ser el muntatge que la companyia de Pepita Serrador va fer d'*El zoo de cristal* el 1955. Tanmateix, la representació –tot i que exitosa– va tenir lloc en el petit Teatre Windsor.

tejado de zinc a càrrec de la companyia d'Aurora Bautista obté alhora un èxit de taquilla i una acceptació i un reconeixement per part de la crítica com no s'havia vist abans.

5. ORPHEUS DESCENDING / LA CAÍDA DE ORFEO

5.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL⁶¹²

5.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

Lady Torrance, filla d'un immigrant i contrabandista italià, va perdre el seu pare en l'incendi que un grup racista religiós va calar al jardí que ell havia construït a la vora d'un llac. En aquest jardí, i en plena llei seca, se servia vi i alhora les parelles podien mantenir relacions sexuals en unes pèrgoles de fusta que el pare de la noia havia instal·lat en el mateix jardí. El fet, però, que també servís vi a gent de raça negra va provocar l'atac de la secta integrista.

Després de l'incendi i la mort del pare, la noia també va perdre el seu amant, David Cutrere, el qual va casar-se amb una hereva rica per poder solucionar els problemes econòmics de la seva família. Jabe Torrance, propietari d'una botiga de queviures, va acollir la filla de l'immigrant i s'hi va casar; Lady Torrance va viure aquesta experiència amb amargor, tot i no saber encara que Jabe va ser un dels que van participar en l'incendi del jardí i, per tant, un dels causants de la mort del seu pare.

En començar l'obra es veu com arriba a la botiga un Jabe Torrance molt debilitat –a causa d'un càncer terminal– i com Lady Torrance somnia a poder obrir un bar que pugui oferir a la gent quelcom semblant al que oferia el jardí del seu pare. També entra a la botiga Carol Cutrere, germana de David Cutrere (l'antic amant de Lady Torrance), que és un personatge marginat a la ciutat per la seva bohèmia i extravagància.

Veve Talbot, pintora que té visions i que és la dona del sheriff de la ciutat, ha recollit a la carretera Val Xavier, un jove músic que viatja amb la seva guitarra (signada per llegendes del jazz i el blues) i una jaqueta de pell de serp. Val desprèn un gran atractiu sexual que sedueix les dones que se li apropen i n'engelseix els homes. Lady Torrance, en tenir el seu marit malalt, ofereix a Val ser dependent de la botiga mentre ella acaba d'enllestir els darrers preparatius per inaugurar el bar. De mica en mica, Lady Torrance se sent cada cop més fascinada per l'esperit lliure que encarna Val Xavier fins que finalment hi acaba tenint relacions i se n'acaba enamorant. Aquesta passió és corresposta per Val i això la fa reviscolar i recuperar la fe en la vida.

⁶¹² Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1991), vol. 3. New York: New Direction Books.

A causa de l'esmentada malfiança que Val genera entre els homes, el xèrif Talbott, en trobar la seva dona parlant apassionadament amb ell (ella li explicava les visions que havia tingut aquella nit), es pensa que Val hi està flirtejant i l'adverteix que si no marxa de la ciutat en vint-i-quatre hores, la seva vida correrà perill. Quan Val està disposat a marxar, pretén que Lady Torrance l'acompanyi, però ella s'hi nega amb rotunditat, ja que la seva obsessió és inaugurar el bar adjacent a la botiga, i més encara després de sentir com el seu marit li confessava impúdicament haver participat en l'incendi del jardí del seu pare; finalment Lady Torrance confessa a Val que està embarassada. Val queda sorprès per la notícia i decideix, malgrat el perill, no marxar del poble i romandre al costat de Lady Torrance. Jabe Torrance, que ha sentit la conversa, apareix de sobte al mig de l'escena i, tot i moribund, dispara i mata la seva dona; tot seguit acusa públicament Val d'haver comès el crim per robar els diners de la botiga. Els vilatans, enfurismats, persegueixen Val, l'acaben capturant i el maten de manera salvatge.

Tennessee Williams va reescriure la primera obra que havia estrenat a Nova York, *Battle of Angels* (1940), i el resultat d'aquesta revisió va ser *Orpheus Descending*, obra en què el mite d'Orfeu pren més volada que a l'obra original. Així, Jabe Torrance, que en les indicacions de direcció se'l descriu com «He is death self», representaria l'Hades, senyor de l'inframón, el qual té *empresonada* Lady Torrance (Euridice), que és tornada a la vida per Val Xavier (Orfeu), un músic vital, carnal i salvatge, que vagareja per un món baix i corrupte, però del qual es pot mantenir pur mercès a la seva guitarra (lira):

VAL: [...] I lived in corruption but I'm not corrupted. Here is why (*Picks up his guitar.*) My life's companion! It washes me clean like water when anything unclean has touched me... (*Plays softly with a slow smile*)⁶¹³

La força vital i sexual que desprèn Val també representa el rite dionisiac, ben present en l'obra de Williams a través dels seus personatges masculins i sexualment atractius. Aquest rite, a més, té una projecció a l'obra en el jardí del pare de Lady Torrance (vi-Dionís-sexe) i que acaba destruït per les forces de l'Hades. Quan Val (Orfeu) torna Lady Torrance (Euridice) a la vida i és a punt de fugir de l'Hades, la confessió de l'embaràs el farà desistir d'aquest propòsit i romandrà a l'Hades amb ella d'on ja cap dels dos sortirà. Williams, a més, encara introduirà un altre motiu clàssic: Cassandra, la visionària, que a l'obra encarna el personatge de Carol Cutrere. Carol és

⁶¹³ *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 261.

un personatge maltractat, marginat, però amb permís de viure i vagarejar, ja que a causa de la seva mateixa extravagància quasi ningú no la tindrà present. Les seves afirmacions i premonicions, però, seran del tot encertades⁶¹⁴:

CAROL: [...] Last night I woke up thinking about you again. I drove all night to bring you this warning of danger... (*Her trembling hand covers her lips.*)—The message I came here to give you was a warning of danger! I hoped you'd hear me and let me take you away before it's—too late.⁶¹⁵

Més enllà del paral·lelisme mitològic, però, *Orpheus Descending* té a veure també amb la construcció de la identitat racial americana i projecta les conseqüències de transgredir els límits de la cultura del país. Del mite clàssic al mite del sud segons la visió de Williams: corrupció, negació del progrés de la història i temença davant qualsevol subversió. Vanessa Redgrave, que va interpretar el rol de Lady Torrance en una producció britànica de 1988, en reflexionar sobre l'obra posava el dit a la nafra en afirmar que:

[*Orpheus Descending*], it's about dispossession – of Lady's people from the old country, of Negroes, of people like Val who have nothing and no place. It's about racism and intolerance, which leads to a society trying to destroy everything which doesn't fit in with what it says it wants life to be about – leads it to kill Negroes, to kill Jews, and if you're Sicilian and Roman Catholic, you're a Wop.⁶¹⁶

Williams reflecteix bàsicament una societat que refusa abandonar els vells mites i que tem acarar una sexualitat que uneix la gent més enllà dels límits imposats pels prejudicis (religiosos sobretot), que amenaça de (re)situar tot individu dins de la història sense importar-ne la raça o la sexualitat. Com ja he esmentat en analitzar *Cat on a Hot Tin Roof*, en un món regit per les transaccions econòmiques i en què el mateix ésser humà esdevé la peça principal d'intercanvi (els destins de David Cutrere i Lady Torrance després de l'incendi del jardí en són paradigmàtics), Val Xavier trenca l'esquema justament perquè no forma part d'aquest món de *compradors* i *comprats*⁶¹⁷:

⁶¹⁴ Cal tenir present que aquest mateix personatge, a *Battle of Angels* s'anomena significativament –tant pel nom com pel cognom– Cassandra Whiteside.

⁶¹⁵ *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 283.

⁶¹⁶ Fragment extret de Christopher W.E. Bigsby (2000). *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 58.

⁶¹⁷ D'aquest fragment de conversa, resulta també significatiu el consell final de Lady Torrance.

VAL: You might think there's many and many kinds of people in this world but, Lady, there's just two kinds of people, the ones that are bought and the buyers! No!—there's one other kind...

LADY: What kind's that?

VAL: The kind that's never branded

VAL: They got to catch me first.

LADY: Well, then, you better not settle down in this county.⁶¹⁸

Val Xavier, com a representant d'una alteritat marginada i perseguida, representa una amenaça. La seva energia sexual està directament relacionada amb el passat atàvic americà —el simbòlic crit Chocktaw del *Conjure Man*—, aquell passat salvatge, però no corromput que esmenta Carol Cutrere:

CAROL: Something is still wild in this country! This country used to be wild, the men and women were wild and there was a wild sort of sweetness in their hearts, for each other, but now it's sick with neon, it's broken out sick, with neon, like most other places...⁶¹⁹

La guitarra de Val i les signatures de cantants de blues que conté (Leadbelly, Joe King Oliver, Bessie Smith)⁶²⁰ reflecteixen el poder negre també marginat. La seva sexualitat oberta⁶²¹ situa un perillós mirall davant d'aquesta societat en desintegració que té en el moribund Jabe Torrance el seu símbol principal. Una societat que, per molt que aniquili individus com Val Xavier, al final sempre acabaran tornant —única esperança que traspua aquesta tragèdia moderna—, fet que queda reflectit en la intervenció final de Carol Cutrere quan recull la jaqueta de pell de serp de Val:

⁶¹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 265.

⁶¹⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 327.

⁶²⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 261.

⁶²¹ L'homosexualitat no és representada de manera directa —com sí succeirà a *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* o, sobretot, *Suddenly Last Summer*—, però no per això cal descartar-la a l'obra, tal com John C. Clum apunta: «Is Val necessarily exclusively heterosexual? He has bummed around the French Quarter, and throughout the play he tries to avoid sexual contact with the women who pursue him. Williams came out at a time when there was less delineation between straight and gay, when the secrecy surrounding homosexuality made it possible for men to have sex with other men without fear of being branded as homosexual. Seeing a straight "stud" as sexually attractive and available was a reality as well as a fantasy in the pre-Stonewall years in which Williams spent his young manhood. Indeed, Val's reluctance and passivity suggest a sexually ambiguous figure.» John M. Clum. «*The sacrificial stud and the fugitive female*». A: Matthew C. Roudané (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 139-140.

CAROL: [...] Wild things leave skins behind them, they leave clean skins and teeth and white bones behind them, and these are tokens passed from one to another, so that the fugitive kind can always follow their kind...⁶²²

5.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

Orpheus Descending es va estrenar el 21 de març de 1957 al Martin Beck Theatre de Nova York amb el següent repartiment: Mauren Stapleton (Lady Torrance), Cliff Robertson (Val Xavier), Lois Smith (Carol Cutrere), Joanna Roos (Vee Talbot), Crahan Denton (Jabe Torrance), Jane Rose (Beulah), Elizabeth Eustis (Dolly) i Robert Webber (Xèrif Talbot). La direcció va anar a càrrec de Harold Clurman. L'obra amb prou feines es va estar dos mesos en cartell i no va passar de les seixanta-vuit representacions, un fracàs que va recordar el de *Battle of Angels* dinou anys enrere. Aquest fracàs, però, sembla que va ser el resultat d'una mala concepció de l'obra per part del director. Per comptes del *Plastic Theatre* que requeria el drama de Williams –aquell cert expressionisme escènic que havia de facilitar la projecció dels complexos personatges de l'autor–, el que Harold Clurman va acabar oferint va ser una posada en escena del tot realista, la qual cosa va transformar un drama intens en un simple melodrama. Michael Paller ho sintetitza ben clarament:

Orpheus Descending is a significantly better play than *Battle of Angels* [...] but only when performed according to Williams's explicitly expressionistic stage directions. The 1957 production, directed by Harold Clurman, was decidedly realistic, and what the audience saw was lurid melodrama rather than Williams's deeply hued, highly theatrical depiction of the way a small, bigoted town first renders paranoid and then destroys anyone who differs from the norm.⁶²³

Tennessee Williams estava del tot convençut de la direcció erràtica de l'obra, tal com ho manifesta a les seves memòries quan esmenta el muntatge de Clurman:

In 1959, I met with a truly shattering setback with the failure of *Orpheus Descending*—the legitimate descendant of my first New York-managed play, *Battle of Angels*.

Alas, *Orpheus* was not only overwritten but it **was under-directed by that dear man and fine critic, Harold Clurman.**⁶²⁴

⁶²² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 341.

⁶²³ Michael Paller (2005). *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama*. New York: Palgrave Macmillan, p. 116.

⁶²⁴ Tennessee Williams (1972). *Memoirs*, op. cit., p. 172.

Williams va expressar la poca confiança en el muntatge de Clurman en un comentari que li va fer a la seva productora habitual, Cheryl Crawford, just abans de l'estrena a Nova York: «For your own sake, honey, I am glad you are not doing “Orpheus.”»⁶²⁵ I és que, en efecte, sembla que les característiques del director no acabaven d'encaixar bé amb allò que demanava un teatre com el de Tennessee Williams. John Lahr fa una descripció acurada de l'estil de Harold Clurman en què exposa diàfanament la *incompatibilitat* entre autor i director:

Although Williams considered Clurman a “dear man and fine critic”, as an artistic team the two were a forced fit. Clurman was a man of reason, not intuition; he had energy but not poetry. He was an explainer, an arguer, an inspirer, a man of vivacious intellect, but more boulevardier than bohemian. Penetrating in his analysis of plays and buoyant in his personality, he was romantic in his devotion to art but not in his relation to life. His mind was seductive, but his physical presence was not. Talk, for him, was the source of erotic connection. “Harold’s rehearsals were like parties, at which he was the guest of honor,” Kazan, who was Clurman’s stage manager on *Awake and Sing*, said, adding, “He had trouble turning the psychology he had so brilliantly detailed into behavior on the same level of penetration and originality. There was often something inept about his staging; he had trouble getting people in and out of doors. He relied on the actors to work this out.” “I know that Anna would break through his tendency to make a play a bit static or ‘fixed,’” Williams told Wood.⁶²⁶

De fet, Williams hauria desitjat poder comptar amb Marlon Brando i Anna Magnani per als rols principals de l'obra⁶²⁷ i, per descomptat, amb la direcció del seu admirat Elia Kazan, tal com es desprèn del comentari que li va adreçar al mateix Kazan en una carta:

Am I wrong in thinking that if you had directed ‘Orpheus’ it would have been one of our greatest successes? I don’t think so. I think your appreciation of its basic truth would have inspired me to lift it above its theatricalism [...] You could have staged the ending so it would play and score. You would have found the ‘key’ in which the play is written, not just

⁶²⁵ John Lahr (2014). *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*, op. cit., p. 342.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Williams no va convèncer cap dels dos per a l'estrena a Broadway, però el contracte milionari que la MGM els va oferir un any més tard sí que els va convèncer. Tant Brando com Magnani, doncs, van acabar interpretant els rols de Val Xavier i Lady Torrance respectivament a la pel·lícula *The Fugitive Kind* (1960), dirigida per Sidney Lumet.

intellectually but with an artist's and poet's vision, and gotten a stunning performance from Maureen all the way through."⁶²⁸

La valoració global de l'obra per part de la crítica va ser negativa. Així, Walter Kerr va trobar que l'obra mostrava «essential artifice and its *passions* were mere excuses for handsome big scenes.»⁶²⁹ El crític de *Variety*⁶³⁰ afirmava que «*Orpheus* is neither a cogent nor satisfying drama» (27/III/1957), el crític de *Newsweek* retreia a Williams que « [The play is] studded with scenes of humor, violence, passion and poetry... they seem set pieces without any underlying pull to hold them together» (1/IV/1957). I segons el crític de *Time*, *Orpheus Descending* havia fracassat per tres raons: «1) Faultiness of structure, 2) an obsessiveness of attitude, 3) an empurpling theatricalism» (1/IV/1957).

Henry Hewes, crític de *Saturday Review*, posava especial èmfasi en la idoneïtat del realisme del muntatge proposat per Harold Clurman i la complexitat resultant – innecessària– de la reescriptura de *Battle of Angels*:

Yet *Orpheus Descending* runs into trouble when it attempts to fly its poetry through a conventional stage atmosphere thick with gossiping old ladies, thefts from the cash register, and Saroyanesque comedy and pathos. The action becomes casual and accidental, a happy ending just as possible as the sad one. Director Harold Clurman has been unable to create an aura out of the forces surrounding the tragedy, an aura which would show men not as villains but as victims. Instead, he seems determined to make the play work on the level of prosaic storytelling, with a bit of comedy here and a bit of melodrama there. Thus, Williams's poetic notions and symbolism tend to emerge as too obvious or too unrelated to the action.

[...] The playwright may be at fault for overcomplicating his simply tragedy so that the action seems chaotic and arbitrary rather than soul-stirring and inevitable. But isn't this likely to happen to any work revised after such an interval?⁶³¹

Però probablement la crítica més devastadora de totes va ser la de Wolcott Gibbs, crític de *The New Yorker*, en què pràcticament va acabar acusant Williams de no saber ben bé què pretenia fer quan va escriure *Orpheus Descending*:

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ Walter Kerr: *New York Herald Tribune*, 22/III/1957.

⁶³⁰ Les següents referències (*Variety*, *Newsweek*, *Time*) són extretes de Margaret Bradham (ed.) (2006). *Tennessee Williams, Notebooks*. New Haven: Yale University Press, p. 700.

⁶³¹ Henry Hewes: «Tennessee Revising». *Saturday Review*, 30/III/1957, p. 26.

The trouble with Tennessee Williams new play is... I should say, that the people in it aren't really terrible interesting. In *Orpheus Descending*, I could see nothing but purposeless ruin, and while the author writes a good many of his customarily vivid scenes, I don't believe that he has turned out a coherent play, or that he was quite sure of what was on his own mind.⁶³²

Fins i tot Brooks Atkinson, sempre amable amb les obres de Williams, va afirmar el següent de *Orpheus Descending*:

The rewriting is not a thorough success. *Orpheus Descending* is a loosely woven play – overwritten in some of the scenes, uncertain at times in its progressions. Mr. Williams' 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. The purple patches that explode magnificently in his best work sprawl and crumple when they are not soundly motivated.⁶³³

Una crítica que, per cert, va motivar la resposta per carta del mateix Williams:

It seems to me that several of the critics failed to regard the play in its true light, as a dramatic poem [...] *Orpheus Descending* was apparently regarded as a melodrama.⁶³⁴

5.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa

A França, *La Descente d'Orphée* es va estrenar el 16 de març de 1959 al Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet de París, amb adaptació i posada en escena de Raymond Rouleau. A finals de la dècada dels cinquanta, el teatre de Tennessee Williams –tal com succeïa arreu d'Europa– era ja molt conegut. A més d'aquest fet, l'esclat a mitja dècada del teatre de l'absurd va produir que la crítica es mostrés oberta a propostes més innovadores i d'aquí que la recepció d'obres com *Orpheus Descending* o *Suddenly Last Summer* tinguessin una rebuda positiva, tal com apunta David Savran:

By the end of the fifties, however, after the assault on neoclassicism by the likes of Ionesco, Genet and Beckett, the theatre was becoming more open to innovative work and

⁶³² Wolcott Gibbs: «Well, Descending, Anyway». *The New Yorker*, 30/III/1957. Extret de John Lahr (2014). *Tennessee Williams. The Mad Pilgrimage of the Flesh*, op. cit., p. 343.

⁶³³ Brooks Atkinson: *The New York Times*, 22/III/1957.

⁶³⁴ Albert J. Devlin & Nancy M. Tischler (2004). *The Selected Letters of Tennessee Williams: 1945-1957*, op. cit., p. 644.

the critics somewhat more sympathetic to Williams. Both *Orpheus Descending* in 1959 and *Suddenly Last Summer* in 1965 garnered appreciative and thoughtful notices.⁶³⁵

De fet, els aspectes d'aquestes obres relacionats amb la sexualitat, la crítica els va arribar a relacionar directament amb l'homosexualitat de l'autor. Tal com assenyala David Savran, un crític fins i tot va descriure *Orpheus Descending* de la manera següent:

Ce théâtre thérapeutique [que] n'était qu'un immense effort de l'auteur pour que son homosexualité ne devienne pas une névrose mortelle".⁶³⁶

La *English State Company* va estrenar *Orpheus Descending* al Royal Court Theatre de Londres el 14 de maig de 1959, amb direcció de Tony Richardson i interpretacions de Diane Cilento, Isa Miranda, Diana Beaumont, Mavis Villiers, Larry Taylor, Ivor Salter, Catherine Wilmer i Betty Turner. A diferència del que va succeir amb obres anteriors de Williams, l'estrena de *Orpheus Descending* no sembla pas que comportés cap problema especial des del punt de vista de la censura, ja que no hi ha notícies de cap impediment o objecció per part de Lord Chamberlain. Pel que fa a la recepció crítica, no va ser gaire positiva, però per motius d'ordre estètic més que no pas per qüestions d'índole moral. Un cop més la minuciosa anàlisi d'Alan Brien –crític de *The Spectator*– ens ofereix una bona mostra del rebuig raonat que va generar aquesta obra de Tennessee Williams. Brien va criticar la inversemblança dels personatges de Williams i les característiques del món que crea:

If Salvador Dali rode into town on a rubber watch to proclaim Paul Robeson's election as Governor he would hardly cause a twitch among such a ravelled Snake-ball of lynchers, gossips, drunks, adulterers, and maniacs. Tennessee Williams's conventional adult world is seen through the distorted magnifying eye of a brilliant child—a world full of mysterious obscenities, motiveless violence, endlessly circuitous arguments and thunderous, heavy-breathing silences.⁶³⁷

Creu que Williams abusa de la poesia com a recurs per salvar debilitats i que acaba creant situacions allunyades de la realitat:

⁶³⁵ David Savran. «The Kindness of Strangers?: Tennessee Williams in France and Germany». A: John S. Bak (2014). *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 265.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 270-271.

⁶³⁷ Alan Brien. «Noddy in Little Rock». *The Spectator*, 22/V/1959, p. 13.

Whenever he spots a weak point in his writing, he inserts a little poetry as a conductor. But his poetry melts too easily like a fudge bar in a hot hand. [...] In fact, Tennessee Williams is a dramatic poet—but his poetry lies rather in the tough, colloquial, warm-blooded arias and duets when his people describe the real world around them.⁶³⁸

Li reconeix l'habilitat a l'hora de crear diàlegs per bé que li'n retreu l'excés d'artificiositat i que al capdavall només acabi reflectint el seu món particular més que no pas el món real que envolta els personatges (la frase final que tanca la crítica –en negreta– és lapidària en aquest sentit). Aquest tret, a més, no podia convèncer o atraure els *no-americans*:

He has a faithful tape-recording ear for dialogue, but it is often dialogue out of a daydream with a sudden perverse emphasis on the cliché phrase, with a repetition of jingling words which stick out like wireless code signals to an imaginary, secret underground movement. [...] More than in any other of his plays, except *Camino Real*, *Orpheus Descending* reveals the playwright in his home State of Quandary, USA. [...] To Europeans, at least, it is a country of the mind, like the Baghdad of Haroun al Raschid, which terrifies us and never convinces us [...] ***Orpheus Descending* is a play about life in Tennessee Williams rather than about life in Tennessee.**⁶³⁹

En el cas d'un país referent quant a representacions de les obres de Tennessee Williams a Europa com és Noruega, sorprenentment no he trobat referències de cap estrena d'*Orpheus Descending*⁶⁴⁰. El mateix m'ha succeït amb l'estrena de l'obra a la República Federal Alemanya.

L'estrena d'aquesta obra, però, va tenir una certa importància en els països de l'òrbita comunista. Així, *Orpheus Descending* té l'honor de ser la primera obra de Tennessee Williams que es va estrenar a la Unió Soviètica⁶⁴¹. En efecte, l'any 1960 l'obra es va traduir a la revista literària *Inostrannaya Literatura* i el 1961 es va

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Fins als anys 80, a Noruega s'havien estrenat tretze títols diferents de Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Night of the Iguana*, *The Property is Condemned*, *The Last of my Solid Watches*, *Portrait of a Madonna*, *Summer and Smoke*, *Sweet Bird of Youth*, *Small Craft Warnings*, *Camino Real* i *Hello from Bertha*. Ni *Suddenly Last Summer* ni *Orpheus Descending*, però, no figuren entre aquestes estrenes.

⁶⁴¹ Aquesta estrena va produir que altres països comunistes també estrenessin l'obra. Potser el cas més espectacular va ser el de Bulgària, on tres companyies van representar alhora l'obra el mateix any 1961, després de l'estrena soviètica. Per a més informació sobre aquestes representacions, vegeu Kornelia Slavova. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception». A: John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 238-239.

representar al Mossoviet Theatre dirigit per Anisimova-Vulf, que en va ser el traductor i alhora el director (així com també ho va ser de la resta d'obres de Williams traduïdes al rus durant el període soviètic). La representació, com assenyala Irene Shaland, es va caracteritzar per la simplificació de l'obra per tal de reduir els conflictes a la rebel·lia de Val Xavier i Carol Cutrere contra un sistema corromput com era el de la societat del sud dels Estats Units:

Anisimova-Vulf's performance was marked by the extreme simplification of the play's philosophical problems. Williams's drama became a condemnation of the American South where Val and Carol appeared as rebels.⁶⁴²

En efecte, com apunta Maurice Friedberg, l'entrada de Williams a la URSS amb *Orpheus Descending* tenia certa lògica, ja que l'obra exposa el racisme i el fanatisme religiós als Estats Units⁶⁴³:

Orpheus Descending turned out to be the dramatist's admission ticket in the Soviet world because it exposed racism and religious bigotry in the US, as well as introducing "the painful and complex subject of the Black in the American South".⁶⁴⁴

Ara bé, no va ser *Orpheus Descending* l'obra que va permetre que el públic rus conegués bé el teatre de Williams, ja que segons Sheland això no va succeir fins a l'estrena de *A Streetcar Named Desire* deu anys més tard (1971).⁶⁴⁵

Per últim, pel que fa a Grècia –un altre país referent quant a representacions de les obres de Williams–, no hi ha gaires dades per analitzar de l'estrena de l'obra: només que la companyia d'Elsa Vergi la va representar per primer cop l'any 1963 i que el National Theatre en va fer un nou muntatge el 1981.

⁶⁴² Irene Shaland (1987). *Tennessee Williams on the Soviet Stage*, op. cit., p. 4.

⁶⁴³ Aquesta lectura era comuna als països de l'òrbita comunista. Jurgen C. Wolter afirma en parlar de *Orpheus Descending* a la República Democràtica Alemanya que "Jabe Torrance in *Orpheus Descending* was interpreted as a symbol of the power that would turn into violence when inspired by revolutionary ideas and the play itself as a courageous indictment of the Ku Klux Klan". Jurgen C. Wolter (1995). «Tennessee Williams in Germany», op. cit., p. 18.

⁶⁴⁴ Maurice Friedberg (1976). «The US in the USSR: American Literature through the Filter of Recent Soviet Publishing and Criticism», *Critical Inquiry*, II/3, p. 535.

⁶⁴⁵ El 1969 es va estrenar *The Glass Menagerie*, però com *Orpheus Descending*, aquest muntatge tampoc no va ser un èxit. Per a més informació sobre aquestes dues estrenes a la URSS (*The Glass Menagerie* i *A Streetcar Named Desire*), vegeu els dos primers capítols d'aquest treball.

5.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA⁶⁴⁶

5.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

La caída de Orfeo va ser traduïda per Antonio de Cabo i la censura no va posar gaires objeccions a la representació. Així, el pare Manuel Villares, emetia el següent judici moral de l'obra⁶⁴⁷:

Dentro del cuadro de costumbres de un pueblo del Sur americano se inserta este drama que tiene un cierto parecido más que con el mito clásico de Orfeo con el Orfeo de la película de Marcel Camus, pues en él existe el joven con su guitarra que busca el amor y el brujo que parece el “Deus ex machina” que provoca la fatalidad del desenlace.

Moralmente no encuentro reparo de mayor entidad que hacerle a la obra. Val (Orfeo) es un muchacho decidido a cambiar de vida que rechaza todas las insinuaciones que le hacen la prostituta Carol y la mujer de Jabe. Al final sucumbe con esta, pero entonces cae sobre ellos el castigo. No hay escenas crudas, solamente me parece que deberían suprimirse algunas frases que abajo se detallan y si no las estimo de demasiada gravedad, la obra quedaría más limpia⁶⁴⁸.

L'1 de juny de 1960, i atès l'informe del lector eclesiàstic, el director de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro autorizava la representació de l'obra per a un públic major de 18 anys i sense possibilitat que fos emesa per ràdio.

La crítica barcelonina no va fer pràcticament cap esment de la versió d'Antonio de Cabo. Només Manuel de Cala i Antonio Martínez Tomás en fan alguna vaga referència:

El prestigio de Tennessee Williams y del autor de la versión española, Antonio de Cabo, prometían el éxito que alcanzó la obra [...] Su diálogo, crudo, pero perfilado, en correcto castellano, deja entrever la ardua labor del autor de la versión, limando asperezas y haciendo asequible al paladar la avinagrada acidez que tan escabroso tema lleva consigo.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1991), vol. 3. New York: New Direction Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams (1962). *La caída de Orfeo*. Madrid: Ediciones Alfíl.

⁶⁴⁷ Podeu consultar l'expedient de censura complet en l'annex documental de la tesi..

⁶⁴⁸ Aquestes modificacions feien referència a frases aïllades de la pàgina 17 de l'acte 1 i de les pàgines 14 i 28 de l'acte 2 del text elevat a consulta.

⁶⁴⁹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

La traducción, de Antonio de Cabo, es expresiva, clara y fiel.⁶⁵⁰

El traductor modifica parts molt concretes del text, però deixant els fragments conflictius a banda, la traducció és fidel a l'original. Les modificacions les he classificades temàticament en tres apartats diferenciats:

- 1) Aspectes culturals (vocabulari i bones maneres).
- 2) Aspectes religiosos.
- 3) Aspectes referits a la sensualitat o al sexe.

Abans de passar a analitzar les modificacions de la traducció seguint aquests tres apartats, però, m'aturaré en la modificació més substancial de tota l'obra i que té lloc al pròleg⁶⁵¹, que conté el relat de la història del pare de Lady Torrance i del seu *jardí*. La magnitud d'aquesta supressió fa que apareguin tots els aspectes dels tres apartats (aspectes culturals, religiosos i sexuals) i, per tant, he decidit analitzar-ho globalment per no desglossar l'estructura i el sentit de la història que es relata.

El pare de Lady Torrance havia comprat unes terres a tocar d'un llac (molt a prop de la desembocadura d'un riu) a preu de saldo per la por que tenien altres compradors a possibles inundacions. Va convertir part d'aquestes terres en un camp de vinyes i arbres fruiters, va construir-hi unes pèrgoles de fusta i hi va col·locar tamborets i taules on –en plena llei seca– servia el vi que ell mateix produïa. El seu *jardí* va fer-se popular ben aviat, tal com Beulah relata pràcticament a l'inici d'aquest *prologue*:

BEULAH: [...] Lady's father was a Wop from the old country and when he first comes here with a mandolin and a monkey that wore a little green velvet suit, ha ha.

-He picked up dimes and quarters in the saloons–this was before Prohibition...

-People just called him "The Wop", nobody knew his name, just called him "The Wop," ha ha ha...

DOLLY: Anh-hannnh...

BEULAH: Oh, my law, well, that was Lady's daddy! Then come Prohibition an' first thing ennyone knew, The Wop had took to bootleggin' like a duck to water! He picked up a piece of land cheap, it was on the no'th shore of Moon Lake which

⁶⁵⁰ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 21-I-1961.

⁶⁵¹ Aquest *Prologue* de Tennessee Williams, previ a l'inici de l'acte 1, és suprimit a la traducció; el poc que el traductor en respecta ho encabeix a l'acte 1 pròpiament.

used to be the old channel of the river and people thought some day the river might swing back that way, and so he got it cheap... He planted an orchard on it; he covered the whole no'th shore of the lake with grapevines and fruit trees, and then he built little arbors, little white wooden arbors with tables and benches to drink in and carry on in, ha ha! And in the spring and the summer, young couples would come out there, like me and Pee Wee, we used to go out there, an' court up a storm, ha ha, just court up a-storm! Ha ha!- The county was dry in those days, I don't mean dry like now, why, now you just walk a couple of feet off the highway and whistle three times like a jay bird and a nigger pops out of a bush with a bottle of corn!

DOLLY: Ain't that the truth? Ha ha.⁶⁵²

Tota aquesta història no apareix en la versió espanyola, ja que hauria significat atorgar massa rellevància (i simpatia) a un fet il·legal, tal com el Doctor Tooker –un capellà– va denunciar de manera indignada des del púlpit de l'església:

BEULAH: But in those days the county was dry for true, I mean bone dry except for The Wop's wine garden. So we'd go out to The Wop's an' drink that Dago red wine an' cut up an' carry on an' raise such cane in those arbors! Why, I remember one Sunday old Doctor Tooker, Methodist minister then, he bust a blood vessel denouncing The Wop in the pulpit!

DOLLY: Lawd have mercy!⁶⁵³

Però pitjor encara, a més de servir-se begudes alcohòliques, les parelles que anaven al *jardí* feien un altre ús de les pèrgoles: hi mantenien relacions sexuals. Beulah en fa una descripció ben detallada d'aquesta activitat i finalment acaba descrivint com la mateixa Lady Torrance i David Cutrere també les utilitzaven per a aquest propòsit⁶⁵⁴:

BEULAH: Yes, ma'am!—**Each of those white wooden arbors had a lamp in it, and one by one, here and there, the lamps would go out as the couples begun to make love...**

⁶⁵² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 231.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ De fet, a la segona escena del primer acte, Lady Torrance explica a Val la mort del seu pare, “burned to death in his orchard” (p. 260). La versió espanyola segueix sense fer cap referència al jardí: “Le asesinaron porque traficaba con whisky.” (p. 36)

DOLLY: *Oh-oh...*

BEULAH: **What strange noises you could hear if you listened, calls, cries, whispers, moans-giggles...** - And then, one by one, the lamps would be lighted again, and The Wop and his daughter would sing and play Dago songs... But sometimes The Wop would look around for his daughter, and all of a sudden Lady wouldn't be there!

DOLLY: Where would she be?

BEULAH: She'd be with David Cutrere

DOLLY: Awwwwww-ha ha...

BEULAH: -Carol Cutrere's big brother, Lady and him would disappear in the orchard and old Papa Romano, The Wop, would holler, "Lady, Lady!"-no answer whatsoever, no matter how long he called and no matter how loud...

DOLLY: Well, I guess it's hard to shout back, "Here I am, Papa," when where you are is in the arms of your lover!⁶⁵⁵

Al final, Beulah acaba relatant com el pare de Lady Torrance va cometre l'error d'oferir aquests serveis del *jardí* tant a blancs com a negres, fet que va provocar que els integristes religiosos (*the mystic crew*) acabessin per calar-hi foc; el pare, en provar tot sol de lluitar contra l'incendi (ningú va acudir a ajudar-lo), va acabar morint devorat per les flames:

BEULAH: Well, that spring, no, it was late that summer... Papa Romano made a bad mistake. He sold liquor to niggers. The Mystic Crew took action. -They rode out there, one night, with gallons of coal oil-it was a real dry summer-and set that place on fire!-They burned the whole thing up, vines, arbors, fruit trees.-Pee Wee and me, we stood on the dance pavilion across the lake and watched that fire spring up. Inside of tin minutes the whole nawth shore of the lake was a mass of flames, a regular sea of flames, and all the way over the lake we could hear Lady's papa shouting. "Fire, fire, fire!"- as if it was necessary to let people know, and the whole sky lit up with it, as red as Guinea red wine!-Ha ha ha ha... Not a fire engine, not a single engine pulled out of a station that night in Two River County!-The poor old

⁶⁵⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 232.

fellow, The Wop, he took a blanket and run up into the orchard to fight the fire singlehanded-*and* burned *alive*... Uh-huh! *burned alive*...⁶⁵⁶

De tot aquest relat de Beulah, en la versió espanyola només apareix el següent:

BEULAH: [David Cutrere] la abandonó el verano que el Ku-Klux-Klan prendió fuego a la taberna de su padre, por servir alcohol a los negros... Después de aquello, David Cutrere no quiso volver a ver a Donna y la dejó plantada...⁶⁵⁷

Resulta significatiu com de manera molt hàbil, Antonio de Cabo va traduir *mystic crew* directament com a Ku-Klux-Klan. Haver traduït aquesta expressió de manera literal –integrates religiosos– potser hauria projectat una expressió massa neutre i excessivament genèrica del fet religiós. Altrament, esmentant directament el nom del Ku-klux-klan, la negativitat requeria exclusivament sobre aquesta secta integrista *protestant*.

Finalment, Beulah manifesta la sospita que Jabe Torrance formés part d'aquesta *mystic crew* que va calar foc al jardí i l'espant que aquesta sospita produeix a Dolly facilita que totes dues dones iniciïn una conversa sobre la relació entre Jabe Torrance i Lady Torrance, i la hipocresia que existeix en la relació de moltes parelles:

BEULAH: You know what I sometimes wonder?

DOLLY: No. What do you wonder?

BEULAH: I wonder sometimes if Lady has any suspicion that her husband, Jabe Torrance, was the leader of the Mystic Crew the night they burned up her father in his wine garden on Moon Lake?

DOLLY: Beulah Binnings, you make my blood run cold with such a thought! How could she live in marriage twenty years with a man if she knew he'd burned her father up in his wine garden?

BEULAH: She could live with him in hate. People can live together in hate for a long time, Dolly. Notice their passion for money. I've always noticed when couples don't love each other they develop a passion for money. Haven't you seen that happen? Of course you have. Now there's not many couples that stay devoted

⁶⁵⁶ *Ibíd.*

⁶⁵⁷ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 10.

forever. Why, some git so they just barely tolerate each other's existence. Isn't that true?

DOLLY: You couldn't of spoken a truer word if you read it out loud from the Bible!

BEULAH: Barely tolerate each other's existence, and some don't even do that. You know, Dolly Hamma, I don't think half as many married min have committed suicide in this county as the coroner says has done so!

DOLLY: You think it's their wives that give them the deep six, honey?

BEULAH: I don't think so, I know so. Why there's couples that loathe and despise the sight, smell and sound of each other before that round-trip honeymoon ticket is punched at both ends, Dolly.

DOLLY: I hate to admit it but I can't deny it.

BEULAH: But they hang on together.

DOLLY: Yes, they hang on together.

BEULAH: Year after year after year, accumulating property and money, building up wealth and respect and position in the towns they live in and the counties and cities and the churches they go to, belonging to the clubs and so on and so forth and not a soul but them knowin' they have to go wash their hands after touching something the other one just put down! Ha ha ha ha ha!-

DOLLY: Beulah, that's an evil laugh of yours, that laugh of yours is evil!

BEULAH: Ha ha ha ha ha!-But you know it's the truth.

DOLLY: Yes, she's tellin' the truth!

BEULAH: The one of them-gits-*cincer* or has *-stroke* or somethin'?-The other one-

DOLLY:-Hauls in the loot?

BEULAH: That's right, hauls in the loot! Oh, my, then you should see how him or her blossoms out. New House, new car, new clothes. Some of 'em even change to a different church!-If it's a widow, she goes with a younger man, and if it's a widower, he starts courtin' some chick, ha ha ha ha ha!

And so I said, I said to Lady this morning before she left for Mamphis to bring Jabe home, I said, “Lady, I don’t suppose you’re going to reopen the confectionery till Jabe is completely recovered from his operation.” She said, “It can’t wait for anything that might take that much time.” Those are her exact words. It can’t wait for anything that might take that much time. Too much is invested in it. It’s going to be done over, redecorated, and opened on schedule the Saturday before Easter this spring!-Why?-Because-she knows Jabe is dying and she wants to clean up quick!

DOLLY: An awful thought. But a true one. Most awful thoughts are.⁶⁵⁸

Tota aquesta conversa sencera també serà suprimida de la traducció espanyola.

Ara sí, pel que fa a la divisió que he esmentat a l’inici, i concretament al **punt 1 – aspectes culturals**–, a la primera escena de l’acte 1, Dolly comenta l’aspecte físic de Carol Cutrere i el seu desig de cridar l’atenció:

BEULAH: Somebody don’t seem to know that the store is closed.

DOLLY: Beulah?

BEULAH: What?

DOLLY: **Can you understand how anybody would deliberately make themselves look fantastic as that?**

BEULAH: **Some people have to show off, it’s passion with them, anything on earth to get attention.**

DOLLY: **I sure wouldn’t care for that kind of attention. Not me. I wouldn’t desire it...**⁶⁵⁹

A la versió espanyola se suprimeixen aquests comentaris sobre l’aspecte de Carol Cutrere:

BEULAH: Algunas gentes hacen como que ignoran que el almacén está cerrado...

*(Durante estas palabras susurradas en voz baja por las dos mujeres, CAROL ha cruzado hasta el teléfono público, situado detrás del mostrador y ha depositado en él su ficha.)*⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 233-235.

⁶⁵⁹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 236.

I és que l'exhibicionisme de Carol devia de resultar incòmode de descriure, ja que més endavant Val conversa amb Carol i li demana per què es maquilla de manera exagerada si després no vol que es parli d'ella i la seva resposta és contundent:

VAL: If you don't want to be talked about, why do you make up like that, why do you—

CAROL: **To show off!**

VAL: What?

CAROL: **I'm an exhibitionist!** I want to be noticed, seen, heard, felt! I want them to know I'm alive! Don't you want them to know you're alive?⁶⁶¹

En la traducció espanyola, les afirmacions sobre exhibir-se (*show off*) i l'exhibicionisme (*I'm an exhibitionist*) se substitueixen per una expressions més suaus:

VALENTIN: Si no quieres que hablen de ti, ¿por qué te maquillas de ese modo?

CAROL: **¡Para que me vean bien!** ¡Me gusta que me vean, que me oigan y que me toquen! Quiero que se den cuenta de que existo, de que estoy viva... ¿Tú no necesitas demostrar al mundo que existes?⁶⁶²

Un altre aspecte cultural rebutjat és la relació entre l'alcohol i les dones. Encara a la primera escena del primer acte s'indica en una acotació com Carol es treu una ampolleta de Bourbon de la butxaca i la hi passa a Val:

*(Picks up his guitar and sings and plays "Heavenly Grass". CAROL has taken a pint of bourbon from her trench coat pocket and she passes it to him.)*⁶⁶³

A la traducció espanyola, evidentment no es fa cap referència a aquesta indicació:

*(Coge la guitarra y canta "Heavenly Grass". A la mitad de canción se para.)*⁶⁶⁴

En el diàleg que tanca l'escena 1 del primer acte, el xèrif tracta la seva dona, Vee Talbot, d'una manera força rude:

SHERIFF: Well, **move along, quit foolin'**.

⁶⁶⁰ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 11.

⁶⁶¹ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 251.

⁶⁶² Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁶³ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 246.

⁶⁶⁴ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 21.

VEE: I think I ought to wait till that boy gits back.

SHERIFF: **I'm sick of you making a goddam fool of yourself over every stray bastard that wanders into this county.**⁶⁶⁵

A la traducció espanyola, el xèrif (representant de l'autoritat) es torna més amable i educat⁶⁶⁶:

SHERIFF: Bueno, **pero date prisa.**

VEE: Quiero esperar hasta que el muchacho regrese.

SHERIFF: **Ya empiezo a estar harto que te pongas en ridículo por culpa de todos los vagabundos que te encuentras.**⁶⁶⁷

I en aquesta mateixa línia de llenguatge vulgar, supressions que ja són habituals en les traduccions de Tennessee Williams i que ja hem vist a bastament en traduccions anteriors:

VAL: [...] I stood there all day without passing water to show **the sons of bitches** that I could do it.⁶⁶⁸

En espanyol, evidentment s'elimina el vulgarisme:

VAL: [...] Me pasé el día sin probar una gota de agua, para demostrarles de lo que era capaz.⁶⁶⁹

O al final del primer acte, quan Lady Torrance li confessa a Val el que sent pel seu marit:

LADY: [...] –Because **I sleep with a son of a bitch** who bought me at a fire sale, and not in fifteen years I had a single good dream, not one **–oh–Shit...** I don't know why I'm–telling a stranger–this...⁶⁷⁰

⁶⁶⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 255.

⁶⁶⁶ La traducció literal de la primera intervenció del xèrif seria “Mou-te i deixa de fer el ridícul”, suavitzat en castellà: “Bueno, pero date prisa”. La segona intervenció del xèrif és més contundent encara: (literal) “Em fots fàstic quan fas el maleït ridícul amb cada fill de puta perdut que vagareja per aquest comtat”, que en castellà es transforma en un més que acceptable “harto que te pongas en ridículo por culpa de todos los vagabundos que te encuentras.”

⁶⁶⁷ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 31.

⁶⁶⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 264.

⁶⁶⁹ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 40.

⁶⁷⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 266.

En castellà, el *son of a bitch* es manté (per bé que utilitzant una expressió més suau), però no *dorm amb ell*, sinó que *hi viu*; d'altra banda, el *shit* desapareix:

DONNA: ¡Porque aquí, en la tierra, **vivo con un hijo de perra**, que me compró entre los restos de un incendio! ¡Y en quince años no he podido tener un buen sueño!... Ni siquiera uno. **¡Mi vida es un infierno!** Pero no sé porque te cuento todo esto...⁶⁷¹

A l'inici de l'acte 2, una clienta s'ha queixat a Lady Torrance de l'actitud seductora de Val Xavier a la botiga. Quan aquesta clienta li exposa la queixa, ell li mostra una carta de Sant Valentí que la clienta li ha donat amb la marca dels seus llavis a dins com a únic missatge. Val afegeix que el fet de no haver acceptat aquesta *proposta* de la clienta havia estat el motiu real de la seva queixa:

VAL: This little pink-headed woman bought a valentine from me and all I said is my *name* is Valentine to her. Few minutes later a small colored boy come in and delivered the valentine to me with something wrote on it an' I believe I still got it... (*Finds and shows it to LADY who goes to him. LADY reads it, and tears it fiercely to pieces. He lights a cigarette.*)

LADY: Signed it with a lipstick kiss? You didn't show up for this date?

VAL: No, ma'am. That's why she complained.⁶⁷²

La traducció espanyola és quasi literal, llevat d'una frase "inventada" pel traductor que permet retreure en boca de Lady Torrance la *reprovable* acció de la clienta:

VALENTÍN: Esa pelirroja entró a comprar una tarjeta el día de san Valentín y lo único que le dije fue que yo me llamaba Valentín... Poco después vino un negrito y me entregó la tarjeta con unas palabras escritas... Me parece que aún la tengo...

(*La encuentra y se la enseña a Donna. Esta la lee y la rompe en mil pedazos. Valentín, mientras tanto, enciende un pitillo.*)

DONNA: ¡Firmada con la huella de sus labios...! **¡Qué asco!...** ¿Y fuiste a la cita?

VALENTÍN: No. ¡Y por eso se queja!...⁶⁷³

⁶⁷¹ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 42.

⁶⁷² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 268-269.

⁶⁷³ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 44-45.

Al final de la primera escena del segon acte, Lady Torrance manté una dura conversa amb David Cutrere en què li recorda quan eren amants i que s'escapaven d'amagat al jardí del seu pare per mantenir relacions sexuals i el pare els cridava:

LADY: [...] And we disappeared and he would call, "Lady? Lady?" (*Turns to him.*)
How could I answer him **with two tongues in my mouth!**⁶⁷⁴

La traducció espanyola d'aquest fragment és menys *gràfica* que l'original pel que fa a la descripció del petó de la parella:

DONNA: [...] No desaparecíamos entre las viñas y él entonces me llamaba: "¡Donna! Donna viene qua!..." (*Se vuelve hacia él y dice*): Pero yo no podía contestarle, porque **tenía mi boca apretada contra la tuya.**⁶⁷⁵

Un altre aspecte cultural interessant és la inadequació política, en aquest cas qüestionar l'autoritat. A l'inici de l'escena 3 del segon acte, Lady Torrance i Val senten els gossos d'una institució penitenciària que persegueixen un fugitiu. Val comença a animar el fugitiu perquè aconseguixi escapar i pugui ser lliure:

LADY: The chain-gang dogs are chasing some runaway convict...

VAL: **Run boy! Run fast, brother! If they catch you, you never will run again! That's—**(*He has thrust his guitar under his arm on this line and crossed to the door.*)**—for sure...** (*The baying of the dogs changes, becomes almost a single savage note.*)—Uh-huh—the dogs've got him... (*Pause.*) They're tearing him to pieces! (*Pause. Baying continues. A shot is fired. The baying dies out. He stops with his hand on the door; glances back at her; nods; draws the door open. The wind sings loud in the dusk.*)

LADY: Wait!

VAL: Huh?

LADY: Where do you stay?⁶⁷⁶

Evidentment, encara que l'escena pugui resultar cruel, l'autoritat no pot ser qüestionada (i les institucions penitenciàries formen part de l'ordre i la llei) i encara

⁶⁷⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 286.

⁶⁷⁵ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 60.

⁶⁷⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 294.

menys que el protagonista de l'obra s'identifiqui amb un pres. Així, doncs, aquest suport de Val al fugitiu desapareix de la versió espanyola:

DONNA: Los perros del penal han debido capturar algún fugitivo... (*Los aullidos se han convertido en una única nota salvaje.*) Le están destrozando... ¡Qué horror! (*Los aullidos continúan. De repente se oye un disparo y los aullidos cesan de golpe. VALENTÍN, que se ha dirigido a la puerta, se queda en ella. Se vuelve para contemplar a DONNA que está muy impresionada y que se tapa los oídos con las manos. El viento sopla de un modo salvaje en el exterior oscuro.*) ¡Espera!... ¿Dónde duermes?⁶⁷⁷

En aquest sentit, cada cop que en el text algun personatge fa esment del pare de Lady Torrance, sovint s'hi refereixen com *The Wop*, tal com succeeix, per exemple, a la primera escena del tercer acte:

JABE (*with a muted ferocity*): [...] Her daddy "**The Wop**" was just as of a live one till he burned up [...] We burned him out, house, orchard and wines, and "**The Wop**" was burned up trying to fight the fire.⁶⁷⁸

A la traducció espanyola, però, les connotacions positives del personatge no deuriem poder associar-se a activitats il·lícites com el contraban i, per tant, el *Wop* va passar a ser només un *emigrante italiano*:

JABE (*Mordaz*): [...] Su padre, **un emigrante italiano**, también lo fue hasta que lo quemamos [...] Prendimos fuego a la pérgola, a las parras, a los cerezos y... a todo. Y **el italiano** se quemó vivo al tratar de apagar el incendio...⁶⁷⁹

Quant al **punt 2 –referències religioses–**, a l'acte 1, escena 1, Vee Talbot ataca l'actitud maliciosa de Beulah i Dolly i els retreu la hipocresia que significa embriagar-se, jugar a cartes el diumenge i alhora fer de voluntàries a la parròquia (*Altar Guild*):

VEE: I mean that people who give drinkin' parties an' get so drunk they don't know which is their husband and which is somebody else's and people who **serve on the altar guild** and still play cards on Sudays—⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 66-67.

⁶⁷⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 312.

⁶⁷⁹ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 82-83.

⁶⁸⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 253.

La traducció espanyola evita posar en contacte actituds malicioses i hipòcrites amb servidors de l'església i, per tant, l'*altar guild* canvia per una associació no relacionada directament al culte religiós:

VEE: ¡Sí, me refiero a todas esas que organizan fiestecitas en las que se emborrachan hasta el punto de no reconocer luego a sus propios maridos! ¡Sí, a las que **dirigen el Club de Madres de Familia** y, sin embargo, los domingos no paran de jugar a las cartas y de beber!⁶⁸¹

A l'inici de la segona escena del segon acte, Vee Talbot manifesta a Val la intenció d'adscriure'l a la parròquia i fins i tot li indica el capellà que n'és responsable:

VAL: I haven't seen you since that night you brought me here to ask for this job.

VEE: **Has the minister called on you yet? Reverend Tooker? I made him promise he would. I told him you were new around here and weren't affiliated to any church yet. I want you to go to ours.**

VAL:—That's—mighty kind of you.

VEE: **The Church of the Resurrection, it's Episcopal.**

VAL: Uh, huh.

VEE: Unwrap that picture, please.

VAL: Sure. (*He tears paper off canvas.*)

VEE: **It's the Church of the Resurrection.** I give it a sort of imaginative treatment.⁶⁸²

A la versió espanyola, no es fa cap referència d'aquesta *oferta religiosa* de Vee (i encara menys havent-hi pel mig un capellà episcopal) ni a la *Church of the Resurrection*, que es transforma simplement en *la Iglesia del pueblo*:

VALENTÍN: No la había vuelto a ver desde el día en que me trajo usted aquí para que me dieran trabajo.

VEE: Por favor, mira este cuadro (*VALENTÍN levanta el papel que cubre el cuadro.*) He tratado de pintar imaginativamente **la iglesia del pueblo.**⁶⁸³

⁶⁸¹ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 29.

⁶⁸² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 288.

A l'escena 2 del tercer acte, Vee Talbot confessa esverada a Val les visions que ha tingut quan li ha aparegut Jesucrist i l'ha engegada:

VEE: [...] I heard this clap of thunder! Sky!—Split open—And there in the split-open-sky, I saw, I tell you, I saw the TWO HUGE BLAZIN EYES OF JESUS CHRIST RISEN!—Not crucified but Risen! **I mean Crucified and then RISEN!**—The blazing eyes of Christ Risen!⁶⁸⁴

A la versió espanyola es manté la traducció d'aquest text pràcticament literal. Això sí, se substitueix l'aclariment de Vee respecte a l'*ordre d'aparició* de la seva visió (primer, Crist crucificat i després, l'ascensió), ja que aquesta frase podria ser interpretada, amb un cert distanciament, com un subtil toc d'humor enmig d'un discurs evidentment hiperbòlic:

VEE: [...] Oí el estallido de un rayo [sic]⁶⁸⁵ y el cielo se abrió... y allí en medio del cielo abierto vi... ¡Te aseguro que lo vi!... Los inmensos ojos del Salvador!... No crucificado... sino ascendiendo hacia el cielo... Sí, sí; vi al Salvador ascendiendo hacia el cielo...⁶⁸⁶

A la tercera escena d'aquest mateix acte, Lady Torrance i la infermera que té cura del seu marit moribund mantenen una discussió tensa, ja que Lady Torrance suggereix la possibilitat d'aplicar l'eutanàsia al seu marit, proposta que la infermera rebutja de ple:

NURSE: A human being is not the same as an animal, Mrs. Torrance. And I don't hold with what they call—

LADY (*overlapping*): **Don't give me a sermon, Miss Porter**, I just wanted to know if—

NURSE: **I'm not giving a sermon**. I just answered your question. If you want to get somebody to shorten your husband life—⁶⁸⁷

A la versió espanyola, aquesta expressió d'indignació és reemplaçada per una altra que no impliqui una relació amb cap fet litúrgic⁶⁸⁸:

⁶⁸³ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 62.

⁶⁸⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 316.

⁶⁸⁵ Estranya i inusual confusió del traductor: evidentment el que sent és un tro (*thunder*), no un llampec.

⁶⁸⁶ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 86-87.

⁶⁸⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 335.

ENFERMERA: Pero un ser humano no es un animal, señora Torrance...

DONNA (*Interrumpiéndola*): Yo tan sólo quería saber si...

ENFERMERA: Me he limitado a contestar sus preguntas, señora. Si usted quiere conseguir que alguien “acorte los sufrimientos” de su marido...⁶⁸⁹

De manera molt semblant i a la mateixa escena, quan Lady Torrance confirma el seu embaràs a Val, ella pronuncia l'exclamació següent:

VAL: –It's true then, it's—?

LADY: **True as God's word!**⁶⁹⁰

Aquesta exclamació és subtilment modificada en la versió espanyola per la mateixa raó d'abans: calia anar molt amb compte amb quina expressió religiosa es posava en boca de segons qui i en quin context. Així, en espanyol Lady Torrance exclama el següent:

VALENTÍN: Entonces... ¿Es verdad?...

DONNA: Sí. **¡Tan verdad como que hay noche!**⁶⁹¹

Pel que fa al **punt 3 –aspectes referits a la sensualitat o al sexe–**, tot just començar l'obra, el text de Williams descriu com el matrimoni Torrance dormia en llits separats:

BEULAH: [...] Curiosity is a human instinct.

DOLLY: **They got two separate bedrooms which are not even connectin'. At opposite ends of the hall, and everything is so dingy an' dark up there. Y'know what it seemed like to me? A county jail!**⁶⁹²

En la versió espanyola, aquesta referència és suprimida:

BEULAH: [...] La curiosidad es un instinto muy humano.

⁶⁸⁸ Aquesta modificació mostra un zel fora de mida amb tota qüestió religiosa, ja que l'expressió “no me sermonee” hauria estat correcta, del tot acceptada i força ben trobada a l'hora de traduir literalment la frase en anglès.

⁶⁸⁹ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 105.

⁶⁹⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 337.

⁶⁹¹ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 107.

⁶⁹² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 229.

DOLLY: ¿Sabes qué impresión me dio esa habitación de arriba? ¡Pues la de una cárcel!⁶⁹³

Poc després, Beulah descriu l'atracció que sentien Lady Torrance i David Cutrere:

BEULAH: [...] He bought her and bought her cheap because she'd been thrown over and her heart was broken by that—**Oh, what a—Mmmm, what a—beautiful thing he was... And those two met like you struck two Stones together and made a fire!—yes—fire...**⁶⁹⁴

A la versió espanyola, a més de no haver-hi cap referència a la bellesa de Cutrere que Beulah emfasitza, l'*amor* apareix en escena per comptes del *foc*:

BEULAH: [...] Y la compró muy barata... Ella estaba entonces lo que se dice con el corazón completamente destrozado por David Cutrere... **¡Y como se querían!**⁶⁹⁵

A l'escena 2 del primer acte, Val conversa amb Lady Torrance i li exposa l'error que va cometre Carol amb ell quan el va conèixer:

VAL: She made a mistake about me.

LADY: What mistake?

VAL: She thought I had a sign "**Male at Stud**" hung on me.⁶⁹⁶

A la traducció espanyola, *Male at Stud* (mascle semental) és prudentment reemplaçat per una expressió amb una connotació menys sexual:

VALENTÍN: Pues que se había equivocado conmigo.

DONNA: ¿En qué?

VALENTÍN: Creyó que yo llevaba un cartel, colgado al cuello, que decía: "**Se alquila**".⁶⁹⁷

Aquest mateix qualificatiu torna a aparèixer al final del segon acte, quan Val li retreu a Lady Torrance el motiu pel qual l'ha contractat realment:

⁶⁹³ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 10.

⁶⁹⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 230.

⁶⁹⁵ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 10.

⁶⁹⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 258.

⁶⁹⁷ Tennessee Williams: *La caída de Orfeo*, op. cit., p. 34.

VAL: A not so young and not so satisfied woman that hired a man off the highway to do double duty without paying overtime for it... I mean a store clerk days and a **stud nights**, and—⁶⁹⁸

A la versió espanyola es manté el sentit, per bé que el qualificatiu torna a suprimir-se:

VALENTIN: Pues veo a una mujer que no es demasiado joven y que tampoco está demasiado satisfecha, que contrata a un joven vagabundo para un doble trabajo... sin tener que pagarle horas extraordinarias... Es decir, que le contrata como empleado para el almacén durante el día y para que **durante la noche la entretenga...**⁶⁹⁹

A l'inici de l'acte 2, Lady Torrance conversa amb Val Xavier sobre com es coneix la gent i Val esmenta que ell creia que això succeïa a través del tacte:

VAL: We don't know each other. How do people get to know each other? **I used to think they did it by touch.**

LADY: By what?

VAL: **By touch, by touchin' each other.**

LADY: **Oh, you mean by close-contact!**

VAL: **But later it seemed like that made them more strangers than ever, uhh, huh, more strangers than ever...**

LADY: Then how d'you think they get to know each other?

VAL (*sitting on counter*): Well, in answer to your last question, I would say this: Nobody ever gets to know *no body!* We're all sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life!⁷⁰⁰

A la versió espanyola, aquest fragment sobre el tacte i la proximitat física amb la interacció de Lady Torrance se suprimeix i Val Xavier es fa la pregunta inicial... i ell mateix se la contesta:

⁶⁹⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 304.

⁶⁹⁹ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 75.

⁷⁰⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 270-271.

VALENTIN: [...] Me gustaría averiguar cómo llegan a conocerse las personas...
(*Sentándose en el mostrador.*) Nadie llega jamás a conocer a nadie. Estamos condenados a vivir solos, encerrados dentro de nuestra propia piel durante toda la vida.⁷⁰¹

Més enllà de tots aquests aspectes assenyalats, hi ha una modificació al final de l'obra que no sembla respondre a cap de les categories que he apuntat: el linxament final de Val Xavier. Al text original, Val és torturat i cremat amb un soldador per la gent del poble, enfurismada per l'assassinat de Lady Torrance:

VOICES OF MEN: [...] –Rope, git rope!

–Git rope from th' hardware section!

–I got something better than rope!

–What've you got?

–What's that, what's he got?

–**A BLOWTORCH!**

–Christ!

[*A momentary hush.*]

–Come on, what in the hell are we waiting for?

–Hold on a minute, I wanta see if it works!

–Wait, wait!

–LOOK here!

(*A jet of blue flame stabs the dark. It flickers on CAROL'S figure in the confectionery. The men cry out together in hoarse passion crouching toward the fierce blue jet of fire, their faces lit by it like the faces of demons.*)

–Christ!

–It works!

⁷⁰¹ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 47.

*(They rush out. Confused shouting behind [...] Somewhere there is a cry of anguish [...] The cry is repeated more terribly than before. It expires again [...])*⁷⁰²

A la versió espanyola, però, potser per evitar un excés de crueltat, Val no és torturat amb el foc, sinó que és alliberat i li deixen anar els gossos de la penitenciària perquè l'encalcin i el matin com havia succeït amb el fugitiu de l'acte 2. Al final, però, se senten dos trets que se suposa que acaben definitivament amb la seva vida. D'altra banda, per emfasitzar la maldat que nia en la gent del poble, el traductor inventa com algun d'aquests vilatans aprofiten l'enrenou per robar diners de la caixa de Lady Torrance:

HOMBRE 1: ¡Oye tú, trae esa Cuerda!

HOMBRE 2: ¡No la vamos a necesitar. **Le han arrancado las ropas y le han obligado a correr. Le han lanzado a los perros del penal!...** (*Cruza hacia la caja.*) **Tú, vigila la ventana mientras yo vacío esta maldita caja.**

HOMBRE 1: ¡Cuidado, alguien viene!

(Carol aparece a través de la ventana. El HOMBRE 2 se apresura a salir de la caja y echa a correr hacia el salón.)

HOMBRE 2: ¡Corre! ¡Vámonos! **¡Fuera nos repartiremos el dinero!**

(Salen corriendo. CAROL aparece en la puerta. Los ladridos se hacen más feroces. Ella grita.)

CAROL: ¡Corre... corre... corre!

*(Dice esta palabra como si supiera que no puede ayudarle en nada. Avanza acongojada. El ruido de la persecución alcanza su clímax. Se oyen dos tiros y se hace un gran silencio.)*⁷⁰³

5.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona

La representació que la companyia Lope de Vega va fer de *La caïda de Orfeo* al Teatre Còmic de Barcelona⁷⁰⁴ (19 de gener de 1961) va suposar l'estrena absoluta

⁷⁰² *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 340-341.

⁷⁰³ Tennessee Williams: *La caïda de Orfeo*, op. cit., p. 110.

⁷⁰⁴ El Teatre Còmic es va inaugurar el 1905 al Paral·lel de Barcelona i va viure els seus moments àlgids entre 1925 i 1930, sota la direcció de Manuel Sugeranyes Albert, el qual, recollint l'exemple del seu sogre, Ferran Bayés, impulsor del music-hall al Teatre Principal, va crear la Revista teatral catalana, de gran popularitat a l'època (el teatre, de fet, era conegut popularment com el *Palau de la Revista*). Durant els

d'aquesta obra a l'Estat espanyol. La direcció va anar a càrrec del mateix director de la companyia, José Tamayo, i els intèrprets van ser Ana Mariscal (Donna Torrance), José Rubio (Val Xavier), Núria Torray (Carol Cutrere), Milagros Leal (Vee Talbott), Rafael Calvo (Jabe Torrance), José Sancho Sterling (Sheriff Talbott), Manuel Díaz Velasco (David Cutrere), Rosita Morantes (Eva Temple), Luisita Amaya (Hermana Temple), Carmen López Lagar (Enfermera), Laura Alcoriza (Beulah Binnings) i Ana Sillero (Dolly Hannah). L'obra, un cop més, va ser traduïda per Antonio de Cabo, sense excessius problemes pel que fa a la censura, tal com ja s'ha apuntat en el capítol anterior. Pel que fa a la recepció crítica, *La caída de Orfeo* va suposar un punt d'inflexió respecte a les darreres obres de Williams a Barcelona. Els retrets a l'obra ja no es van centrar en la moralitat (amb l'excepció de José María Junyent), sinó que sobretot es retreia a l'autor que caigués en el melodrama i en l'efectisme. La cruesa i la sensualitat que traspuen els personatges i les situacions de l'obra es reconeixien, però en línies generals ja no escandalitzaven. Tot plegat, doncs, va acabar per transmetre una sensació de *déjà vu* que s'acabaria confirmant uns anys més tard, quan s'estrenés a Barcelona la darrera gran obra de Williams durant el Franquisme, *Dulce pájaro de juventud*. Amb tot, però, el reconeixement a l'autor i la seva obra estaven fora de tot dubte, tal com reflecteix el comentari següent de Manuel de Cala:

El teatro, revestido con galas de solemnidad, se llenó totalmente de distinguido público, caldeada la sala de curiosidad expectante. El prestigio de Tennessee Williams y del autor de la versión española, Antonio de Cabo, prometían el éxito que alcanzó la obra.⁷⁰⁵

Però potser és Luis Marsillach qui va transmetre més clarament el que significava l'estrena d'una obra de Tennessee Williams a començaments de la dècada dels seixanta:

Tennessee Williams es un autor de primera categoría en el mundo y siempre será interesante conocer sus obras, con independencia del juicio que después hayan de merecernos, que nunca está de más saber de dónde sopla el viento. Si las obras de Tennessee Williams careciesen de interés por sí mismas, lo tendría el hecho de que tantos

anys de la postguerra va alternar alguna sarsuela (*Déjate Querer*, de Jacinto Guerrero, l'any 1941) amb els espectacles del grup *Els vienesos*, d'Arthur Kaps i Franz Joham, d'humor blanc i estil familiar. A partir de la dècada dels cinquanta, però, l'empresari Joaquim Gasa fa ressorgir la revista i aconsegueix atreure figures del moment com Maruja Tamayo, Alady (Carlos Saldaña), Mary Santpere o Carmen de Lirio. A finals dels cinquanta i principi dels seixanta, però, l'activitat del Paral·lel decau, alguns teatres tanquen o es transformen en sales de cinema –com els casos del Teatre Nou i del Teatre Arnau, per exemple– i Gasa, en un intent de fer sobreviure el Còmic, va decidir fer un darrer cop de timó i programar-hi una obra *seriosa* com *La caída de Orfeo*, però la decadència del local ja era indeturable i finalment va tancar les portes definitivament el 1962, l'any següent a aquesta estrena.

⁷⁰⁵ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

por interesantes las tengan. En último extremo, nos interesarían como fenómeno y testimonio de una época.⁷⁰⁶

María Luz Morales, bona coneixedora del teatre de Williams arreu, a l'inici de la seva crítica feia referència a l'èxit internacional de l'obra:

[José Tamayo] ha montado con primor y dirigido con eficacia, una de las obras del teatro norteamericano **que en este momento obtienen éxito mundial.**⁷⁰⁷

D'altra banda, alguns crítics van fer esment també a l'adaptació cinematogràfica de l'obra, presentada al Festival de cinema de Sant Sebastià l'any anterior⁷⁰⁸:

De esta obra se ha hecho una película, con el título *El fugitivo de sí mismo*, estrenada en San Sebastián el verano último, de cuyo matiz y líneas cinematográficas participa este drama teatral, escenificado con ingenio y habilidad extraordinaria.⁷⁰⁹

I Antonio Martínez Tomás va ampliar encara una mica més el comentari sobre la pel·lícula que va dirigir Sidney Lumet l'any 1960:

Tennessee Williams se ha sentido también sugestionado por esta gran figura [Orfeu]. Pero el simbolismo de su personaje es menos vigoroso que en los otros autores. Tan tenue y vago, que en la realización cinematográfica ha sido abandonado, y el film se titula, tanto en inglés como en la versión española, *Fugitivo de sí mismo*, y en el texto no se hace siquiera alusión al personajes mítico. El film, interpretado por Marlon Brando, Ana Magnani y Jeanne Woodward, es una de las más vigorosas y brillantes producciones lanzadas últimamente por "United Artits" [sic].⁷¹⁰

Si ens centrem, però, en la recepció del muntatge teatral, la crítica assenyala la poca novetat que aporta aquesta obra de Williams en relació amb la producció que ja es coneixia d'aquest tipus de teatre. Els aspectes que una dècada abans resultaven

⁷⁰⁶ Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷⁰⁷ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷⁰⁸ El fet que l'adaptació cinematogràfica de *Orpheus Descending*, *The Fugitive Kind*, es presentés a la vuitena edició del Festival de Cinema de Sant Sebastià (juliol de 1960), no volia dir que la pel·lícula arribés a les sales del país amb normalitat, tal com apuntava Pedro Balart Codina a les pàgines de *Mundo Deportivo*: «Después de ser presentada en el Festival de San Sebastián, luego de haberse representado en los teatros españoles, no ha llegado la versión cinematográfica de *Fugitivo de sí mismo*. Tengo noticias directas sobre la calidad de la cinta, dirigida por Sidney Lumet e interpretada por Marlon Brando, Anna Magnani y Joanne Woodward. Por lo visto la inmoralidad de la obra de Williams puede apreciarse en las tablas pero no en el celuloide...» Pedro Balart Codina: «Películas escamoteadas», *Mundo Deportivo*, 25/VIII/1961.

⁷⁰⁹ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

⁷¹⁰ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 21-I-1961.

intolerables, ara ja no escandalitzaven. Així, per exemple, Antonio Martínez Tomás afirmava:

La comedia es, de cabo a rabo, una narración rectilínea y seca, cruelmente realista, un poco zolesca –porque lo zolesco sabe a nuevo-, en la que sólo se aspira a reflejar un estado social y dejar testimonio de él, pero sin la vana pretensión de modificarlo.⁷¹¹

En una línia semblant, Luís Marsillach també reconeixia la sensualitat i l'erotisme de l'obra, però sense fer-ne gaires escarafalls:

No hay que decir que la obra, como de quien es, está recargada de sensualidad, de un erotismo puramente carnal, que estalla en la piel y en la piel se satisface y muere. Otra vez la fuerza lúbrica y pasional brota en sangre siciliana. A Tennessee le gustan esos tipos bravíos de la raza latina, a los que encarga de hacer estallar muchos de sus dramas, quizá porque juzga a los americanos poco aptos para la tragedia.⁷¹²

I Martí Farreras començava a apuntar les característiques *repetides* de l'obra de Williams:

Esas humanidades elementales son las de siempre, sus problemas directos, brutales también. Con pretexto mitológico o sin él, con una más o menos visible preocupación para subrayar el esquema de la tragedia según los manuales Tennessee Williams mezcla una vez más sus ingredientes típicos y tópicos con eso si el auténtico don –instintivo, que parece ser lo bueno- de las proporciones.⁷¹³

Val a dir, però, que aquest crític es movia encara a cavall de certs retrets morals a l'autor i alhora un cert reconeixement de les seves habilitats dramaturgiques:

La grasienta historia discurre cómoda en su idóneo cauce ambiental, encendido de sensualidad según mandan los cánones del autor en un serpenteante friso de sensaciones directas animales que se ofrece a los cuatro vientos, pues la falta absoluta de intimidad parece ser otra de las condiciones obligadas en la leyenda del sur norteamericano.

Con los mencionados elementos, que se nos antojan de poco valor, Tennessee Williams ha orquestado otra de sus historias pesimistas, con la innegable habilidad constructora que bien ha demostrado y en eso sí que realmente hemos de reconocerle excepcional: el misterioso instinto con que sabe graduar y estructurar su teatro y cómo, por obra de esa

⁷¹¹ *Ibíd.*

⁷¹² Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷¹³ Martí Farreras, «La caída de Orfeo». *Destino*, núm. 1224 (gener de 1961), p. 42.

endemoniada habilitat, llega hasta a hacernos tolerar anécdotas que con otro ropaje serían unánimemente repudiadas.⁷¹⁴

Cas apart mereix José María Junyent, per a qui la condemna del teatre de Williams seguia sent inapel·lable des de qualsevol punt de vista, començant per la inacceptable immoralitat que traspuen totes les seves obres:

Tennessee Williams, adelantado del teatro inmoralista, escritor que no se detiene ante ningún vicio, por repugnante que sea, y que se complace en hurgar en los complejos más turbios y en las acciones y reacciones del instinto que confinan con la demencia, ha buscado esta vez en el mito clásico de Orfeo, no precisamente los blancos dientes del perro⁷¹⁵, sino lo horrendo, lo maloliente, lo que fermenta en los pozos profundos de lo inconfesable. Nos guardaremos muy mucho de ahondar en el argumento de esta obra cruda, violenta, llena de inmundicia, que refleja las peores costumbres y que pregona a los cuatro vientos los abyectos substratos del ser humano.

Silenciado, por razones de higiene, y, sobre todo, por el profundo respeto que el lector nos merece, el giro que Williams ha dado en *La caída de Orfeo* al desarrollo de su idea, no es necesario añadir que todo aquello que ocurre en el drama se “sirve” descarnadamente, añadiendo quilates a la exageración y brutal rudeza de las situaciones, haciéndolas todavía más horribles y repelentes, ajenas de todo punto a lo que debe ser la emoción estética.⁷¹⁶

Ara bé, enmig de tots aquests exabruptes, Junyent també s'afegia al retret que altres crítics feien de l'obra: el *melodramatisme*. Així, el crític de *El Correo Catalán* sentenciava:

Es viejo material, que utilizó con mejor fortuna el popular Amichatis allá por los años veinte para construir sus melodramas guiñolescos⁷¹⁷. Con la particularidad de que en

⁷¹⁴ *Ibíd.*

⁷¹⁵ Aquesta expressió de “los blancos dientes del perro” fa referència a una obra de teatre d'Eduardo Criado que el TEU de la Universitat de Barcelona va estrenar el 30 de novembre de 1956 (dirigida per Antonio Chic). Sota una fórmula d'arrel *pirandelliana* de teatre dins del teatre, l'obra és un melodrama que projecta una dimensió ètica sobre els marginats de la societat amb un rerefons eminentment cristià. De fet, el títol prové d'una paràbola de l'Evangeli –i que Tolstoi va narrar en un conte anomenat *La mort del gos*– en què Jesús i els apòstols es troben un gos mort en procés de descomposició al mig d'un camí i allà on els apòstols només veuen putrefacció, Jesús hi veu la bellesa de les dents blanques del gos que encara llueixen. És a dir, que per desagradable que sigui la realitat aparent, sempre s'hi pot amagar bellesa, si la mirada que es projecta és pietosa.

⁷¹⁶ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 21-I-1961.

⁷¹⁷ Josep Amich i Bert, “Amichatis” (Lleida, 1887–Madrid, 1965), gendre del també dramaturg Joaquim Montero, va ser un periodista i dramaturg lleidatà que va arribar a estrenar més de cent obres al Paral·lel de Barcelona al llarg del primer quart del segle XX. Aquestes peces de contingut melodramàtic i de gran popularitat contenien un rerefons social que l'autor extreia dels baixos fons barcelonins.

aquellos dramones había, las más de las veces, humanidad, emoción y patetismo; inmoralidad en la trama, pero ejemplaridad en el desenlace y hasta cristiano mensaje.⁷¹⁸

En aquesta mateixa línia de retrets (tot i que sense l'agressivitat de Junyent) trobem també Luís Marsillach:

De todo eso hay en Tennessee Williams, como hay melodrama, y un tipo de melodrama que por buen gusto, por exigencias de la sensibilidad, habíamos barrido en Europa de los escenarios de categoría. Esta carga de melodrama resta calidad al teatro de Tennessee Williams, más efectista que profundo. Al final de *La caída de Orfeo* no tenemos tragedia sino melodrama, porque el contenido trágico se ha diluido demasiado.⁷¹⁹

María Luz Morales también retreu aquest *melodramatisme* de *La caída de Orfeo* i conclou que l'obra no podia entusiasmar perquè resultava massa previsible:

Es, en mucho, el clima del viejo Western cinematográfico... que, a su vez, recogía el desecho del antiguo melodrama yanqui. Eso sí, todo ello entreverado –tampoco podríamos negarlo- de una cálida palpitación humana, de un endiablado ritmo escénico, de alguna que otra ráfaga de poseía muy de primera mano. Son esos tres elementos los que en los dos primeros actos captan y hasta aprisionan la atención; el interés del espectador, el idilio de “Donna” con el cantor vagabundo se da por descontado; el desenlace se adivina trágico, pero... la suma de elementos efectistas, truculentos, acumulados en el tercer acto, restan calidad, quitan eficacia, a lo que pudo ser tragedia, para dejarlo con vulgar melodrama.⁷²⁰

I Martí Farreras també es queixava de la *caiguda* de Williams en el melodrama i de l'excés d'efectisme de l'obra:

En *La caída de Orfeo* estimamos que se le ha ido la mano en la carga efectista y construye el desenlace de la obra, con precipitación que le priva de toda posible grandeza sobre el esquema descarnado del melodrama mondo y lirondo [...] Pero en *La caída de Orfeo* repetámoslo una vez más si el vehículo sigue obedeciéndole fielmente y las palabras adquieren en algunos momentos una poderosa sugestión, la anécdota se desvirtúa con tanto melodrama marginal como la sobrecarga y “la profunda superficialidad de los instintos” no es suficiente para salvarla de su arbitrariedad.⁷²¹

⁷¹⁸ *Ibíd.*

⁷¹⁹ Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷²⁰ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷²¹ Martí Farreras, «La caída de Orfeo». *Destino*, núm. 1224 (gener de 1961), p. 42.

Pel que fa a les interpretacions, un cop més els elogis van ser generalitzats i, com és habitual també, la protagonista –en aquest cas Ana Mariscal– va acaparar les lloances principals:

El personaje “Donna Torrance”, vivido por Ana Mariscal, tiene un valor humano excepcional, por sus naturales reacciones y gran dominio del personaje, que siente y vive en total entrega genial y creadora de su alma de actriz trágica. José Rubio, en su personaje “Valentín” (Orfeo), demostró ser un gran actor, de excelente escuela teatral, bordando su papel. La “Carol”, encarnada por Nuria Torray, resultó un ejemplar femenino estudiado a fondo e interpretado con apego al papel. Los demás personajes, en su punto y medida, fueron interpretados con maestría por Laura Alcoriza, Ana Sillero, José María Ramonet, José González, Rosita Morantes, Luisita Amaya, Miguel Granizo, Milagros Leal, Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Manuel Díaz Velasco y Carmen López Lagar, citados por orden de programa.⁷²²

Antonio Martínez Tomás, a *La Vanguardia Española*, tampoc no va estalviar elogis a tota la companyia:

Y la interpretación ha estado por esta vez a la misma altura insuperable de la dirección. Tanto Ana Mariscal, maravillosa "Donna Terrance" una emigrante italiana recriada en Norteamérica, como Nuria Torray y José Rubio, el gran trío estelar, están exactos, precisos, excepcionalmente justos en la expresión de cada gesto, de cada actitud, de cada situación. Ana Mariscal nos demuestra que vuelve a ser la gran actriz que todos recordamos, aquella inolvidable “Dulcinea” de su juventud, toda temperamento. Nuria Torray realiza un alarde de sensibilidad al dar vida a la figura de “Carol Cutrele”, emotiva, inestable, contradictoria, hiperestésica... A su vez José Rubio, que recuerda e imita un poco a Marlon Brando, es un “Valentín Javier” de extraña fortaleza y compleja textura psíquica, que sólo un gran actor puede hacer “vivir” en las tablas de un modo tan total. Milagros Leal, a la que se aplaudió calurosa y merecidamente en un mutis, dio a la figura de la visionaria y ultrasensible “Vee Talbott” un relieve magnífico, y José Sancho Sterling creó un tipo norteamericano que desborda verismo. La amplitud del reparto nos impide consignar más nombres, pero señalemos que todos por igual estuvieron espléndidos.⁷²³

Luis Marsillach també va elogiar sense objeccions tots els intèrprets de l’obra:

Ana Mariscal vive el personaje central femenino con un vigor extraordinario y le imprime una naturalidad y una fuerza impresionantes. Nuria Torray crea su tipo de muchacha

⁷²² Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

⁷²³ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 21-I-1961.

viciosa y decepcionada con una fidelidad admirable, de actriz muy sensible y completa. Excelente la actuación de José Rubio y muy bien el resto del reparto.⁷²⁴

María Luz Morales també va destacar les virtuts dels intèrprets, ben especialment les d'Ana Mariscal:

Ana Mariscal, en toda la espléndida madurez de su talento, nos hace lamentar, más que nunca, su larga Ausencia de nuestros escenarios. Su italiana "Donna", tan desdichada y animosa tan femenina y tan humana, halla en la actriz ese cálido soplo de vida que marea las grandes interpretaciones de la escena, y las hace inolvidables. Nuria Torray nos da en su papel, espinoso e ingrato, la medida de su sensibilidad y su talento. José Rubio es un "Valentín Javier" ("Val", esto es, "Orfeo") apasionado y despectivo, en uno y otro aspecto, convincente. En papeles episódicos, destacan con valor propio, Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Milagros Leal, Carmen López Lagar, Manuel Díaz Velasco, Luisa Alcoriza, Ana Sillero, José María Ramonet, Rosita Morantes, Luisita Amaya y Miguel Granizo.⁷²⁵

Martí Farreras, però, és dels pocs que amb prou feines comenta la tasca interpretativa:

Interpretación muy desigual no en méritos sino en estilos, Ana Mariscal, Nuria Torray y Milagros Leal cada una a su modo defienden con talento sus personajes.⁷²⁶

I José María Junyent és l'únic que no va fer elogis explícits dels intèrprets, probablement perquè ni ells el van salvar de la profunda indignació que li va generar l'obra:

Ana Mariscal, con su voz aguardentosa y gestos exagerados, interpretó el principal personaje del drama, consiguiendo imponer en algún momento su acusado temperamento dramático. Nuria Torray, en la impúdica y degenerada Carol, luchó con lo ingrato del tipo y tan solamente cumplió, sin realces dignos de señalar. Milagros Leal, en la visionaria Vee Talbot, tuvo un momento de lucimiento que acreditó su maestría escénica. Carmen López Lagar fue la concienzuda actriz de siempre. Y completaron el reparto, por parte de las actrices, Rosita Morales, Luisita Amaya, Laura Alcorizan y Ana Sillero. José Rubio hizo una creación del tipo central, suavizando crudezas y viviendo el personaje con la máxima dignidad escénica. Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Manuel Díaz y Miguel Granizo,

⁷²⁴ Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷²⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷²⁶ Martí Farreras, «La caída de Orfeo». *Destino*, núm. 1224 (gener de 1961), p. 42.

José González y José María Ramonet contribuyeron con su buena labor al éxito interpretativo del drama.⁷²⁷

Allà on hi va haver unanimitat, però, va ser a l'hora d'elogiar el muntatge del director, José Tamayo. Potser el fet que Tamayo triés Barcelona i el Teatre Còmic – acabat de remodelar– per fer-hi una estrena estatal va tenir a veure amb els elogis desmesurats que el director va rebre, tal com semblen indicar els comentaris de bona part de la crítica. Així, Manuel de Cala iniciava el seu escrit sobre l'espectacle referint-se justament a aquest fet:

El Cómico ha cambiado el género teatral que desde hace muchos años venía cultivando, entronizándose en él la comedia. Desde anoche, cuenta Barcelona con un coliseo confortable, reformado y en magníficas condiciones para el buen desarrollo del auténtico arte escénico español, cuya inauguración se celebró anoche con inusitada brillantez, bajo los más halagüeños auspicios. El generoso rasgo del empresario Joaquín Gasa y del realizador José Tamayo merece el reconocimiento de la ciudad y la gratitud de los amantes del buen teatro, quienes en el Cómico tienen ya un nuevo centro vital, que ha venido a llenar un vacío que se dejaba sentir y dar plena satisfacción a sus anhelos. Ni Gasa ni Tamayo han permanecido insensibles ante el problema de la falta de teatros en esta capital, de proverbial afición al arte de Talía.⁷²⁸

De la mateixa manera, Luis Marsillach va començar la seva crítica amb un apunt semblant al de Manuel de Cala:

Acomodándose a las circunstancias, José Tamayo ha llevado a su compañía Lope de Vega al Teatro Cómico, feudo hasta ahora –y bien prestigioso- de la revista. En su vocación teatral, Tamayo no se rinde, y hemos de agradecerse. Es el único que ha hecho algo realmente eficaz para que nuestra ciudad no se quede sin teatros de comedia. Todo lo demás han sido palabras.⁷²⁹

María Luz Morales també va posar èmfasi en l'agraïment cap a José Tamayo per haver estrenat aquesta obra a Barcelona:

El empresario del Teatro Cómico ha remozado, en lo posible, su local, para darle la dignidad precisa a un teatro de comedia, de gran comedia... o drama, si se terciá. José Tamayo, director de la Compañía Lope de Vega, ha traído a ese teatro –con su talento y su dinamismo reconocidos-, una de sus mejores formaciones escénicas, y ha montado con

⁷²⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 21-I-1961.

⁷²⁸ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

⁷²⁹ Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

primor y dirigido con eficacia, una de las obras del teatro norteamericano que en este momento obtienen éxito mundial. Ello merece ser conocido, jaleado, agradecido, por cuantos hoy en Barcelona lamentamos el desamparo escénico en que se ha dejado a nuestra ciudad. También es de agradecer una enseñanza: de que la tan cacareada crisis teatral de Barcelona no es crisis "de público" bastaría a convencernos la multitud que anteanoche, para ver la obra de Tennessee Williams, llenó el "Cómico", a rebosar.⁷³⁰

I Martí Ferreras va cloure la seva crítica destacant la importància del fet que Tamayo hagués estrenat una obra a Barcelona i, a més, que ho hagués fet en el remodelat Teatre Còmic:

José Tamayo, dejemos ahora aparte la obra estrenada, ha tenido el valor de presentarse en el Paralelo con una temporada de teatro dramático. Ese es un esfuerzo real y concreto para hacer frente a la grave situación porque atraviesan los escenarios de nuestra ciudad y todos los que se interesan por el teatro y por su prestigio han de agradecersele. Aunque sólo fuera por la actitud, José Tamayo se hubiera ya hecho acreedor a nuestros parabienes y lo será doblemente, estamos seguros, porque permanecerá sin duda fiel a la exigencia y calidad que han caracterizado desde siempre sus empresas.⁷³¹

Com és lògic, la tasca del director pròpiament i la proposta escenogràfica que va oferir va rebre tota mena d'elogis per part de la crítica. Manuel de Cala n'és un exemple (fins i tot esmenta l'ajudant de direcció!):

Las dimensiones del escenario del Cómico han permitido a José Tamayo levantar una maravillosa arquitectura teatral, de ambiente, formas, perspectivas y original estilo de este genial director de talento y creador de un arte escénico realmente revolucionarios e innovador, de excepcional belleza decorativa y monumental y de asombrosa técnica. Los bocetos y figurines son de Víctor María Cortezo. Los decorados realizados por Sabatés y Talens, montados por Anselmo Alonso. Acertada la labor de Antonio Amengual como ayudante de dirección.⁷³²

Antonio Martínez Tomás a *La Vanguardia Española* tampoc no va escatimar elogis al director:

José Tamayo y la compañía Lope de Vega hacen auténticos prodigios en la interpretación de "La caída de Orfeo". El gran director de escena no sólo se muestra a la altura de sus anteriores empeños, sino que los rebasa con holgura. El clima emocional que consigue

⁷³⁰ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷³¹ Martí Ferreras, «La caída de Orfeo». *Destino*, núm. 1224 (gener de 1961), p. 42.

⁷³² Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

crear, la fidelidad de los decorados, el ritmo siempre vibrante de la acción, prestan a “La caída de Orfeo” una especie de orquestación musical, un insuflamiento dramático de auténtico prodigio. El vigor y la expresividad con que es reproducido el ambiente típicamente norteamericano de la acción quedarán como ejemplo durante muchos años.⁷³³

Positiu també, però més sintètic i contingut, l’apunt que Luis Marsillach va fer del director i del muntatge:

Sensacional el montaje, con bocetos y figurines de Víctor María Cortezo, y de un acierto completo la dirección de José Tamayo, que una vez más acredita su considerable valía.⁷³⁴

En la mateixa línia que Marsillach, però més sintètica encara, la referència de María Luz Morales, breu perquè probablement ja havia glossat prou la figura de Tamayo en el seu agraïment inicial:

Me apresuro a decir que la dirección y la interpretación de esta *Caída de Orfeo* son modélicas, Tamayo nos da en esta realización, sin duda uno de sus mejores logros.⁷³⁵

I en el mateix cas trobem el crític de *Destino*, Martí Farreras, el qual es va referir a la tasca de director, ajudants i escenògrafs en un breu apunt col·locat enmig de l’anàlisi de l’obra:

Una vez creada la atmósfera –y en este caso concreto el talento de José Tamayo, con auxiliares tan diestros como Víctor María Cortezo y los escenógrafos Sabatés y Talens, ha afinado la puntería como pocas veces– la historia se nos dará por añadidura.⁷³⁶

Justament serà aquest apartat de direcció i escenografia l’únic que José María Junyent va jutjar de manera positiva en la seva demolidora crítica:

Puesto al pie de *La caída de Orfeo*, y unidos a otro nombre señero, José Tamayo, para quien el montaje escénico no ofrece problemas- (...) El clima escenográfico, el valor arquitectónico conferido a la chácena del escenario, el oportuno juego de luces, la disposición de las figuras y otros interesantes detalles del montaje, ratifican el alto concepto que en estos menesteres tiene bien ganado José Tamayo. Los decorados de Talens

⁷³³ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 21-I-1961.

⁷³⁴ Luis Marsillach: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷³⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷³⁶ Martí Farreras, «La caída de Orfeo». *Destino*, núm. 1224 (gener de 1961), p. 42.

y Sabatés, verdaderamente notables, lo mismo que los bocetos y figurines de Víctor María Cortezo.⁷³⁷

Quant a l'èxit del muntatge entre el públic assistent, la coincidència de la crítica fou gairebé unànime. Un cop més, les ovacions rebudes van obligar el director a sortir i dedicar unes paraules d'agraïment a la concurrència:

Aplausos calurosos subrayaron los tres actos con reiteradas salidas al proscenio, del director y artistas. Al terminar la representación, José Tamayo fue requerido a hablar, expresando sólo tres palabras: “¡Queremos teatro, teatro, teatro!”, siendo ovacionado largamente y levantándose el telón muchas veces.⁷³⁸

La caída de Orfeo alcanzó un triunfo de clamor. Hubo ovaciones calurosísimas, entusiásticas, repetidas y sostenidas, y José Tamayo se vio obligado a pronunciar las obligadas frases de gratitud.⁷³⁹

Todos ellos [tota la companyia] fueron llamados con insistencia al palco escénico y aplaudidísimos, en unión de José Tamayo, realizador de su magnífico esfuerzo...⁷⁴⁰

Només José María Junyent semblava qüestionar la bona recepció del muntatge de l'obra en considerar que els aplaudiments provenien només *d'una part del públic*:

Al final de la representación comparecieron intérpretes y realizadores en el escenario, requeridos por los aplausos **de un sector** del público.⁷⁴¹

⁷³⁷ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 21-I-1961.

⁷³⁸ Manuel de Cala: *El Noticiero Universal*, 21-I-1961.

⁷³⁹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 21-I-1961.

⁷⁴⁰ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 21-I-1961.

⁷⁴¹ José María Junyent: *El Correo Catalán*, 21-I-1961.

6. SWEET BIRD OF YOUTH / DULCE PÁJARO DE JUVENTUD⁷⁴²

6.1. APROXIMACIÓ A L'OBRA I LA RECEPCIÓ INTERNACIONAL

6.1.1. Breu síntesi argumental i anàlisi dels trets més rellevants de l'obra

Chance Wayne, aspirant a actor i posseïdor d'un gran atractiu físic, va contagiar una malaltia venèria a l'amor de la seva vida, Heavenly Finley, quan ella només tenia 15 anys, a causa d'haver-hi mantingut relacions sexuals mentre ell feia de gigoló d'una dona més gran. A causa d'aquesta malaltia, Heavenly va haver de ser operada i esterilitzada i Chance va fugir de la ciutat a la recerca d'un èxit com a actor que no va aconseguir mai.

Anys després d'aquests fets –i aquí comença l'acció de l'obra–, Chance torna de nou a la seva ciutat natal acompanyat d'una cèlebre i veterana actriu vinguda a menys: Alexandra del Lago (anomenada també Princess Kosmonopolis). Del Lago havia abandonat provisionalment l'escena perquè estava obsedida amb el pas del temps i l'envelliment, i havia llogat Chance com a amant amb la promesa que l'ajudaria a establir-se com a actor. Chance, en efecte, tenia aquest objectiu, però també desitjava reconciliar-se amb Heavenly i endur-se-la amb ell amb l'esperança que tots dos acabarien finalment triomfant en el món del teatre amb l'ajut de la Princesa. Al final, però, és incapaç de reconquerir l'amor que compartien a causa de l'oposició del pare de Heavenly, Boss Finley, un polític local corrupte i racista que, juntament amb el seu fill, Tom Junior, perseguirà Chance per venjar l'ultratge que li va causar a Heavenly. Chance finalment és abandonat per la Princesa just quan sembla que la carrera de la veterana actriu torni a renéixer. Derrotat, finalment, en veure que cap dels seus dos objectius s'acompliran –ser actor d'èxit i tornar amb Heavenly–, es veurà forçat a acceptar la castració a què Boss Finley vol sotmetre'l per venjar la seva filla.

Sweet Bird of Youth, tal com succeeix amb les altres dues *violent plays* de Tennessee Williams (*Orpheus Descending* i *Suddenly Last Summer*) desenvolupa temes complexos com l'art, la joventut, el pas del temps i la moral social i individual. Sens dubte l'interès de l'obra se centra en els dos protagonistes principals, Alexandra del Lago i Chance Wayne, els quals demostren posseir importants ambicions dins del món

⁷⁴² Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1993), vol. 4. New York: New Direction Books.

de la interpretació, però des de perspectives temporals oposades: l'artista que ja ha triomfat i que ha iniciat el seu declivi, i el que encara desitja triomfar malgrat uns inicis decebedors. El pas del temps esdevindrà la vara que mesurarà tots dos artistes. Chance ha sobreviscut al seu fracàs inicial dins del món de la interpretació traient partit del seu atractiu físic i sexual i entrant plenament en un món materialista i corromput, ja que es convertirà en amant de lloguer⁷⁴³:

CHANCE: Princess, the age of some people can only be calculated by the level of—level of—rot in them. And by that measure I'm ancient.⁷⁴⁴

Chance vol fusionar el seu amor per Heavenly —el somni que li permet creure que pot recuperar la seva joventut i puresa— amb l'èxit com a actor; no aconseguirà ni una cosa ni l'altra, tal com la princesa li retraurà ben diàfanament al final de l'obra:

PRINCESS: [...] Chance, 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.⁷⁴⁵

Chance Wayne pot ser percebut com la versió masculina de la clàssica prostituta de cor pur i visió romàntica⁷⁴⁶, i alhora també com una mena de *germà petit* de Brick Pollit (*Cat on a Hot Tin Roof*), ja que Chance també pretén que torni el món que va viure en la post-adolescència, però a diferència de Brick ell no va tenir èxit i va passar a dependre exclusivament del seu atractiu físic.

A mesura que l'obra avança i els conflictes adquireixen gruix, però, Alexandra del Lago esdevé el nucli de l'acció dramàtica per damunt de Chance. Del Lago és capaç de sobreviure perquè ha estat una estrella i perquè posseeix “the out-crying heart of an artist”⁷⁴⁷:

⁷⁴³ A *Orpheus Descending*, Val Xavier presumia de no pertànyer a la categoria de *bought* o *buyer*; a *Sweet Bird of Youth*, Chance Wayne entra de ple en la categoria de *bought*.

⁷⁴⁴ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4. op. cit., p. 122-123.

⁷⁴⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 119.

⁷⁴⁶ En aquest sentit, Chance Wayne recorda perfectament el personatge de Vivian Ward al film de Garry Marshall, *Pretty Woman* (1990). A diferència de Ward, però, l'amor no redimirà Chance ni derrotarà el sistema materialista que envolta el seu objecte de desig, tal com acabarà succeint a *Pretty Woman* amb la redempció final mútua de Vivian Ward i Ed Lewis. A *Sweet Bird of Youth* la corrupció del món de Boss Finley acabarà triomfant per damunt de tothom.

⁷⁴⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 118.

PRINCESS: We are two monsters, but with this difference between us. Out of the passion and torment of my existence I have created a thing that I can unveil, which is true.⁷⁴⁸

En definitiva, ella ha *creat art* amb èxit, mentre que Chance només ha *somniat* amb aquest èxit⁷⁴⁹.

Arribats a aquest punt –el del *cor d'artista*–, es podria establir una certa identificació entre Alexandra del Lago i el mateix Tennessee Williams⁷⁵⁰. L'autor –com el seu personatge– havia entrat en la maduresa personal i artística i s'atansava cap a un període d'incertesa que culminaria pocs anys després en aquella etapa que ell mateix batejaria com a *stoned age*⁷⁵¹. I també com Williams, Alexandra del Lago és neuròtica, alcohòlica, drogoaddicta, sexualment voraç i creu fermament que per poder lluitar contra el pas del temps només hi ha l'art perquè el sexe és temporal. Com moltes de les heroïnes de Williams, Alexandra té el coratge de continuar endavant malgrat les incerteses i un futur probable més que fosc⁷⁵². Chance, en canvi, passiu i amb el desig d'aturar el temps, és incapaç de comprometre's amb una realitat que divergeixi del seu ideal i, per tant, acaba sotmetent-se a la castració, que en un univers com el de Williams, en què el sexe equival a la vida, significa directament la mort⁷⁵³.

⁷⁴⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 111.

⁷⁴⁹ La princesa forma part d'aquelles heroïnes de Williams que esdevenen reveladores de la veritat i que forcen un home en un estat de debilitat a acarar la realitat, com Alma Winemiller (*Summer and Smoke*), Maggie "the Cat" (*Cat on a Hot Tin Roof*) o Catherine Holly (*Suddenly Last Summer*).

⁷⁵⁰ Llevat d'Elia Kazan, el qual identificava Williams amb Chance Wayne (en el sentit que Chance sentia com Williams que el món sencer era una trampa i un territori enemic i que tendia a culpabilitzar-se i fustigar-se), d'altres especialistes com Brian Parker o Brenda Murphy apunten –amb encert– cap a la identificació Williams-Alexandra del Lago.

⁷⁵¹ I que en català podríem traduir perfectament com a *època* (o *etapa*) *rocosa*.

⁷⁵² Al darrer acte de l'obra, la periodista Sally Potters anima Alexandra del Lago per telèfon i li transmet que el públic no l'ha oblidat i que cal que torni a actuar. Amb tot, Williams indica a les acotacions que tot plegat no albira res de bo (que no hi ha futur, en definitiva) i que Alexandra del Lago en el fons ho sap perfectament: «[...] The report of Sally Powers may be and probably is factually accurate report: but to indicate she is going on to further triumph would be to falsify her future. She makes this instinctive admission to herself when she sits down by CHANCE on the bed, facing the audience. Both are faced with castration, and in her heart she knows it. They sit side by side on the bed like two passengers on a train sharing a bench.] » *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 122.

⁷⁵³ No tinc prou dades per fer una afirmació categòrica, però no seria descartable la possible identificació d'alguns trets de Chance Wayne amb Frank Merlo. Merlo no tenia aspiracions artístiques, però era molt atractiu, va ser secretari personal (i relacions públiques) de Williams –a més del seu amant durant catorze anys– i a partir de 1955 la parella va començar a entrar en crisi a causa de la promiscuïtat i la creixent neurosi de Williams (hipocondria, por al fracàs, depressió per la dissort de la germana, la mort del pare, etc.)

Dos aspectes més a assenyalar de l'obra: tal com ja havia succeït a *Orpheus Descending*, també trobem a *Sweet Bird of Youth* una identificació del protagonista amb l'alteritat racial, ja que Boss Finley farà una campanya a favor de castrar els homes de raça negra que gosin mantenir relacions amb dones blanques per preservar la puresa de la sang⁷⁵⁴. Chance acaba sent castigat de la mateixa manera, amb la qual cosa Williams tornarà a enllaçar simbòlicament la vitalitat sexual de la raça negra amb la dissort del personatge principal de la seva obra per un tema sexual, tal com ja havia succeït anteriorment a *Orpheus Descending* amb Val Xavier i els cantants de raça negra que duia escrits a la guitarra.

Finalment, cal apuntar també el particular component religiós que conté l'obra, que és tractat tangencialment des del rebuig i el distanciament irònic. Boss Finley exerceix el poder i el seu racisme violent en nom de Déu:

BOSS: A lot of people approve of taking violent action against corrupters. And on all of them that want to adulterate the pure white blood of the South. Hell, when I was fifteen, I come down barefoot out of the red clay hills as if the Voice of God called me. Which it did, I believe. I firmly believe He called me. And nothing, nobody, nowhere is gonna stop me, never...⁷⁵⁵

Fet que duu el torracollons d'Heckler a renunciar explícitament a aquest déu:

HECKLER: [...] I believe that the silence of God, the absolute speechlessness of Him is a long, long and awful thing that the whole world is lost because of. I think it's yet to be broken to any man living or any yet lived on earth –no exceptions, and least of all Boss Finley.⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Boss Finley, tal com assenyala la seva amant, Miss Lucy, té dificultats per “cut the mustard”, o altrament dit, problemes d'impotència. La relació entre impotència i castració és un tret propi de les obres de Williams d'aquest període, tal com també podem observar amb el moribund Jabe Torrance, a *Orpheus Descending*, el qual primer cremarà el jardí on les parelles feien l'amor i després farà que cremin el semental (Val Xavier) que mantenia relacions amb la seva dona. O fins i tot Mrs. Venable a *Suddenly Last Summer*, la qual, tot i barrejar-hi una certa matrofòbia, també exercirà d'alguna manera la castració – en aquest cas metafòricament en forma de lobotomia- cap a aquella que posarà en perill el seu relat creat des d'una posició eminentment de poder.

⁷⁵⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 73.

⁷⁵⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 105.

Williams culmina la ironia religiosa simbolitzant cristianament la redempció del protagonista –que no arribarà mai– en oferir-se al *martiri* justament el diumenge de Pasqua, símbol que no hi ha escapatòria possible al pas del temps o la mort⁷⁵⁷:

CHANCE: [...] Time –who could beat it, who could defeat it ever? Maybe some saints and heroes, but no Chance Wayne.⁷⁵⁸

6.1.2. Recepció crítica de l'obra als Estats Units

Sweet Bird of Youth va representar una mena de *work in progress* per a Tennessee Williams, ja que el 1956 va estrenar a Florida una obra anomenada *The Enemy: Time*, dirigida per George Keathley. Audrey Wood (representant de Williams), Cheryl Crawford (productora)⁷⁵⁹ i Elia Kazan van assistir a l'estrena de l'obra i, tot i reconèixer-ne el potencial, van recomanar a Williams que la revisés a fons. L'autor així ho va fer al llarg dels dos anys següents mentre treballava *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending* i *Period of Adjustment*. Finalment, Williams va enllestir el text definitiu la primavera de 1958 i li va posar un títol nou: *Sweet Bird of Youth*. Aquella mateixa tardor, Cheryl Crawford ja va tenir a punt la producció de l'obra: Jo Mielziner s'encarregaria de l'escenografia, Elia Kazan de la direcció i Paul Newman i Geraldine Page⁷⁶⁰ en serien els dos protagonistes principals. Els drets cinematogràfics es van vendre a la MGM abans que l'obra s'estrenés a Nova York. L'estrena finalment va tenir lloc al Martin Beck Theatre el 10 de març de 1959 i va ser un èxit de taquilla, ja que es va estar en cartell fins al 30 de gener de 1960 completant un total de 383 representacions. A més de Newman i Page, la resta del repertori es va completar amb Sidney Blackmer, Madeleine Sherwood, Diana Hyland, Logan Ramsey, John Napier i Rip Torn. La producció va ser nominada per a 4 premis Tony, incloent el de la categoria de millor actriu per a Geraldine Page.

El muntatge curiosament va tenir més èxit del que el mateix Williams preveia, ja que l'obra, potser a causa del llarg procés creatiu que va necessitar, va donar molts maldecaps a l'autor. Primer de tot, Williams estava profundament insatisfet amb l'acte

⁷⁵⁷ En aquest sentit, també cal recordar que a *Orpheus Descending*, la mort de Val Xavier té lloc la vigília de Pasqua.

⁷⁵⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 123.

⁷⁵⁹ Cheryl Crawford, productora de *A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo*, i de Camino Real, estava desitjosa de produir una nova obra de Williams després d'haver-se perdut *Orpheus Descending* i, sobretot, *Cat on a Hot Tin Roof*.

⁷⁶⁰ Cheryl Crawford inicialment va creure que Geraldine Page era massa jove encara per al paper.

2: la presentació de Boss Finley (i fill) i el seu discurs racista final, a més de l'aparició de Heavenly i la història de la seva malaltia, suposaven una interferència melodramàtica en l'intens crescendo dramàtic entre Chance i la Princesa que té lloc en els actes 1 i 3. El mateix Williams ho expressava en els termes següents en una carta adreçada al crític de *The New York Times*, Brooks Atkinson:

[...] The whole trouble was in Act Two, as I see it. I just couldn't seem to write that damned act, I loved Act One and Act Three, but Act Two had to be forced out of me by all hands on deck. There must have been at least ten versions of it and I still don't know if we wound up with the right one...⁷⁶¹

D'altra banda, Williams va tenir importants desacords amb Elia Kazan pel que fa al tractament dels protagonistes a l'acte 3. Kazan no sentia una especial motivació per l'estructura emocional que havia concebut Williams i va provar de fer-li modificar el text per cercar una motivació més existencial i social que fes bascular el pes d'un personatge com Alexandra del Lago –personatge del tot menyspreat per Kazan⁷⁶²– cap a Chance Wayne de manera que aquest acabés esdevenint l'epicentre moral de l'obra. És a dir, que la nostàlgia pel passat, la por al fracàs artístic i al pas del temps que tots dos personatges comparteixen havia d'obrir pas al personatge masculí protagonista marcat socialment, estigmatitzat per la seva dissidència i que finalment exposaria la veritat a la societat tot acceptant el càstig per la seva culpa alhora que esdevindria un símbol moral a través de l'expiació. Altrament dit, Kazan pretenia d'alguna manera *proctoritzar* o *lomanitzar*⁷⁶³ Chance Wayne en la mesura del possible. La reacció de l'autor, però, davant d'aquesta *millerització* de la seva obra va ser furibunda:

[Chance i Del Lago a l'acte 3] They retreat to the gallery and the palm garden—everything is set up for an effective counter-point of something tenderly human, meaningful and

⁷⁶¹ John Lahr (2014). *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*, op. cit., p. 392.

⁷⁶² En les notes de direcció de Kazan, la lectura que fa de Del Lago és significativa: apunta que el personatge ha de ser una mala actriu (anotació inexistent en les notes de Williams) i s'hi referia amb els termes grollers de “the old cunt” o “Chance's cock” i suggereix a Page que en adreçar-se al públic fos desagradable. Si a tot això hi afegim que Heavenly havia de semblar una morta viva i que es va suprimir part del personatge d'Aunt Nonnie, es confirma el perfil misogin del director i el perquè Brian Parker el qualifica com «an alpha type, aggressive and macho.» Brian Parker (2005). «*Elia Kazan and Sweet Bird of Youth*», *Tennessee Williams Annual Review*, p. 5.

⁷⁶³ Fer assemblar Chance Wayne a John Proctor o a Willy Loman, protagonistes de *The Crucible* i *Death of a Salesman* respectivament, d'Arthur Miller. No és descartable tampoc una possible lectura en clau personal de Kazan: Chance Wayne ha d'acceptar el càstig per ser reintegrat en el sistema, tal com el mateix Kazan va haver de fer-ho en declarar davant del comitè d'activitats antiamericanes (HUAC) el 1952 i ser estigmatitzat per una part de la professió a causa d'això. De fet, *Sweet Bird of Youth* va ser la darrera obra de teatre que va dirigir Elia Kazan, ja que a causa d'aquesta estigmatització va preferir centrar-se en la seva carrera cinematogràfica.

dramatic in a quiet way, with the influence of music and what you will have on the back-drop: sky and palm-garden. It's in this scene that you could score as a director who deeply understands and loves the true meaning of values of the material with which he is working, but you sacrifice it for what I suppose you regard as powerful staging, and I think you're so wrong!—but do you still care what I think?⁷⁶⁴

I amb un to més agressiu encara, en una altra nota a Kazan, Williams li engalta el següent:

You know how suspicious, how paranoiac I can be and so often am, so you will not be surprised that I suddenly felt, last night, that your direction of Act III, your use of the Princess in it, was one of those unconscious acts of aggression that our analysts expose in us to our dismay—and the aggression was really directed at the play's author, perhaps because you feel that I identify with the Princess and that I am a cheap, pretentious old bitch. Well, you're right in a way, but only in a way and to a degree. I am haunted all the time by “the goddam end of my life”, by which I don't mean my physical death but my death as an artist: I am haunted by that terror, and that's why I drink as I do, and why I work compulsively as I do, shouting at life: IT AIN'T SO!⁷⁶⁵

Aquests *analysts* a què fa referència Williams —és a dir, la crítica— van tenir una reacció dividida a l'hora de valorar l'obra. Alguns crítics van considerar que *Sweet Bird of Youth* era una mostra més del geni de Williams mentre que d'altres creien que es tractava d'un producte menor de la seva obra dramàtica. Així, per exemple, Walter Kerr va elogiar la intensitat i la qualitat formal de l'obra:

There isn't a moment during *Sweet Bird of Youth* that it isn't seething to explode in the theater's face. Mr. Williams's newest play is a succession of fuses, deliberately--and for the most part magnificently --lighted.⁷⁶⁶

Alguns crítics, com Richard Watts Jr., assenyalaven els problemes de l'acte 2 dels quals es queixava Williams:

What worried me were a number of loose ends, the lack of complete fulfillment of several characters, and the hinting at themes that were not developed.⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ John Lahr (2014): *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*, op. cit., p. 389-90.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ Walter Kerr: *New York Herald Tribune*, 11/III/1959.

⁷⁶⁷ Richard Watts Jr.: *The New York Post*, 11/III/1959.

Una de les crítiques més positives la va escriure el crític de *The New York Times*, Brooks Atkinson, el qual no va estalviar elogis a l'obra:

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 spontaneity of an improvisation [...] Knowing his subject with chilling intimacy Mr. Williams daintily peels off layer after layer of the skin, body and spirit of his characters and leaves their nature exposed in the hideous humor and pathos of the truth. As a writer of prose drama, Mr. Williams has the genius of a poet [...] *Sweet Bird of Youth* is one of his finest dramas.⁷⁶⁸

D'altres crítics com Marya Mannes, però, van blasmar la cruesa de l'obra:

The laughter at the Martin Beck Theatre in New York these nights is made, I think, of . . . a fascination with and amusement in depravity, sickness, and degradation which makes me equally disturbed at the public, the playwright, and those critics who have hailed *Sweet Bird of Youth* as one of Tennessee Williams's "finest dramas" and "a play of overwhelming force."⁷⁶⁹

Una de les valoracions més demolidores la va fer Robert Brustein, crític teatral de la revista *Hudson Review*. Brustein va trobar l'obra mal escrita, d'una cruesa gratuïta i focalitzada bàsicament en les pors de l'autor. El crític conclouïa que l'obra només era apta per a incondicionals de Williams:

The play is interesting primarily if you are interested in its author. As dramatic art, it is disturbingly bad-- aimless, dishonest, and crudely melodramatic--in a way that Williams's writing has not been bad since his early play, *Battle of Angels*. But if the latter failed because its author did not sufficiently understand his characters, *Sweet Bird of Youth* suffers both from his ignorance of, and obsession with, himself [...] Williams seems less concerned with dramatic verisimilitude than with communicating some hazy notions about such disparate items as Sex, Youth, Time, Corruption, Purity, Castration, Politics, and The South. As a result, the action of the play is patently untrue, the language is flat and circumlocutory, the form disjointed and rambling, and the characters--possessing little coherence of their own--function only as a thin dressing for these bare thematic bones.⁷⁷⁰

Una de les opinions més sorprenents, però, va ser el judici negatiu de l'obra per part del cèlebre crític Kenneth Tynan, antic amic de Williams i un dels primers admiradors

⁷⁶⁸ Brooks Atkinson: *The New York Times*, 11/III/1959.

⁷⁶⁹ Marya Mannes: «Sour Bird, Sweet Raisin». *The Reporter*, XX (16/IV/1959), p. 34.

⁷⁷⁰ Robert Brustein: *Hudson Review*, 12.2 (Summer 1959), p. 255-260.

del seu teatre. Tynan va trobar l'obra inversemblant, mal construïda i la va acabar valorant com a insignificant⁷⁷¹:

None of Mr. Williams' other plays has contained so much rot [...] For my part, I recognized nothing but a special, rarefied situation that had been carried to extremes of cruelty with a total disregard for probability, human relevance, and the laws of dramatic structure [...] I suspect that *Sweet Bird of Youth* will be of more interest to Mr. Williams's biographers than to lovers of the theatre.⁷⁷²

Aquesta severa crítica a *Sweet Bird of Youth* –inesperada pel to i per provenir de qui provenia– va suscitar la reacció immediata de Williams, el qual va replicar durament a Tynan per carta:

All shit! What hurts and bewilders me is a note of ferocity in your notice... I'm fighting the sort of game that you are peculiarly able to recognize with a real comprehension, and believe me, I have never surrendered knowingly to anything that I knew was false or cheap but in your piece about the play you imply that I have. WHY? My complaint is that you didn't listen to Act One and Act Three which rank with the best work I've done.⁷⁷³

6.1.3. Recepció crítica de l'obra a Europa

Amb *Sweet Bird of Youth*, comença aquell període en què la recepció europea del teatre de Williams ja no és paral·lela a l'estrena americana corresponent. Si això havia succeït en algun cas a *Orpheus Descending*, per exemple, amb *Sweet Bird of Youth* aquesta tendència s'accentua. Així, per exemple, països com França, Anglaterra o Alemanya no van estrenar l'obra fins molts anys després de l'estrena americana.

A Grècia, *Sweet Bird of Youth* es va estrenar a Atenes i Tessalònica el 1960, en una versió dirigida per Karolos Koun i interpretada per Yannis Fertis (Chance Wayne) i Melina Mercouri (Alexandra del Lago). L'acollida de l'obra va ser positiva tant per part

⁷⁷¹ John Lahr creu que el fet que l'obra situés com un dels temes centrals el desgast espiritual que produeix la fama –novetat en aquell moment en l'obra de Williams– va afectar personalment la moral de Tynan, el qual segons Lahr «relentlessly sought the public gaze and the legitimacy of the famous; and like the play's hero, he was full of self-loathing, compelled to pretend, as he put it “to be somebody – anybody–else.” “Something always blocks me,” Chance says. By middle age, Tynan, a legendary *enfant terrible*, also found himself terrible blocked. “Still a non-smoker, but alas, a non-worker,” he wrote to Louise Brooks. Williams's heroism lay in writing through his block; Tynan's tragedy was that he couldn't. » John Lahr (2014). *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*, op. cit., p. 393-94.

⁷⁷² Kenneth Tynan. «None of Mr. Williams' other plays». *The New Yorker*, 21/III/1959, p. 97-102.

⁷⁷³ “Pride and Dignity”: Tennessee Williams to Kenneth Tynan, undated, HRC (Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin). Extret de Mark Cave (2005). *Tennessee Williams to Kenneth Tynan. A: «Fred W. Todd and the Tennessee Williams Holdings at The Historic New Orleans Collection»*, *Tennessee Williams Annual Review*, 7.

del públic com de la crítica. Sembla que la versió de Ploritis va posar especial èmfasi en el tema del pas del temps i l'ús simbòlic que Williams en va fer en escena. El crític i traductor Marios Ploritis va afirmar que l'obra «could be seen as a contemporary allegory of time, man's implacable enemy with its several masks—Princess and Chance were both its victims.»⁷⁷⁴ En aquesta línia, Ploritis creia que el simbolisme dels noms era significatiu, ja que el personatge *tràgic* que encarna l'actriu Alexandra del Lago adapta un sobrenom grec: Princess Kosmonopolis. «Princess is a symbol of success, failure and fate», assenyalava Ploritis.

A França, *Doux oiseau de jeunesse*, amb adaptació de Françoise Sagan, es va estrenar el 1971 al Théâtre de l'Atelier de París, dirigida per André Barsacq i interpretada per Bernard Fresson (Chance Wayne) i Edwige Feuillère (Alexandra del Lago). Val a dir que d'aquesta representació, Tennessee Williams en va quedar del tot satisfet, molt especialment de la interpretació de Feuillère:

There was a great performance in Europe of *Sweet Bird of Youth* by Edwige Feuillere, the great French actress who had trained with the Comédie Française, and she was even better than Geraldine Page.⁷⁷⁵

A la República Democràtica Alemanya, l'obra curiosament va arribar molt abans que a la República Federal. Així, *Süsser Vogel der Jugend* es va estrenar el juliol de 1974 al Rostock's Volkstheater de la Ciutat bàltica de Rostock. La direcció va anar a càrrec d'un acadèmic i home de teatre distingit com era Hanna Anselm Perten, originari d'Hamburg, i que es va traslladar a l'Alemanya de l'Est el 1947; Anselm Peter era un marxista heterodox que discrepava de prohibicions de l'obra de Marcel Proust per part del govern de Berlín o que es vantava d'haver introduït la figura de Neil Simon al públic de Rostock. Els muntatges d'aquest director es veu que eren populars i l'estrena de *Sweet Bird of Youth* va ser un èxit de públic:

[...] but that was not apparent from **the full house at the Williams production**. And Professor Perten says that 425,000 people attend the theater, music and ballet performances that make up the year's fare here [...] [The play was] **well applauded**.⁷⁷⁶

A la URSS, l'estrena de *Sladkogolosaya Ptitsa Yunosti* va tenir lloc el 1977 de la mà del Teatre d'Art de Moscou. Pel que sembla, la versió de l'obra estava mancada

⁷⁷⁴ Catherine Georgoudaki (1984). «The Plays of Tennessee Williams in Greece», op. cit., p. 79.

⁷⁷⁵ Tennessee Williams (1972): *Memoirs*, op. cit., p. 82.

⁷⁷⁶ Craig R. Whitney. «East Germans Hearken to *Sweet Bird of Youth*». *New York Times*, 22/VII/1974.

d'universalitat a causa de la necessitat de focalitzar el drama en el localisme del sud dels Estats Units per mostrar-ne les falles del sistema:

The Moscow version of *Sweet Bird of Youth* lacked mythical dimensions and universal (as opposed to local, American Southern) meaning.⁷⁷⁷

Un altre problema que plantejava el teatre de Williams per a les autoritats soviètiques era com controlar la diferència que caracteritza la condició humana dins d'un sistema que justament allò que cercava era la màxima uniformització social:

There was also the problem of how, in an ideologically controlled theatre, to show the grinding down of everybody who was different.⁷⁷⁸

Així, tot i la majestuosa actuació de la veteraniíssima Angelina Stepanova en el rol d'Alexandra del Lago (actriu de la vella escola russa i alumna directa de Konstantin Stanislavski i Demerovitx Datxhenko)⁷⁷⁹, els crítics soviètics relacionaven la follia i extravagància del personatge com la pròpia d'una estrella de Hollywood, la qual cosa reforçava el tòpic soviètic que la vida a la meca del cinema era curulla d'intrigues, fama, drogues i d'incomptables casaments i divorcis.

A la Gran Bretanya, *Sweet Bird of Youth* va arribar a Londres per primer cop el 1985 en una producció dirigida per Harold Pinter i interpretada per Michael Beck (Chance Wayne) i Lauren Bacall (Alexandra del Lago).⁷⁸⁰ La crítica es va mostrar més aviat freda amb l'obra, tal com demostra el comentari del crític de *The New Statesman*, en què les situacions extremes el duen a concloure que l'obra està mal construïda, tot i reconèixer el mèrit de l'autor a l'hora de reflectir la condició humana: «Exaggerated *Sweet Bird* may be, ill-constructed and worse it probably is, but it still bangs across a view of human nature that few will be able altogether to disown.»⁷⁸¹ Però és el crític del *New York Times*, Mel Gussow, qui ens descriu millor la sensació que generaven les obres de Tennessee Williams entre el públic britànic dels anys vuitanta:

⁷⁷⁷ Irene Shaland (1987). *Tennessee Williams on the Soviet Stage*, op. cit., p. 43.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ Sobre la interpretació de Stepanova, Shaland afirma: «Brilliantly, in the best Stanislavsky's tradition, Stepanova made us understand what was going on in the soul of her heroine. » Irene Shaland (1987). *Tennessee Williams on the Soviet Stage*, op. cit., p. 52.

⁷⁸⁰ Segons Philip C. Kolin, el 1964 es va estrenar una versió de l'obra a Manchester, però no n'he pogut trobar cap altra referència a banda del breu apunt de Kolin. Philip C. Kolin (1998). *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport: Greenwood Publishing Group, p. 143.

⁷⁸¹ Benedict Nightingale: *New Statesman*, 19/VII/1985, p. 32.

While plays by Eugene O'Neill and Arthur Miller are performed in England with some regularity and authenticity, Tennessee Williams has encountered a curious ambivalence on the part of the critics and the public. The Williams misunderstanding is demonstrated by the current West End production of *Sweet Bird of Youth*, starring Lauren Bacall and directed by Harold Pinter [...] The fact is that the English think differently than we do about Williams. They consider many of his plays to be overemotional and self-indulgent while the American position is that he was a pre-eminent theater poet. As long ago as the Broadway premiere of *Sweet Bird of Youth*, Kenneth Tynan dismissed both the play and Elia Kazan's production as "operatic and hysterical," and many of Mr. Tynan's successors have hewed to that line.⁷⁸²

El crític emfasitza –com altres cops ja havia succeït entre la crítica europea– que la diferència cultural entre britànics i americans suposava un obstacle insalvable:

More than anything, it is the emotionalism of Williams that seems to run counter to the English sense of detachment. **His "hot" plays do not usually fare well in England's cool theatrical climate.** The English can comprehend O'Neill's reach for tragedy, but not Williams's **exposure of inward psychosexual anguish.** What theatergoers, as well as critics, like about Miss Bacall - in addition to star magnitude - is her coolness, her "charm."⁷⁸³

I com també altres vegades havia succeït amb l'estrena de les obres de Williams a Europa, davant la inquietud o poc entusiasme a l'hora de valorar l'obra, el crític va acabar lloant els intèrprets o directors *locals*:

It took 26 years for *Sweet Bird* to reach London. When it did, the play was greeted with reservations, while admiration was showered on the star and the director. After praising Miss Bacall for being "still as charming as ever," one critic concluded that "**the evening belongs to Mr. Pinter** - a great playwright directing a very good one." It is intended as no disparagement of Mr. Pinter's own considerable body of work to suggest that, at the very least, the two playwrights should be regarded as equals.⁷⁸⁴

A Itàlia, *La dolce ala della giovinezza* es va estrenar l'any 1989 al Teatro Manzoni de Pistoia en una versió dirigida per Giuseppe Patroni Griffi i interpretada per Lino Capolicchio en el paper de Chance Wayne i la cèlebre Rosella Falk com a Alexandra

⁷⁸² Mel Gussow: *New York Times*, 1/VIII/1985, p. 16.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

del Lago⁷⁸⁵. L'obra no va tenir una bona acollida per part de la crítica i, tot i que el treball interpretatiu de Rosella Falk va ser lloat, sembla que els temes descarnats que tracta Williams ja eren vistos com a passats de moda a Itàlia, tal com assenyala Alessandro Clericuzio:

The play itself was panned by critics who thought it should not have been produced in Italy. "Williams' bird flies low," was the title of a review. As they had written at the time of the release of the film, it was considered reminiscent of Billy Wilder's *Sunset Boulevard*, though in Williams' play, "**the violence and the neurosis are now dated and blurred by time.**"⁷⁸⁶

No tinc notícia que a la República Federal d'Alemanya s'estrenés l'obra abans de la reunificació del país. De fet la primera notícia de *Sweet Bird of Youth* en llengua alemanya (*Süsser Vogel Jugend*) és una versió que el director alemany David Mouchtar-Samorai va estrenar a Zurich l'any 1998. Posteriorment, Frank Castorf va estrenar l'any 2003 al Wiener Festwochen *Forever Young*, una versió *desconstruïda* de *Sweet Bird of Youth*, en què el director berlinès va treballar sobretot la càrrega més política de l'obra.⁷⁸⁷

Per últim, a Bulgària, *Sladkata pitza na mladostta* es va estrenar el 1999 –ja en plena era post-soviètica– al vell teatre romà de la ciutat de Plovdiv.⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Deixant Anna Magnani a banda, Rosella Falk sens dubte va esdevenir l'actriu més especialitzada en els rols femenins de Tennessee Williams, ja que, a més de l'esmentat paper d'Alexandra del Lago, abans ja havia interpretat Stella du Bois a *Un tram che si chiama Desiderio*, de Luchino Visconti (1951) i més endavant encara interpretaria Flora Goforth a *Il treno del latte non si ferma più qui* (1993) i Violet Venable a *Improvvisamente l'estate scorsa* (2003).

⁷⁸⁶ Alessandro Clericuzio (2016). *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. London and New York: Palgrave Macmillan, p. 193-194.

⁷⁸⁷ Amb *Forever Young*, Castorf va completar el seu particular homenatge a Tennessee Williams que havia iniciat l'any 2000 amb *Endstation Amerika*, versió personal de *A Streetcar Named Desire*. El muntatge de *Forever Young*, per cert, es va representar al Teatre Nacional de Catalunya el 2004.

⁷⁸⁸ Extret de Kornelia Slavova. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception ». A: John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 251.

6.2. RECEPCIÓ DE L'OBRA A BARCELONA⁷⁸⁹

6.2.1. Censura i anàlisi de la traducció espanyola

Dulce pájaro de juventud va ser traduïda per Antonio de Cabo i la seva representació no va resultar senzilla, ja que el primer muntatge proposat es va prohibir. En efecte, la primera companyia que va voler representar l'obra va ser la de Francisco Rabal, que sota la direcció de Cayetano Luca de Tena havia de representar l'obra al Teatro Reina Victoria de Madrid l'octubre de 1960. La traducció de De Cabo, com era habitual, va ser sotmesa a la junta censora de la Sección de Teatro del Departamento de Cinematografía y Teatro i el director de la companyia, Justo Alonso Osorio, en preveure el probable resultat negatiu de l'informe censor, va escriure directament al Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz-Fontán per exposar-li el següent⁷⁹⁰:

Estimado Director:

Don José María Ortiz me indica verbalmente, siguiendo instrucciones que no hay muchas esperanzas respecto a la aprobación de las obras "Cheri", de Colette y "Dulce pájaro de juventud", de Tennessee Williams y que no debo comprometer teatros ni intérpretes para su representación. Por todo ello me permito dirigirle estas líneas, en solicitud de que me sea concedida una entrevista con el fin de aclarar detalles relacionados con esas obras, y en tanto me permito adelantarle mi impresión personal sobre las mismas:

[...] DULCE PÁJARO DE JUVENTUD. Naturalmente que hemos realizado una versión española de la obra del mismo modo que en determinadas películas, obras literarias y teatrales exigen una readaptación más de acuerdo con nuestra psicología y costumbres. En este caso contamos con la autorización del autor a la versión española y además podemos asegurar que no hemos cometido ningún atentado a su desarrollo argumental y que únicamente nos hemos limitado a suavizar términos y expresiones que nos parecían demasiado fuertes e innecesarios para la despierta sensibilidad de nuestro público. Exactamente lo que ha sucedido en otras obras, y más recientemente, por ejemplo, con *Los años del Bachillerato*,"La visita de la vieja Dama", etc.

"Dulce pájaro de juventud" es un drama poético-realista donde su autor plantea como conflicto básico el del tiempo, como enemigo de los seres humanos y como este destruye

⁷⁸⁹ Totes les referències al text original pertanyen a l'edició següent: *The Theatre of Tennessee Williams* (1993), vol. 4. New York: New Direction Books.

Totes les referències al text meta pertanyen a l'edició següent: Tennessee Williams: *Dulce pájaro de juventud*. Ediciones Alfíl, Madrid, 1962, extret de María Pérez López de Heredia (2006): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 431-477.

⁷⁹⁰ Vegeu l'expedient complet en l'annex documental de la tesi.

implacablemente a los seres carentes de Fe y que no poseen otras virtudes que las de su adolescencia y belleza física. La redención del protagonista se produce al aceptar el castigo de la Sociedad ofendida y confesando públicamente su culpa. Con lo que se demuestra una ejemplaridad en el tema. Obra esta, a la que muy posiblemente la calificación de la moral eclesiástica no superaría el 3R. La “Metro” anuncia el comienzo de rodaje de una película inspirada en esta obra, sería muy triste al cabo del tiempo ver en todas las pantallas de todos los pueblos españoles lo que no pudimos ofrecer en teatro.

Espero de su probada comprensión, me escuche, una vez más, aunque solo sea por mi entusiasmo y amor al teatro. Le saluda muy atentamente, su affmo y s.s.

Justo Alonso

Els informes de Censura sobre l’obra, dels quals Alonso havia tingut notícia, en efecte, no deixaven gaire marge al dubte sobre la *dificultat* de la seva representació. Amb tot, hi va haver diferències de criteri entre els censors, tant pel que fa al coneixement de l’obra com per a la resolució final d’admetre-la o prohibir-la. Així, per exemple, Gumersindo Montes Agudo (l’únic dels tres censors que no era capellà) coneixia la versió original del text de Williams, tal com es demostra en descriure els diferents problemes físics de Heavenly, segons el text original o la traducció (ho assenyalo en negreta). Tot i les objeccions morals que hi troba, acaba recomanant que l’obra s’autoritzi:

Juicio general que merece al Censor:

Realismo y crudeza, morboso erotismo, a grandes escalas. Pero vigor dramático, construcción equilibrada, efectos y logros psicológicos que dan altura a tan bajos seres. Buena obra. Excelente. El adaptador ha sabido librarla de excesos. **Por ejemplo, sabemos que el protagonista contagió una enfermedad venérea a la muchacha –y ello justifica la línea argumental del castigo que acaban imponiéndole a él: la castración– pero en la versión esta no se hace referencia a la enfermedad (en realidad parece más bien que fue que la dejó encinta** y tampoco a la índole del castigo, que parece que va a la muerte de una buena paliza.) También varias otras escenas han sido aligeradas confrontando la obra con aquella de que tenemos conocimiento. Que en la situación del cuadro 1º, muy fuerte de erotismo. Pero resuelta con habilidad. La señalo no obstante. Es pues obra morbosa y cruda, muy característica del autor, de gran calidad, y vista en su adaptación con bastante cuidado. No obstante, obra discutible y sobre la que se hablará. Yo, personalmente, me manifiesto de la opinión de autorizarla.

En canvi, el pare Avelino Esteban Romero va demostrar no tenir tants coneixements sobre l'obra i els aspectes morals el van dur a recomanar-ne la prohibició:

Informe moral:

El censor, por más que se esfuerza, no logra un asidero positivo para informar favorablemente esta nueva obra española de TW. A lo más que puede llegar es a decir que rechazable en la línea de los criterio [sic] no es estridente en la forma, suavizando alguna escena y matizando algunas frases del diálogo. Ahora bien, los criterios o la tesis de la obra son totalmente amorales, por usar un calificativo suave.

El autor presenta un tipo de Juventud cuyo único valor y resorte es lo sensual. Una actriz cinematográfica –ARIADNE DEL LAGO, Princesa Pazmezoglu– maniática y sensual, que compra con su fama y sus dineros a los jóvenes que deben saciar sus deseos de amor, en los momentos exactos y rápidos en que ella exija... Y así existe una escena en la trama, con CHANCE WAYNE –final Primer Cuadro del PRIMER ACTO– en el que ella manda correr las cortinas... a cambio de la firma de unos cheques.

BOSS FINELY, político que basa su programa en la lucha racial, es un adúltero, y sus propios hijos le reprochan sus relaciones con MISS LUCY, una mujer fatal en la trama. Su hija, CELESTE FINELY, fue amante de CHANCE, durante un viaje en tren en el que se le entregó, cuando tenía tan solo 15 años. Fue sometida a una operación médica para impedir el fruto de esa entrega. Y esto juega constantemente en la trama como un recurso político contra la actuación del padre de CELESTE.

Lo menos malo de estas incidencias es que Chance parece estar enamorado de Celeste, aunque la abandonó después del percance del tren. Y para vencer la oposición de la familia de ella se presta a los amores de ARIADNE DEL LAGO, aunque no la ama y la humilla cuando puede, sin que obste para que alguna vez se preste a hacerle el amor.

En una palabra, la Juventud de esta trama no tiene más valoración que los años y la atracción correspondiente. Y por eso el único enemigo de ella es el tiempo. Así termina la obra con la frase de CHANCE WAYNE: “Solo os pido que reconozcáis en mí el enemigo que existe dentro de todos nosotros: El Tiempo.”

Valor moral, pues, negativo totalmente. Aunque las estridencias de forma admitan suavización. No veo motivos suficientes para autorizarla.

Però potser el que més s'indigna amb la presumpta amoralitat del text és el pare Manuel Villares, el qual no dubta a assenyalar l'obra com a no apta per a la representació:

Informe general del Lector:

La obra nos presenta un retablo de personajes repugnantes moralmente: la princesa, una mujer aficionada a las drogas; su “gigolo”, Chance, drogado también, chantajista y corruptor de menores; el padre de la muchacha deshonrada, un político sin escrúpulos morales, con una querida públicamente y que manda esterilizar a su hija para no dar pie a sus enemigos políticos, ya que está haciendo una campaña contra los atentados cometidos por parte de los negros contra las mujeres blancas; su hijo, un borracho holgazán e irresponsable. Toda la trama consiste en la preparación de la venganza contra el corruptor de la muchacha: llevarle a un barco y allí que un médico le opere para que no vuelva a cometer más fechorías.

La obra, aparte de su crudeza, tiene un final amargo y derrotista. Cuando Chance reconoce la degradación a que ha llegado, comienza a filosofar y culpa de esa situación ¡al tiempo!, al que sólo –dice– los santos y los héroes puedan acaso derrotar. La obra termina con las palabras de Chance que pide al público que reconozca en él “al enemigo que existe dentro de todos nosotros ¡el tiempo!”. No puede haber, pues, regeneración para él, ya que el tiempo es irreversible. Por eso no se marcha con su amante y se entrega al castigo. Triste y pobre filosofía. Creo que no debe autorizarse.

Finalment, amb data de 15 de juny de 1960, el cap de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro emetia l’informe i valoració següents sobre l’obra:

Vistos los informes emitidos por los Lectores de este Departamento. D. Gumersindo Agudo, Rvdº Padre D. Manuel Villares y Rvdº Padre D. Andrés Avelino Esteban Romero, esta Sección tiene el honor de proponer la prohibición de la obra “DULCE PÁJARO DE JUVENTUD”, original de Tennessee Williams, traducción de Antonio de Cabo.

I conseqüentment, el Director de la Dirección General de Cinematografía y Teatro va prohibir la representació de l’obra:

Vista la instancia suscrita por el Director de la Compañía de “Francisco Rabal”, de fecha 24 de mayo en la que se solicita autorización para representar la obra original de Tennessee Williams, traducción de D. Antonio de Cabo, titulada “DULCE PÁJARO DE JUVENTUD”, esta Dirección General, vistos los informes emitidos por el Departamento Técnico de los Servicios de Teatro, ha resuelto no acceder a lo solicitado, quedando prohibida, en consecuencia, la representación de la referida obra.

Lo que lamento comunicar a Vd. Para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. Muchos años.

Madrid, 15 de junio de 1960

EL DIRECTOR GENERAL.

Un any i mig després, Antonio de Cabo revisava l'obra traduïda i Justo Alonso va tornar a sol·licitar al Director General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo una nova valoració de l'obra. En aquesta carta, Alonso exposava que, a més d'haver revisat de nou el text, es tingué molt en compte la futura estrena de la pel·lícula de Sidney Lumet i el greuge comparatiu que significaria no poder estrenar l'obra en un teatre i sí en un cinema:

Ilmo. Sr.

[...] Durante el pasado año de 1960, se presentó para informe de Censura, la obra original de Tennessee Williams, titulada, *Dulce pájaro de juventud*, siendo rechazada a mi petición.

En el transcurso del tiempo y con motivo de su traducción a varios idiomas y si traslado al cine, el sr. Williams, modificó la estructura y diálogos de la obra. Estas modificaciones han sido mantenidas tanto como por los productores de teatro, como por los cinematográficos, y sus representaciones en el extranjero suman por millares.

Tomando como base la modificaciones efectuadas por el autor, más las que el adaptador español de la obra, Don Antonio de Cabo Tuero, ha considerado necesarias para su representación en nuestro país, ha sido realizada una NUEVA VERSIÓN de la obra, que difiere bastante de la que en su día fue rechazada.

A efectos informativos, me permito indicarle, que la película inspirada en esta obra de teatro viene anunciándose por la exhibidora Procines como sensacional estreno cinematográfico de la próxima temporada (que empieza en enero), lo que resultaría a todas luces injusto para nuestro sufrido teatro.

Por todo lo anteriormente manifestado, solicito de V.I. la revisión de dictamen y subsiguiente aprobación de la nueva versión de la obra *Dulce pájaro de juventud*, para su representación en el territorio nacional.

Madrid, 15 de octubre de 1962.

Al Ilmo. Sr. Don José María García Escudero

Director General de Cinematografía y Teatro.

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

Els lectors de l'obra ja no eren els mateixos que els de dos anys abans i ara el censor principal era José María Cano. L'informe que Cano va emetre de l'obra va ser el següent:

Juicio del lector José María Cano

Breve exposición del argumento:

Época actual. Acción en Saint Cloud, en la costa del Golfo de México. Allí en un hotel coinciden la Princesa, una vieja estrella de cine y Chance, un joven astro del cine familiar. De malos antecedentes, este último se aprovecha de la riqueza de aquella para deslumbrar a sus convecinos. Pero, al fin, se descubre la verdad y queda Chance avergonzado.

Juicio que merece al Censor:

El relato, con forma de teatro pero de estilo cinematográfico pretende demostrar las consecuencias de desastre final que acarrea el pretender aprovechar el tiempo de la juventud sin más aspiración que llegar como sea a la meta de la ambición. La obra como todas las del autor es de rastrero vuelo ideológico Se mueve en un mundo materializado y animal. Pero en este caso el conjunto contiene valores positivos.

Posibilidad de su representación: Mayores de 18 años

Madrid, 23 de octubre de 1962.

Finalment l'obra es va estrenar el dia 6 de desembre de 1962 al Teatro Eslava de Madrid, sota la direcció de Luis Escobar, però amb Arturo Fernández en el paper de Chance Wayne i Amelia de la Torre com a Alexandra del Lago.

Tres anys i mig després, el 19 de juliol de 1966, el mateix Arturo Fernández, en nom ja de la seva pròpia companyia, va enviar una carta al Director General de Cinematografía y Teatro per sol·licitar l'autorització per representar de nou *Dulce pájaro de juventud*:

Arturo Fernández, como empresario y actor de la compañía del mismo nombre, con domicilio en Madrid, c/Núñez Morgado, 11, a V.I. expone:

Tenga a bien autorizar a mi nombre la comedia "Dulce pájaro de juventud" de Tennessee Williams (versión española de Antonio de Cabo), a cuyo efecto adjunto un libreto copia exacta del que figura en archivo que ya fue autorizado en su día a otra compañía.

Gracia que espero alcanzar de V.I. cuya vida guarde Dios (...)

Madrid, 15 de julio de 1966.

Arturo Fernández

El dia 19 de juliol de 1966, i com era de preveure, la Dirección General de Cinematografía y Teatro va resoldre autoritzar la representació de l'obra sense problemes, això sí, per a un públic més gran de 18 anys i sense possibilitat que l'obra fos emesa per ràdio⁷⁹¹.

Així, doncs, la traducció inicial de l'obra (1960) va ser sotmesa a dues revisions més: la primera –elaborada després de l'esmentada prohibició inicial de la junta censora–, que va ser la que finalment es va acabar publicant a Ediciones Alfíl (1962), i la segona –més estricta encara que la de l'obra publicada–, destinada a ser el guió de la representació cinematogràfica de l'any següent⁷⁹².

D'altra banda, la valoració que la crítica barcelonina va fer de la versió d'Antonio De Cabo va ser variada. Així, Miguel Cueto va ser l'únic crític que la va valorar positivament:

[...] nos ha parecido correcta la traducción de Antonio de Cabo, habitual traductor del autor y que en ese diálogo, en ocasiones, como a modo de suave brisa, de respiro, se deja entrever también algo de esa vena poética, que indudablemente posee Tennessee Williams, y digamos también que encontramos correcto el desenlace de la historia.⁷⁹³

Martí Farreras la va qüestionar:

⁷⁹¹ És important de remarcar que entre 1962 i 1966 es va produir un canvi polític important a Espanya: el 1962, Manuel Fraga Iribarne va substituir Gabriel Arias Salgado al Ministerio de Información y Turismo i una conseqüència directa d'aquest canvi va ser la substitució de José Muñoz Fontán al capdavant de la Dirección General de Cinematografía y Teatro per José María Escudero. Escudero –com Fraga– tenien la missió de projectar a l'exterior una certa obertura i modernització del país amb l'objectiu de millorar la imatge externa del Règim, molt especialment després de la no admissió d'Espanya al Mercat Comú europeu el 1957. Per a més informació sobre aquest període i com afecten aquests canvis al món cultural en general i al teatral en particular, vegeu Carlos Aragüez Rubio (2006). «La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967).», *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 27, p. 77-92, i Berta Muñoz Cáliz (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 133-137.

⁷⁹² Tal com assenyala Pérez López de Heredia: «La primera traducción española se produce sólo un año después de su estreno en Broadway, y la firma Antonio de Cabo. La representación de este primer texto meta es prohibida por la censura por lo que su mismo traductor la reescribe y crea el segundo, y hasta el momento último texto escénico en español (1962), que esta vez sí es autorizado. Ese mismo año se rueda la producción cinematográfica cuya proyección en las pantallas españolas, en versión doblada, será autorizada en 1963.» María Pérez López de Heredia (2004): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 431. Sense dubte, en considerar que el públic potencial d'una pel·lícula era molt més nombrós que el de la representació teatral, calia ser més estricte encara amb la censura del guió cinematogràfic, tal com així va acabar succeint.

⁷⁹³ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24-IX-1966.

¿Tal vez la versión –que es de Antonio de Cabo, su más habitual traductor– ha sufrido alteraciones?⁷⁹⁴

Antonio Martínez Tomás la va *aprovar*, però sense entusiasme:

La versión española de Antonio de Cabo es eficiente, pero sin rebasar la discreción.⁷⁹⁵

I Joan de Sagarra la va valorar negativament:

La obra de Williams ha sido vertida al castellano por Antonio de Cabo. Una versión más bien discreta, en la que se pierde una parte considerable de la sugestión que posee el lenguaje del autor norteamericano.⁷⁹⁶

Pel que fa a l'anàlisi de la traducció pròpiament, a la versió original he acarat la versió original de Williams (1959) amb la 1a traducció *prohibida* (1960), la 2a traducció *acceptada* per a l'escena i publicada (1962) –que sovint coincideixen en les mostres triades– i la 3a versió destinada al guió cinematogràfic final (1963). Tal com he fet en anàlisis anteriors, les alteracions de la traducció les he classificades temàticament en apartats diferenciats:

- 1) Aspectes culturals (inadequació de forma i contingut).
- 2) Aspectes referits a la sensualitat o al sexe.

Pel que fa al **primer aspecte**, el de la **inadequació (aspectes culturals)**, al primer acte trobem una referència a la droga que consumeix la Princesa Kosmonopolis i que duu a tot arreu, encara que ho hagi de fer d'amagat:

PRINCESS: Wouldn't that be pretty? A year in jail in one of those model prisons for distinguished addicts. What is it? Don't you know what it is, you beautiful, stupid young man? **It's hashish. Moroccan, the finest.**⁷⁹⁷

A les dues *versions teatrals*, la traducció es manté literal pel que fa al tipus de droga, per bé que en desapareix l'origen (marroquí), sens dubte per motius polítics⁷⁹⁸:

⁷⁹⁴ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

⁷⁹⁵ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 24-IX-1966.

⁷⁹⁶ Joan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24-IX-1966.

⁷⁹⁷ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 32.

⁷⁹⁸ Pérez López de Heredia apunta el següent en referència a aquest punt: «Como sabemos, Marruecos tiene, en el contexto franquista, unas implicaciones políticas e ideológicas más que evidentes, por lo que el traductor consciente decide prescindir del detalle del origen del hachís, para conseguir mantener la esencia de la escena.» María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 434.

[Versió de 1960 i 1962]

PRINCESA: ¿Crees que sería muy agradable pasarte un año en una de esas cárceles para “adictos” distinguidos?

CHANCE: ¿Y por qué?

PRINCESA: Así que tú, estúpido jovencito, ¿no sabes lo que ésto...? ¡Pues bien! **Son cigarrillos de hachisch, de los mejores.** ¿Vas entendiendo?

A la versió cinematogràfica, curiosament, apareix l'origen del haixix, però s'hi afegeix una frase inexistent –“Esto es peligroso”– que carrega d'una certa dimensió moral l'escena:

PRINCESA: ¡Un año en una de esas prisiones modelo para adictos a las drogas!

CHANCE: **Esto es peligroso**, ¿de dónde lo has sacado?

PRINCESA: Mi estúpido y atractivo muchacho, eso es hachís marroquí, del mejor.
799

A l'acte 2, escena 2, Scotty explica com els partidaris de les forces radicals de Boss Finley van castrar un home negre a l'atzar com a escarment per als que volguessin posar en perill la preservació de la raça blanca:

SCOTTY: Well, **they picked out a nigger at random and castrated the bastard** to show they mean business.

VIOLET: About white women's protections in this state.⁸⁰⁰

A les dues versions teatrals se substitueix subtilment l'acció de *castrar* per la més asèptica sexualment de *linxar*, i tant el fet de triar un home negre a l'atzar com, per descomptat, el vulgarisme *bastard*, desapareixen de totes dues traduccions:

SCOTTY: Pues resulta que la semana pasada **lincharon** a un negro para demostrar que...

VIOLETA: ... En este Estado se protege a las mujeres blancas.

A la versió cinematogràfica aquest diàleg desapareixerà del tot.⁸⁰¹

⁷⁹⁹ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 433.

⁸⁰⁰ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 89.

Al final de l'escena 2 del segon acte trobem un dels punts més conflictius i que genera més controvèrsia per a la traducció. Comença en el moment que el torracollons (Heckler) pregunta a un Boss Finley que estava en ple discurs polític, què va passar amb l'operació de la seva filla:

HECKLER: Hey, Boss Finley! How about your daughter's operation? How about that operation your daughter had done on her at the Thomas J. Finley Hospital here in Saint Cloud. Did she put on black in mourning for her appendix? ...⁸⁰²

La primera traducció de de Cabo (1960) és literal i manté la malevolència de la pregunta original:

[Versió de 1960]

REVENTADOR: ¡Eh, Boss Finley! ¿Y qué nos cuentas del también deplorable incidente ocurrido a tu hija? ... **¿Qué nos dices de la operación que le fue practicada en el Hospital, aquí en Saint Cloud? ... ¿Por qué se puso de luto riguroso? ... ¿Por su apéndice?**⁸⁰³

A la segona versió de de Cabo (1962), la malevolència de la pregunta minva i també el possible problema moral:

⁸⁰¹ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 439.

⁸⁰² *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 108.

⁸⁰³ Maria Pérez López de Heredia afirma que aquesta pregunta és ambigua, tant al text original com a la traducció de 1960. Diu López de Heredia: «[...] manteniéndose la oscuridad acerca de la operación de Heavenly, **quedando oculto si se practicó por estar embarazada o haber contraído alguna enfermedad venérea; tampoco la lectura global de la obra aclara el asunto, dado que sólo se puede extraer con certeza que la mencionada operación le provocaría la esterilidad.**» [María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 441]. Aquesta afirmació de Pérez López de Heredia és errònia: al text original queda clar que Chance va contagiar una malaltia venèria a Heavenly en mantenir-hi relacions sexuals després d'haver-ne mantingut habitualment amb una altra dona de la qual era el seu gigoló. L'operació a què va ser sotmesa Heavenly, certament la va deixar estèril, però en el text no hi ha ambigüitat ni referències a cap possible embaràs: TOM JUNIOR: My sister had to pick up your tabs in restaurants and bars, and had to cover bad checks you wrote on banks where you had no accounts. Until you met this rich bitch, Minnie, the Texas one with the yacht, and started to spend weekends on her yacht, and coming back on Mondays with money from Minnie to go on with my sister. I mean, **you'd sleep with Minnie, that slept with any goddam gigolo bastard she could pick up on Bourbon Street or the docks, and then you would go on sleeping again with my sister. And sometime, during that time, you got something besides your gigolo fee from Minnie and passed it onto my sister**, my little sister that had hardly even heard of a thing like that, and didn't know what it was till it had gone on too long and- [...] **My little sister, Heavenly, didn't know about diseases and operations of whores, till she had to be cleaned and cured-I mean spayed like a dawg by Dr. Scudder's knife.** That's right-by the knife!...» [*The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 102-103.]

REVENTADOR: ¡Espere, Boss Finley! ¿Qué nos cuentas del también deplorable incidente ocurrido a tu hija? ... **¿qué nos puedes decir de la operación que le fue practicada?**

En canvi, en la versió del guió cinematogràfic, la traducció carrega la culpa de l'operació (i les conseqüències posteriors) als interessos del pare de Heavenly. És a dir, la responsabilitat del que li ha passat a Heavenly passa de Chance a Boss Finley, amb la qual cosa s'insinua clarament que tot plegat es redueix a un simple embaràs no desitjat i l'operació conseqüent, un avortament *interessat* i innecessari, però convenient per als interessos polítics del pare de la noia:

REVENTADOR: Finley, Jefe Finley, ¿de qué costumbres nos estás hablando? ¿Te refieres a cómo tu hija, la virtuosa señorita Heavenly, sufrió una operación secreta en manos de Scudder?

REVENTADOR: Una operación criminal, realizada en tu hospital y ordenada por ti.

JEFE FINLEY: ¡Eso es mentira!

REVENTADOR: Realizada además a la fuerza, sin consentimiento de ella... ¿te enseñó la voz de tu Dios a robarnos y a utilizar tu alto puesto para tu propio beneficio?⁸⁰⁴

Ras i curt, el que és important és allunyar el fantasma de la malaltia sexual adquirida a causa de la promiscuïtat sexual d'ell en haver mantingut relacions sexuals amb una dona gran i experta (per sobreviure econòmicament) i alhora amb una noia de 15 anys⁸⁰⁵.

Pel que fa al **punt 2 –aspectes de sensualitat i sexe–**, a l'escena 1 del primer acte, trobem l'aproximació física d'Alexandra del Lago cap al seu amant, Chance Wayne:

PRINCESS (*She motions him to come nearer and feels his naked chest.*): Well, I may have done better, but God knows I've done worse.

⁸⁰⁴ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 467-468.

⁸⁰⁵ Tanmateix és important d'assenyalar que la versió cinematogràfica de Richard Brooks també fa bascular la malaltia venèria de Heavenly cap a l'avortament, i fins i tot obre la possibilitat d'una possible reconciliació final de la parella Heavenly-Chance en la línia d'altres *happy ends* cinematogràfics de les obres de Williams, com *Suddenly Last Summer* o fins i tot la "versió Broadway" de *Cat on a Hot Tin Roof*.

CHANCE: What are you doing now, Princess?

PRINCESS: **The tactile approach.**

CHANCE: **You do that like you were feeling a piece of goods to see if it was genuine silk or phoney...**

PRINCESS: **It feels like silk. Genuine! This much I do remember that I like bodies to be hairless silky smooth gold.**⁸⁰⁶

L'aproximació tàctil, la comparació del tacte corporal amb la seda i la preferència del tipus de cos masculí per part de la princesa desapareix de les versions teatrals:

PRINCESA: Sé que podría haber hecho algo mejor de mi vida, pero siempre he hecho lo peor.

I també de la versió cinematogràfica (per bé que una mica diferent de les teatrals):

PRINCESA: Bueno, puedo aspirar a más, pero la verdad es que los he conocido peores. (*Le hace un gesto a Chance para que se acerque.*)⁸⁰⁷

Seguint amb aspectes conflictius relatius a la sensualitat, a l'escena 2 del primer acte, Chance mostra una foto a Alexandra del Lago en què apareix Heavenly nua i relata com l'aigua colpejava el seu cos “com si la desitgés tant com ell la desitjava llavors i la desitja encara”:

CHANCE: (*Crosses to C. and hands Princess snapshot.*): This is a flashlight photo I took of her, **nude**, one night on Diamond Key, which is a little sand-bar about half a mile off shore which is under water at high tide. **This was taken with the tide coming in. The water is just beginning to lap over her body like it desired her like I did and still do and will always, always.** Heavenly was her name. You can see that it fits her. This was her at fifteen.

PRINCESS: **Did you have her that early?**⁸⁰⁸

A les versions de 1960 i 1962, la nuesa i la sensualitat de l'escena desapareixen. A més, la pregunta de la Princesa de si la *va posseir tan aviat (to have her early)* es transforma en un menys carnal i més romàntic “entregarse”:

⁸⁰⁶ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 26.

⁸⁰⁷ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 432.

⁸⁰⁸ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 50.

CHANCE: (*Saca de su chaqueta una foto y se la enseña*) Esta es una instantánea que saqué una noche en Diamond Key. Una isla que está cerca de la playa en la que hay un pequeño bar... **Tenía quince años cuando le hice esta foto.**

PRINCESA: ¿Y tan joven **se entregó** a ti?⁸⁰⁹

Tota aquesta descripció (a més de la intervenció de la Princesa) desapareix del tot a la versió cinematogràfica.

Tot seguit, en aquesta mateixa escena, té lloc un dels moments més cèlebres de l'obra: el moment en què Chance Wayne li recorda a la Princesa les dues menes de persones que hi ha en el món per descriure la intensitat física de la relació que va mantenir amb Heavenly:

CHANCE: Princess, the great difference between people in this world is not between the rich and the poor or the good and the evil, the biggest of all differences in this world is between the ones that **had or have pleasure in love and those that haven't and hadn't any pleasure in love**, but just watched it with envy, sick envy. The spectators and the performers. I don't mean just **ordinary pleasure** or the kind you can buy, **I mean great pleasure**, and nothing that's happened to me or to Heavenly since can cancel out the **many long nights without sleep when we gave each other such pleasure in love as very few people can look back on in their lives ...**⁸¹⁰

A les versions de 1960 i 1962 hi ha les modificacions típiques de “pleasure” per “amar” i “amor” per tal de suavitzar la càrrega sexual de la descripció:

CHANCE: Princesa, yo creo que la mayor diferencia que existe entre las personas, no es la de ser ricos o pobres, buenos a malos. La mayor de todas las diferencias, consiste en **la capacidad de amar que cada uno posea**. Y aquellos que no han tenido o sentido ese deseo, y se han limitado a contemplarlo con envidia, con una envidia enfermiza, son unos seres peligrosos... No me refiero **al placer de amar que se puede conseguir con unas monedas, sino al placer de amar y ser amado** ... Por eso ... ya nada de lo que pueda ocurrirme a mí o a Celeste, podrá borrar el recuerdo maravilloso de **nuestras horas de amor**.

⁸⁰⁹ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 437-438.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

A la versió cinematogràfica, la descripció se simplifica encara més i tot plegat es redueix a un asèptic “saber amar o no”:

CHANCE: La gran diferencia entre las personas no está solo en ser rico o en ser pobre, en ser bueno o ser malo. La mayor de todas las diferencias es más otra: **haber sabido amar de verdad o no.**⁸¹¹

A l'escena 2 del segon acte, Chance afirma que van castrar el negre per *enveja sexual*:

SCOTTY: You doubt they cut that nigger?

CHANCE: Oh, no, that I don't doubt. You know what that is, don't you? **Sex-envy is what that is, and the revenge for sex-envy** which is a widespread disease that I have run into personally too often for me to doubt its existence or any manifestation.⁸¹²

Les dues traduccions teatrals supprimeixen l'*enveja sexual* i la reemplacen per *vitalitat*. És evident que la *vitalitat* no justifica la castració, però això deuria importar poc al traductor en comparació a la perillositat que podia suposar mantenir la referència sexual:

SCOTTY: ¿Sobre lo del negro?

CHANCE: No. Sobre eso no tengo ninguna duda. Y hasta voy a deciros porque lo hicieron... Porque **envidiaban su vitalidad**. Esa clase de envidia es una enfermedad muy extendida. ¡Lo sé por experiencia!

Un cop més, la versió cinematogràfica supprimeix l'entrada sencera.

Al final de la primera escena del primer acte, la Princesa li recorda a Chance quina és la seva obligació, que no és altra que satisfer-la sexualment quan ella li ho demani:

PRINCESS: When I say now, the answer must not be later. I have only one way to forget these things I don't want to remember and **that's through the act of love making**. That's the only dependable distraction so when I say now, because I need that distraction, it has to be now, not later ... Chance, I need that distraction. **It's time for me to find out if you're able to give it to me**. You mustn't hang onto

⁸¹¹ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 438.

⁸¹² *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 89.

your silly little idea that you can increase your value by turning away and looking out a window when somebody wants you ... **I want you** ... I say now and I mean now, then and not until then will I call downstairs and tell the hotel cashier that I'm sending a young man down with some travelers checks to cash for me ...

CHANCE: Aren't you ashamed a little?

PRINCESS: Of course I am. Aren't you?

CHANCE: **More than a little...**⁸¹³

Les dues versions teatrals mantenen l'essència del text, per bé que en suavitzen les expressions més explícites sexualment i les substitueixen per d'altres de més genèriques. També és remarcable com la impressió que té Chance de si mateix en oferir aquest serveis, en l'original és "a little ashamed", mentre que en castellà n'augmenta el rebuig i passa a "darse asco":

PRINCESA: Cuando yo pronuncie la palabra "ahora", la respuesta nunca debe hacerse esperar. Sólo conozco un medio infalible para olvidarme de aquellas cosas que no quiero recordar. Y **es el amor**. Es la única distracción que me permito y cuando digo "ahora" es porque tengo necesidad de olvidar y distraerme. Por eso ha de ser en ese momento y no más tarde. Chance, necesito olvidar. Ha llegado el momento... **Yo te quiero**, Chance... Luego te prometo llamar al cajero y decirle que voy a enviar a un joven con unos "cheques" para que se los cambie.

CHANCE: ¿No se avergüenza un poco de sí misma, Princesa?

PRINCESA: ¡Sí! ¿Y tú?

CHANCE: ¡Bastante! **Me doy asco...**

A la versió cinematogràfica, un cop més, el text resultant se simplifica fins al punt que amb prou feines s'intueix què li proposa la Princesa a Chance:

PRINCESA: Yo solo aspiro a olvidar las cosas que no me gustan, te aconsejo que olvides tú también. Tu único pensamiento he de ser yo, única y exclusivamente. ¡Monstruo mío! Mañana hablaremos de lo que quieres, y de lo que necesitas.

CHANCE. ¿No estás avergonzada?

PRINCESA: ¡Sí! ¿Y tú?

⁸¹³ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 44.

CHANCE: Bastante...⁸¹⁴

I tot seguit, a l'escena 2 del primer acte, es repeteix una situació semblant en el moment que Chance li comenta a la Princesa la seva vocació d'amant de lloguer:

CHANCE: And at the same time pursued my other vocation ... maybe the only one I was truly meant for, **love-making ... slept in the social register of New York!** Millionaires' widows and wives and debutante daughters of such famous names as Vanderborok and Masters and Halloway and Connaught, names mentioned daily in the columns, **whose credit card are their faces ...** and...

PRINCESS: What did they pay you?⁸¹⁵

Un cop més, les versions de 1960 i 1962 mantenen l'essència del text original tot *suavitzant-ne* les expressions més directes:

CHANCE: Al mismo tiempo aquello me permitió ejercer mi otra vocación. La única que quizá debí haber seguido: **la de joven amante**. Logré introducirme en la Alta Sociedad de Nueva York. **Conquisté** a todas las damas millonarias, cuyos nombres aparecían diariamente en los Ecos de Sociedad... de todos los periódicos.

PRINCESA: ¿Y te pagaron bien?

I la versió cinematogràfica torna a reduir i a adulterar el contingut del text. Així, Chance passa de "ejercer de joven amante" a ser un "conquistador que alterna con la alta Sociedad de Nueva York":

CHANCE: Y al mismo tiempo, empleaba mi otro talento: **el de conquistador**.

PRINCESA: A lo mejor ese es tu único talento. Tu talento verdadero.

CHANCE: **He alternado con la alta y distinguida sociedad de Nueva York.** (*Lo que dice a continuación, se ilustra con imágenes en flashback, hasta el final de la escena*) Desde discretas esposas de millonarios hasta ingenuas hijas de familias distinguidas.⁸¹⁶

⁸¹⁴ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 435.

⁸¹⁵ *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 47.

⁸¹⁶ María Pérez López de Heredia (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 436.

6.2.2. Recepció crítica de l'obra a Barcelona

Després de les dificultats d'acceptació d'aquest text per part de les autoritats censors, l'obra finalment es va estrenar el 6 de desembre de 1962 al teatre Eslava de Madrid, la va dirigir Luis Escobar i els intèrprets van ser, entre d'altres, Arturo Fernández i Amelia de la Torre. El muntatge va iniciar una llarga gira per tot Espanya i finalment va arribar a Barcelona el 21 de setembre de 1966, això sí, amb Arturo Fernández al capdavant de la seva pròpia companyia i dirigida –a més d'interpretada– per ell mateix:

Más vale tarde que nunca. Lo digo porque el melodrama americano *Dulce pájaro de juventud* que el jueves se estrenó en el Teatro Barcelona ha dado ya la vuelta al mundo y casi casi a España. Este es el mal de nuestra apatía por el teatro. Valía la pena. Todo lo de Tennessee Williams resulta interesante como muestra de teatro moderno, de teatro de fisura, que dirige sus expresiones hacia lo caótico (...) En Madrid se estrenó en el Teatro Eslava por Arturo Fernández, el 6 de diciembre de 1962, y el enorme éxito obtenido aconsejó llevarla de repertorio en sus jiras [sic] por la Península. Recientemente ha sido Oviedo la última pieza dónde la Compañía ha renovado su triunfo, para venir desde allí a Barcelona.⁸¹⁷

L'obra es va estrenar al teatre Barcelona i, a més d'Arturo Fernández en el paper de Chance Wayne, l'actriu argentina Susana Mara va interpretar Alexandra del Lago i la resta del repartiment estava format per Ana María Méndez, Ricardo Alpuente, Ramón Reparaz, Mauricio Lapeña, Juan J. Otegui, Fernando Ransanz, Ángel Cabeza, Pedro Moreno, Maria Teresa Solanes, Alicia Romero y Mara Goyanes. La versió, com ja s'ha esmentat, era d'Antonio de Cabo.

Pel que fa a la recepció de l'obra, el coneixement que a mitja dècada dels seixanta es tenia del teatre de Tennessee Williams el va resumir significativament Martí Farreras a l'inici de la seva crítica:

Buena parte del teatro de ese autor ha sido vertida al castellano y ha ocupado con reiteración nuestras carteleras. En quince años de escribir comentarios teatrales hemos tenido la ocasión de ocuparnos de muchas de las obras de Williams, que posiblemente también estarán en la memoria del lector, así *El zoo de cristal* –que seguimos considerando su máximo acierto–, *Un tranvía llamado Deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *La rosa tatuada*, *La caída de Orfeo*, etc. En todas ellas el autor gustaba de operar sobre climas,

⁸¹⁷ Fernando Lience Basil: *El Mundo Deportivo*, 24/IX/1966.

ambientes, en lo esencial muy parecidos y en poblarlos de una galería de seres, no ciertamente modelos de equilibrio psíquico y moral. Esa persistencia en una temática que equivalía de hecho a la traslación escénica de la más copiosa literatura enraizada en el estilo y el espíritu del sur estadounidense y la brutal y turbia carga conceptual que inunda todas sus invenciones dramáticas, inmersas diríase en una atmósfera deletérea, brutal y enfermiza pero no exenta de unas singulares palpitaciones de autenticidad poética, le señalaron y distinguieron como a el principal representante de un género concreto.⁸¹⁸

A més, l'èxit de la versió cinematogràfica de l'obra va precedir aquesta estrena teatral⁸¹⁹:

Dulce pájaro de juventud, cuyo asunto es ya conocido por el público por la larga permanencia en las carteleras de la versión cinematográfica de esta obra [...] ⁸²⁰

I aquest fet va condicionar la valoració de l'estrena teatral fins al punt que Antonio Martínez Tomás es va mostrar decebut de la versió teatral després d'haver vist la pel·lícula:

De esta tragicomedia fue realizada en Hollywood una bella y emotiva película que ha sido proyectada en todas partes con destacado y merecido éxito. La obra original parece que debería tener mayores atractivos que el film, pero no es, desgraciadamente, así. Despojada de los elementos y del gran atractivo visual que le incorpora el cine nos parece mucho menos interesante y, por supuesto, más monótona.⁸²¹

La valoració de *Dulce pájaro de juventud* per part de la crítica barcelonina no va ser unànime, però sí que diverses veus significatives van valorar negativament l'obra en considerar bàsicament que el teatre de Tennessee Williams ja havia passat de moda. Resulta significativa en aquest sentit la crítica d'Antonio Martínez Tomás altre cop, el qual havia fet valoracions positives de les obres anteriors de Williams i que va afirmar el següent de *Dulce pájaro de juventud*:

Tennessee Williams, que ha venido pasando desde hace unos lustros por un original renovador del teatro moderno, se ha ido quedando un poco atrás. Ya no es esa especie de gorila literario que lo convulsionaba todo. Su neorrealismo, descarnado y cruel, ha sido sobrepasado por sus propios compatriotas. A los veinte años de haber hecho una aparición

⁸¹⁸ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

⁸¹⁹ La versió cinematogràfica de la pel·lícula es va estrenar a Barcelona el 24 de febrer de 1963.

⁸²⁰ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸²¹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 23-IX-1966.

sensacional, empieza a darnos la impresión de que el mundo escénico que ha creado va periclitando.⁸²²

En aquesta mateixa línia va resultar demolidora la crítica que María Luz Morales va fer de l'obra de Tennessee Williams en general i de *Dulce pájaro de juventud* en particular:

[...] la brutal, desorbitada anormalidad de estas criaturas –la vieja enferma, ansiosa de placer; el mozo ambicioso y sin escrúpulos- los deshumaniza en tal manera, que sus problemas, sus conflictos, sus tragedias, no nos conmueven, ni casi, casi nos interesan... Conflictos y tragedias que los personajes, uno tras otro, expresan a través de largos, monótonos monólogos [...] es triste comprobar la decadencia, incluso formal, del teatro de Tennessee Williams, en unos pocos años: desde el humanísimo y delicado *Zoo de Cristal*, desde la garbosa y jugosa *Rosa Tatuada* hasta este reciente *Dulce pájaro de juventud* efectista y vacío.⁸²³

Menys contundent que Morales, l'obra no va convèncer tampoc Martí Farreras, per bé que el crític de *Tele/Exprés* es va centrar a remarcar els defectes de l'obra pròpiament sense entrar a valorar la presumpta decadència de l'autor:

De todos modos en *Dulce pájaro de juventud*, Williams nos ha parecido el de siempre [...] ¿Consecuencia de la reiterada y obsesiva delimitación de los dos personajes centrales que se mueven sin sentido, insolidarios, sin palpación vital, como en el interior de una campana neumática? No falta la violencia, ni la brutalidad, ni la anormalidad psíquica, ni las alusiones a un medio ambiente asfixiante de vulgaridad, ni al ramalazo poético de las fatalistas frases que cierran el drama pero no nos parece percibir la deseable fusión de tales elementos, ni que su proyección tenga la fuerza y la eficacia dramáticas ansiadas.⁸²⁴

Però si hi ha algú que a la seva crítica va fer una reflexió interessant sobre el teatre nord-americà del segle XX des de la perspectiva dels anys seixanta, aquest no va ser un altre que el jove Joan de Sagarra –fill de Josep Maria de Sagarra–, el qual havia substituït José María Junyent al capdavant de la secció de teatre d'*El Correo Catalán*:

Mary McCarthy que además de ser una gran novelista está considerada como uno de los críticos teatrales más inteligentes de los Estados Unidos, publicó en julio de 1961 un famoso artículo en el que analizaba el moderno teatro realista norteamericano. La conclusión a que llegaba la escritora al término de su análisis, era que el realismo del

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

⁸²⁴ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

teatro norteamericano no había conseguido otra cosa que ofender e injuriar la misma realidad.

[...] Ninguno de los componentes del grupo Miller, Williams, Inge, Odets, Wilder, Kelly, Saroyan, y el Elmer Rice de *Street Scene* –se atreven a negar el fracaso parcial o total del “realismo”; con mayor o menor conciencia, todos aceptan la conclusión de Mary McCarthy.

Antes que ellos, O’Neil ya se había percatado del fracaso del teatro realista y había intentado superarlo –sin éxito: lo único que consiguió fue enriquecerlo- mediante la utilización de diversos recursos: las máscaras, en *El gran dios Brown*; el viejo tema de la tragedia griega, en *A Electra le sienta bien el luto* y la utilización de los monólogos en los que se exteriorizaba el subconsciente de los personajes: *Extraño Interludio*.

Los dramaturgos realistas que antes he citado, también intentaron superar ese realismo, pero sus esfuerzos se limitaron a someter sus obras a un tratamiento de “beauté” (Miller) o a sumergirlas en un baño “poético” (Williams).⁸²⁵

Dit tot això, però, Sagarra reconeixia els mèrits del teatre de Tennessee Williams, a qui considerava el dramaturg més *talentós* de la seva generació:

De todos ellos, Williams es el más dotado para el teatro y, como dice Mary McCarthy, el que tiene un oído más fino para captar el lenguaje de las gentes de su país, sobre todo el de las mujeres. Williams, como el profesor Higgins, ha estudiado todos los tics de su lenguaje y puede reconocer a través del mismo, el lugar exacto donde han nacido o se han criado las mujeres norteamericanas.⁸²⁶

Ara bé, la conclusió final del crític no era afalagadora: malgrat que creia que Williams sabia crear personatges versemblants i atmosferes suggeridores, el seu teatre tenia una excessiva petjada personal i la *poesia* passava per damunt dels mateixos personatges:

Williams es un autor que tiene mucho de “cabotín”⁸²⁷ y es una verdadera lástima que haya sufrido ese complejo de inferioridad que es la mayor maldición que ha caído sobre los realistas norteamericanos: el sentimiento de que la obra de teatro debe ser más grande que sus personajes. Esto último no es sino una consecuencia más de esa ofensa a la realidad que

⁸²⁵ Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸²⁶ *Ibíd.*

⁸²⁷ Gal·licisme que fa referència als intèrprets que estan més obsedits amb la seva persona que amb el text que han d’interpretar.

esconde la obra “realista” y que en Williams se manifiesta haciendo callar a sus personajes para colocarnos el disco de su prosa “poética”.⁸²⁸

Malgrat aquestes critiques a l'estil i l'estètica del teatre de Williams, algun crític encara es va quedar ancorat en la valoració negativa per raons morals. Així, Miguel Cueto va tornar al tòpic de la impossibilitat de l'assumpció de l'obra de Williams per part del públic espanyol a causa del seu americanisme:

Este autor compone siempre sus comedias con **personajes de extraña mentalidad –al menos para nosotros-** y escogidos entre los seres atormentados de continuo por las bajas pasiones o la extremada ambición, que dan lugar con sus reacciones, a esas **escenas** que se suceden en sus comedias, **unas fuera de toda lógica y otras –las más- prescindiendo por completo de lo que nosotros consideramos moral.** Estos personajes han llenado ya una poblada galería y baste recordar *La gata sobre el tejado de zinc*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La caída de Orfeo*, etc., para que de antemano sepamos en el mundo que vamos a movernos [...] Esa **violencia de diálogo que lleva a las situaciones escénicas inmorales, que nosotros condenamos**, pero que han sido la clave del éxito del teatro de Tennessee Williams [...] Es indudable que por lo complicadas que resultan las criaturas de Tennessee Williams, **la interpretación de las mismas resulta difícil. En especial para los actores españoles, tan lejos de esa mentalidad.**⁸²⁹

Però potser fou Fernando Lience Basil qui més clarament semblava voler recollir el testimoni del ja retirat José María Junyent a l'hora de condemnar moralment l'obra de Williams:

En *Dulce pájaro de juventud* los protagonistas son dos degenerados, hombre y mujer, él un gigoló capaz de todas las bajezas, ella una actriz cinematográfica famosa que inicia el declive. Miau!... dirán para su capote los actores. Pues sí señor, el tufo a cloaca humana anuncia el relleno, cuando la vida se les va a los protagonistas y ellos quisieran retenerla. El diálogo es un mundo de confidencias, morboso hasta el regodeo [...] La historia, pues de relato se trata, es una evocación de todo lo sucio y degenerado que pueda manchar el alma. Para un estudio psicoanalítico de las taras hereditarias y el mundo de los complejos, los personajes entran de lleno en el caso clínico.⁸³⁰

⁸²⁸ Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸²⁹ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸³⁰ Fernando Lience Basil: *El Mundo Deportivo*, 24/IX/1966.

A l'hora de valorar l'apartat interpretatiu, i a diferència del que va succeir en altres ocasions, no hi va haver una valoració positiva unànime per part de la crítica. Així, per exemple, Antonio Martínez Tomás afirmava el següent pel que fa a aquest apartat:

La obra podía haber remontado sus fragilidades con una vigorosa y adecuada interpretación. La compañía que presenta Arturo Fernández se esfuerza con denodada voluntad, pero escasa fortuna, en este empeño.⁸³¹

Tanmateix, l'únic que va acollir bones crítiques de tothom va ser Arturo Fernández en el paper de Chance Wayne:

La excepción meritoria y destacable es la de Arturo Fernández, que continúa pareciéndonos un excelente actor. Su creación de la figura de "Chance Wayne" tiene un fuerte ímpetu y una gran intuición de los matices dramáticos de esta figura.⁸³²

Martí Farreras tampoc no va escatimar elogis a la interpretació de l'actor asturià:

Arturo Fernández es un caso de entrega y de entusiasmo extraordinario. Su trabajo en la incorporación del trabajo de Williams es de una tensión impresionante, de una voluntad de comprensión que no puede ser superada. En sus arrebatos de inconsciencia vital, como en su derrota y en su frustración encuentra acentos de un poder persuasivo profundo y de una vivísima emotividad, que desde luego, llegan ostensiblemente a la sensibilidad del espectador.⁸³³

Miguel Cueto, tot i elogiar-ne la tasca, creia que el fet d'haver de dirigir també l'obra li va restar solvència a l'hora d'interpretar el personatge:

Muy meritoria la labor interpretativa de Arturo Fernández, que ha puesto todo su entusiasmo al servicio del personaje, evidenciando unos grandes deseos de superación, aunque en muchos momentos no se identifique con él, debido esto, sin duda, a que al asumir la dirección escénica, ha tenido que prestar atención a los demás intérpretes, y esta es una de las razones, a mi juicio, por las cuales ha restado eficacia a su propia interpretación. Estas obras precisan del director que mueva todos los hilos, que pueda crear el clima y que no tome parte en la representación.⁸³⁴

⁸³¹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 23-IX-1966.

⁸³² *Ibídem*.

⁸³³ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

⁸³⁴ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

María Luz Morales va destacar que l'èxit del muntatge es devia a la interpretació d'Arturo Fernández i que aquest actor era perfecte físicament per al rol de Chance Wayne:

[...] la tarea, difícilmente igualable, del intérprete –que cuenta, además, en su ventaja, con el “physique du role”- es el principal resorte del éxito en la obra estrenada en el Barcelona.⁸³⁵

Lience Basil també va fer una valoració molt positiva de l'actor sense que quedi del tot clar, però, què és allò que realment va admirar de la interpretació de Fernández, ja que el relat que utilitza és més aviat confús:

Arturo Fernández en la creación de «Chance Wayne» alcanza una cima interpretativa de la mejor ley. El tipo, muy bien estudiado, aflora con su amoral por matices que dan de esta «pájaro de cuenta» [sic] características que lo perfilan y definen. Gesto voz y flexión se aúnan alcanzando momentos magistrales.⁸³⁶

La valoració de Susana Mara com a Alexandra del Lago ja no va despertar tanta unanimitat com Fernández. Així, per exemple, Martínez Tomás va afirmar el següent de la interpretació de l'actriu argentina:

No nos es posible decir lo mismo de la actriz argentina Susana Mara, de gran prestigio en su país, pero que, a nuestro juicio, carece de otras dotes artísticas indispensables para vivificar la figura de la “Princesa”.⁸³⁷

María Luz Morales amb prou feines en va emetre cap valoració i es va limitar a comentar l'esforç de l'actriu per tirar endavant el seu personatge:

La actriz argentina Susana Mara se debate desesperadamente en la defensa de esa “Princesa Alejandra del Lago” desequilibrada y delirante...⁸³⁸

Lience Basil, però, va lloar la feina de l'actriu argentina i la naturalitat de la interpretació que va oferir:

En el otro papel importante, el de «Alejandra» triunfa Susana Mara, dando a la figura acomplejada de la estrella de la pantalla en derrota características reveladoras, que son una viva voz del natural.⁸³⁹

⁸³⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

⁸³⁶ Fernando Lience Basil: *El Mundo Deportivo*, 24/IX/1966.

⁸³⁷ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 23-IX-1966.

⁸³⁸ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

I Joan de Sagarra també va valorar positivament la feina de Susana Mara, així com la d'Arturo Fernández:

La actriz argentina Susana Mara hace una brillante creación del papel de “Alejandra del Lago”. En su interpretación se aprecia un inteligente y minucioso estudio de su personaje; personaje que la actriz consigue darnos con el justo grado de intensidad requerida, sin caer en ningún momento en el “cabotinage” –la gran tentación de los intérpretes de Williams-. Arturo Fernández está estupendo en su interpretación del personaje de “Chance Wayne”. Vive su personaje con fuerza, se muestra rico en matices y logra en todo momento convencer plenamente al espectador.⁸⁴⁰

Miguel Cueto i Martí Farreras van reconèixer els mèrits de l'actriu a l'hora d'interpretar el personatge, per bé que van posar objeccions a l'edat en resultar massa jove, segons tots dos crítics, per al paper d'Alexandra del Lago:

Susana Mara, de indudable fibra dramática, que pone al servicio del papel cuanto tiene, **aunque tal vez** –y esto no es censura, sino elogio- **es bastante más joven de cómo concebimos nosotros el papel.**⁸⁴¹

Junto a él, la actriz argentina Susana Mara –una novedad para el público barcelonés- compone un complejo tipo de desequilibrada, que exige la autoridad de una gran intérprete. Consiguió dar la patética dimensión del personaje, nimbándolo de un irrealismo muy dentro del espíritu que el autor sin duda deseaba y ello, con **una edad real, que no corresponde con precisión al de la enloquecida estrella.**⁸⁴²

On hi va tornar a haver pràcticament unanimitat entre la crítica és a l'hora de qualificar la resta del repartiment com a fluix o més aviat gris:

El resto de la compañía me parece flojo, demasiado flojo.⁸⁴³

Sólo discreto el resto del reparto.⁸⁴⁴

Ana María Méndez, Ricardo Goyanes, Ricardo Alpuente y un numeroso grupo de actores en intervenciones menos importantes **redondean un discreto reparto.**⁸⁴⁵

⁸³⁹ Fernando Lience Basil: *El Mundo Deportivo*, 24/IX/1966.

⁸⁴⁰ Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸⁴¹ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸⁴² Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

⁸⁴³ Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸⁴⁴ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸⁴⁵ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

Los demás personajes, apenas meras sombras al fondo del tema (a excepción de “Celeste” –Mara Goyanes- con el monólogo que le tocó en suerte), están interpretados con la debida eficacia por Ana María Méndez, Ricardo Alpuente, María Teresa Solanes, Alicia Romero y otros artistas que **componen un discreto conjunto**.⁸⁴⁶

Ara bé, si la interpretació d'Arturo Fernández va ser lloada unànimement, no va succeir el mateix amb la seva direcció. Així, Joan de Sagarra i Antonio Martínez Tomás van valorar-lo negativament⁸⁴⁷:

La dirección y el montaje de Arturo Fernández, no me convencen. Ni se respeta la escena “realista”, ni se logra ese clima “onírico” que caracteriza a las obras de Williams.⁸⁴⁸

[...] **la dirección escénica** del propio Arturo Fernández más bien deficiente. La escena de la primera parte en la que cuenta su vida dirigiéndose al público, es un error completo que el excelente actor está aún a tiempo de enmendar.⁸⁴⁹

L'apartat de l'escenografia només va ser comentat per Miguel Cueto i María Luz Morales:

Apropiado el decorado de Emilio Burgos y bastante correcta la colocación de las luces, aunque muchas veces se enciendan y apaguen a capricho.⁸⁵⁰

Altisonante en su modernidad, la escenografía de Emilio Burgos.⁸⁵¹

Per últim, la reacció del públic va ser molt positiva, ja que, com tots els crítics assenyalaven, l'obra va ser llargament ovacionada:

Tanto a la media parte como al término de la obra, el público premió con prolongados aplausos la labor de los intérpretes.⁸⁵²

El público que llenaba el teatro Barcelona hasta el completo, aplaudió calurosamente el final de las dos partes de que consta la obra.⁸⁵³

El público, al final de la obra, aplaudió con insistencia obligando a levantar muchas veces el telón. No hubo parlamentos.⁸⁵⁴

⁸⁴⁶ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

⁸⁴⁷ La resta de crítics no van fer cap esment a la direcció.

⁸⁴⁸ Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸⁴⁹ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 23-IX-1966.

⁸⁵⁰ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸⁵¹ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

⁸⁵² Juan de Sagarra: *El Correo Catalán*, 24/IX/1966.

⁸⁵³ Antonio Martínez Tomás: *La Vanguardia Española*, 23-IX-1966.

La obra se escuchó con creciente interés y su final fue acogido con muy nutrido aplauso.⁸⁵⁵

Nutridas ovaciones al final de los actos y de la representación.⁸⁵⁶

La obra renovó aquí su éxito, y al terminar las ovaciones fueron delirantes para premiar la estupenda labor del dueto formado por Susana Mara y Arturo Fernández, en el adiós a la juventud amargo que condena la obra de Williams.⁸⁵⁷

⁸⁵⁴ Miguel Cueto: *Solidaridad Nacional*, 24/IX/1966.

⁸⁵⁵ María Luz Morales: *Diario de Barcelona*, 23/IX/1966.

⁸⁵⁶ Martí Farreras: *Tele-Exprés*, 23-IX-1966.

⁸⁵⁷ Fernando Lience Basil: *El Mundo Deportivo*, 24/IX/1966.

CONCLUSIONS

1

And why did the critics turn on me so fiercely in the late fifties and the early sixties? I suspect it was a cabal to cut me down to what they thought was my size. And what is my size? It is, I trust, the size of an artist who has consistently given all that he has to give to his work, with a most peculiar passion.

Tennessee Williams: *Memoirs*

The critical reception of Tennessee Williams' plays in the United States was never unanimous. Despite recognition of the author's mastery and the overwhelming public success of plays such as *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*, Williams never received general acclaim from the critics. Furthermore, the treatment of sexual issues in the last two of the aforementioned plays was a source of bewilderment. *The Rose Tattoo* represents a different case, as the doubts concerning the play derived more from the shift in the dramatic paradigm than from moral concerns. Far from stepping back after the half-failure of this play, Williams reacted by writing *Camino Real* (1952), even though this was also precisely the time when the House Un-American Activities Committee (HUAC) was exerting most pressure on American artists suspected of sympathizing politically with the left wing. After the premiere of this play, the critic and academic Walter Kerr wrote to Williams, expressing his fear of what might happen to the author if he continued to follow this path:

What terrifies me about *Camino Real* is not what you want to say but the direction in which you, as an artist, are moving. You're heading toward the cerebral; don't do it. What makes you an artist of the first rank is your intuitive gift for penetrating reality, without junking reality in the process.⁸⁵⁸

And indeed, *Camino Real* was the biggest failure of the 1950s for Williams (a period that was otherwise most fruitful for the author). Williams remarked to Brooks Atkinson that the play was not understood, as it explored a grotesque humour with

⁸⁵⁸ "Walter Kerr to Tennessee Williams, 13-IV-1953." Margaret A. Van Antwerp & Sally Johns (ed.) (1984). *Dictionary of Literary Biography: Documentary Series*, vol.4. Detroit: Gale, p. 139.

which he had started to experiment in *The Rose Tattoo*; he complained about the fact that, in the United States, everything that was not linear and realist was doomed to failure². Although he subsequently returned to formal realism with a *Cat on a Hot Tin Roof*, in the 1960s he resumed with renewed vigour the path along which he had set out with *Camino Real*.

From 1955, everything started to go wrong for the author. His emotional state started to deteriorate for various reasons: his mother's health crisis, problems with his boyfriend Frank Merlo, the worsening of his sister's health and the death of his father just five days after the opening of *Orpheus Descending*. The impact of all these events led him to place himself in the hands of psychiatrists in the summer of 1958. Michael Paller repeats what Williams also states in an interview from that year: "his best work was behind him and ... the public was no longer interested in his work".⁸⁵⁹ Worse was to follow, for in 1959 the future rupture with Broadway started to take shape due to some devastating reviews of *Sweet Bird of Youth* that gave a hint of the tone that critics would adopt during the following decade. This initiated a period of distancing from the public and the critics (or a "period of adjustment", like the title of the play that Williams was writing at that time), although there would be a moment of reconciliation in 1961 after the premiere of *The Night of the Iguana*, which represented a real swan song for the author in terms of its favourable reception from both the public and the reviewers.

Williams' problem is that the level of violence in the plays that he wrote after *Cat on a Hot Tin Roof* – accordingly referred to as the "violent plays" – ultimately alienated a public used to light comedies or moral dramas concerning family subjects. In 1960, the journalist and reviewer Marya Mannes described these plays as:

Snakes pits, worthy only of a psychiatrist or a nurse in a mental institution [who] would have spent several hours of so many nights in the company of addicts, perverts, sadists, hysterics, bums, delinquents and others afflicted in mind and body.⁸⁶⁰

In these plays, Tennessee Williams had dramatized violations, castrations, and murders. Having recognized that TV had already broken taboos regarding gratuitous violence, Williams realized that consideration should be given to the possibility of offering something new on the stage. Accordingly, it is not rare for Williams' plays of

⁸⁵⁹ Michael Paller (2000). "The Coach and Tennessee". New Orleans: *The Tennessee Williams Annual Review*, 3, p. 116.

⁸⁶⁰ Marya Mannes. "A Plea for Fairer Ladies". *New York Times Magazine* (May 29, 1960), p. 26.

the 1960s to offer a non-realistic depiction of violence, as happens, for example, in the *Guignol* violence of *The Gnädiges Fräulein* (1965) or the surreal dimension of the violence in *Out Cry* (1971).

With the increase in hostility from critics, Williams soon understood that he would never be valued as he deserved in his own country and instead turned to Europe, where he thought that his experimental plays would be received with a more open mind.

2

I feel that this is the place for us both, especially here in Italy, this place of soft weather and golden light and of great bunches of violets and carnations sold on every corner and the Greek ideal surviving so tangibly in the grace and beauty of the people and the antique sculpture as well.

Letter from Tennessee Williams to Carson McCullers

The plays of Tennessee Williams arrived in Europe at the very start of the Cold War and at a time when the Truman Doctrine was starting to be enforced on the old continent (1947), which had a decisive influence on the spreading of the conservatism of the White House all around an economically devastated Western Europe. The aim of this doctrine was clear: on the one hand, to *recover* Europe as a potential market (Marshall Plan, 1948), and on the other, to protect it from the danger of communism. As David Savran comments on this subject:

The State Department warned that Communism was on the march globally and had to be contained by the Western powers. Inspired by the doctrine of containment, the Truman administration pursued a vigorous anti-Soviet policy, overseeing the defeat of leftist rebels in the Greek Civil War in 1948-49 and founding the Central Intelligence Agency, in part, to influence elections and shore up conservative regimes in France, Italy and Germany⁸⁶¹.

Tennessee Williams travelled to Paris in post-war Europe (1948) and, in spite of the difficult situation there, the continent became his personal paradise for nearly two

⁸⁶¹ David Savran (1992). *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 2-3.

decades, not least because the sexual tolerance that he found in Europe far exceeded that in the United States. As John S. Bak said:

With its progressivist (or, at least, less virulent) attitudes toward sensuality and homosexuality, Europe, particularly Italy and Spain, had decriminalized consensual homosexual acts in the previous century under the pan-European Napoleonic Code (Franco's dictatorial regime would change that during the Spanish Civil War), and it provided Tennessee Williams free license to cruise, which inevitably loosened his own attitudes toward representing homosexuality in literature that was once confined to the pages of his short fiction.⁸⁶²

To a certain extent, this freedom helped Tennessee Williams to highlight the subject of homosexuality in some of his plays, for example in *Camino Real*, *Cat on a Hot Tin Roof* and *Suddenly Last Summer*. Yet, paradoxically, this permissiveness towards sexual transgression in the private realm had no correlate on stage, since intolerance towards performances addressing sexual (and, of course, homosexual) subjects in the European countries remained at a higher level. While Tennessee Williams' plays, with their sexually charged themes, did receive some showings in the so called "Teatros de cámara" (Art theatres), they were infrequently staged in the official and public theatres and could not win to the moral and social conflicts of the post-war European theatre. In fact, his plays were often viewed as decadent, vulgar or even pornographic by the critics. In this context particular attention may be drawn to the problems of acceptance experienced by *A Streetcar Named Desire*, especially in Great Britain but also in Greece and France. Similarly, *The Rose Tattoo* was subject to censorship in both Ireland and Great Britain, while *Cat on a Hot Tin Roof* also had problems with the censor in Great Britain and was not released in Ireland (owing to fear of a repeat of the case of *The Rose Tattoo*). Moreover, the reviews of *Cat on a Hot Tin Roof* were unforgiving in France for not only aesthetic reasons (naturalism was outdated) but also moral ones.

It is important, however, to emphasise that this appraisal of Williams' plays was confined to the Mediterranean countries like France, Italy, and Greece, as well as to Germany, Great Britain and Ireland: reception of the plays was not identical throughout Europe. In the Scandinavian countries, for example, Williams' plays had a good

⁸⁶² John S. Bak (2011). *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*, op. cit., p. 7.

reception, among both the critics and the public, and the potential objections had nothing to do with questions of a moral nature. This more positive reception happened mainly for two reasons: 1) these countries did not suffer directly the effects of the Second World War, so they avoided the political and social neoconservatism of the above-mentioned countries, which were devastated by the direct effects of the war; 2) the Scandinavian countries had a strong realist-naturalist theatre tradition that led them to perceive Tennessee Williams' theatre as their own.

The countries within the communist orbit deserve a different chapter. The reception of the plays in the USSR, Poland and Bulgaria to a certain extent serves as a measure of the socio-political relationships of these countries with the United States as the reviews focused on class conflict, the main issue accordingly being the treatment of the different social groups represented by the protagonists of the plays. The reviewer's assessment depended on whether the play was felt to expose and denounce the addressed social conflicts –positive review– or to present no message or solution regarding these conflicts –negative review.

With the opening of the “violent plays” at the end of the 1950s, the European critics changed their tune regarding Williams' plays. The moral objections to *Orpheus Descending* and *Sweet Bird of Youth* were minimized (or not directly mentioned) and the focus of the critics was instead mainly on the aesthetic aspects of the plays. This represented a significant paradigm shift in the reception of Williams' theatre in a country like Great Britain, which had been very morally reluctant to accept his plays. Despite the continued existence of an official censor (Lord Chamberlain), *Orpheus Descending* opened with no censorship problems. Critics, though, reproached some aspects of the play, such as the artificiality of the situations exposed by Williams and also one feature that would grow in importance during the 1960s: the extent to which the play reflected the particular universe of the author rather than the real world surrounding the characters:

More than any other of his plays, except *Camino Real*, *Orpheus Descending* reveals the playwright in his home State Quandary, USA. To Europeans, at least, it is a country of the mind, like the Baghdad of Haroun Raschid, which terrifies us and never convinces us.⁸⁶³

⁸⁶³ Alan Brien. “Noddy in Little Rock”. *The Spectator*, 22/V/1959, p. 13.

From the time of *Orpheus Descending*, interest in Williams' plays in Europe declined, as reflected in the reception of *Sweet Bird of Youth*. In many countries, the opening of this play did not take place straight after the American one. Moreover, the critical reception of *Orpheus Descending* anticipated the deterioration in Williams' plays during the following decade, with criticism being levelled at an excess of gratuitous emotion and self-indulgence. Possibly the response that best encapsulated the reception of Williams' theatre in Europe in the 1960s was penned by Alberto Moravia, who, after the opening of the film version of *Sweet Bird of Youth*, *La dolce ala della giovinezza* (1962), stated:

Twenty years ago Tennessee Williams was a leading playwright, while nowadays, compared to Beckett's and Ionesco's slender plays, his theatre appears conservative.⁸⁶⁴

In spite of the negativity of the critics – whether moral or aesthetic –, the public still enjoyed Williams' plays, especially after the successes of the film versions of his plays, which were released all around Europe. In fact, one critic did complain about this after the release of the film version of *La dolce ala della giovinezza* in Italy (1962):

There must be some law in Hollywood that says that each and every Williams play must be turned into a film.⁸⁶⁵

Here, it is important to note that public familiarity with Williams' plays in Europe during the 1950s was based on the Hollywood versions, which means, the corrupted versions of the originals that opened on Broadway. The playwright himself openly confessed this in an interview given to French television in 1976:

Je crois que c'est un dommage que le monde connaît seulement les films ... presque tout le monde connaît seulement les films, mais les films de vingt ans, d'il y a vingt ans étaient très, censurés? Comment dit-on [*censored*] Et je suis un personne qui aime l'honnêteté, plus du tout dans les films, et maintenant il y a beaucoup d'honnêteté, mais, dans mon tombe ... temps? *Yeah, oui? Did I say tomb or temps?* [laughs]... *Yes*, il y a beaucoup de *censorship*.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ From d'Alessandro Clericuzio (2016). *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*, op. cit., p. 174.

⁸⁶⁵ *Ibidem*.

⁸⁶⁶ Transcript of the interview with Tennessee Williams on French television: <http://www.ina.fr/video/I00019600/charlotte-rampling-et-tennesse-williams-video.html>

Unfortunately for the author, though, the delay before the European public discovered Broadway's Williams without any filter meant that his treatment of the sexual themes that had been so controversial during the preceding one or two decades would have no impact on the society of the 1960s. By that time, the Europe of authors like Samuel Beckett and Harold Pinter could look like a good place for the reception of his experimentalism. Williams himself, claimed this in an unpublished essay:

Although nearly all my own work belongs to a different school, or generation, I can feel not only a sympathetic understanding of what they are not only trying to do but often doing, but sometimes I can also feel an identification with it, at least with its principles and aims.⁸⁶⁷

However, none of the later openings of *The Night of the Iguana* were a success, although Williams was still respected as the great author he had been and this fact was important at a time when the critics and the public in his own country had definitely turned their backs on him.

3

Lo interesante de esa obra de Tennessee Williams corresponde a todo el teatro norteamericano en general. El teatro norteamericano tiene atmósfera, crea un clima, un clima que trasciende del mero escénico. Los personajes nos son presentados dentro de su atmósfera vital, insertos en una realidad ilimitada que abarca su vivir cotidiano, más allá del marco escénico en que se mueven ante el espectador.

Luis Marsillach, sobre *Un tranvía llamado deseo* (1961)

No hay duda de que la actual "vanguardia" norteamericana empieza a ser conocida en España –en nuestros medios teatrales interesados, se entiende– como evolución –presencia ya– del teatro joven U.S.A. nacido para contrarrestar el tipo de teatro que podríamos simbolizar en el de Tennessee Williams.

Gonzalo Pérez de Olaguer, sobre *Historia del Zoo*, d'Edward Albee (1966)

⁸⁶⁷ Tennessee Williams, "That Greek Island in times so ancient ...", fragment of an essay [c. post-April 1961], Tennessee Williams Papers, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University.

The contemporary foreign theatre performed in Spain until the early 1950s was designed for entertainment, and escapist, without any innovative purposes. The foreign theatre plays on serious subjects were introduced mainly through the so-called *Teatros de Cámara* (chamber theatre groups), and to a lesser extent, by the companies of the “National Theatres”. The success achieved by the *Teatros de Cámara* groups provided good encouragement for the professional companies that approached the new authors well into the 1950s.

Tennessee Williams was among the contemporary foreign authors whose plays were staged by *Teatros de Cámara*. Williams established a close friendship with Antonio de Cabo –founder of the *Teatro de Cámara*– during one of his trips to Barcelona. This good relationship gave rise to the first staging of one of Williams’ plays in Spain: *The Glass Menagerie* (*El zoo de cristal*) (January 1950, CAPSA Theatre). One month later, another *Teatro de Cámara* group, La Caràtula, directed by José Gordón, presented the same play in Madrid. Also in 1950, de Cabo returned to Barcelona, this time with the first staging in Spain of *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*). Two years later, in 1952, the group La Caràtula – then called Teatro de hoy – opened *Summer and Smoke* (*Verano y Humo*) in Madrid⁸⁶⁸.

After the success of the *Teatros de Cámara* –within the limitations imposed by the modesty of their settings –⁸⁶⁹, from 1955 onwards the professional companies took over and started to represent some of the authors who had been introduced by these theatre groups. The usual route by which foreign theatre was disseminated by the professional companies was as follows: productions first opened in the capital, Madrid, and then went on tour in the provinces throughout the country. However, in the case of Tennessee Williams, Barcelona again took the lead as it hosted the first professional production of *The Glass Menagerie* (*El zoo de cristal*), which was produced and casted by the Company of Pepita Serrador⁸⁷⁰ and opened in the Windsor Theatre in 1955. This production arrived in Madrid two years after the opening in Barcelona. Similarly, in

⁸⁶⁸ This play was not taken to Barcelona by any group.

⁸⁶⁹ Still in 1958, the “Teatro Nacional de Cámara y Ensayo” opened *Camino Real* in Madrid, directed by Modesto Higuera; like *Verano y humo*, this play was never taken to Barcelona.

⁸⁷⁰ Like Williams’ friendship with Antonio de Cabo, the friendship that he had with Pepita Serrador had a clear influence on the decision to produce the play in Barcelona. Serrador, who had been married to Narciso Ibáñez Menta, had relocated to Barcelona after a long stay in South America.

1958 *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuada*) first opened in the Comèdia Theatre in Barcelona, this play again being produced by Pepita Serrador's company. This production of *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuada*) never arrived in Madrid, however, probably because it had been performed shortly beforehand in the capital by another chamber theatre group, Dido Pequeño Teatro, directed by Miguel Narros.

Other professional premieres of works by Williams in Spain were Madrid productions that were also first released in Madrid. This happened, for example, with the productions of *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*) (1961) by the Asunción Sancho company, *Sweet Bird of Youth* (*Dulce pájaro de juventud*) (1962), directed by Luis Escobar, and *Night of the Iguana* (*La noche de la iguana*) (1964), directed by Alberto González Vergel (a production that was not performed in Barcelona). On some occasions, however, although the productions were made in Madrid, they were first released in Barcelona rather than Madrid; examples include *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*) (1959) by the Aurora Bautista company and *Orpheus Descending* (*La caída de Orfeo*) (1961) by the company Lope de Vega⁸⁷¹.

The theatre of Tennessee Williams represented in the Catalan language deserves another chapter entirely. Due to the important restrictions imposed by the Francoist regime on representation of foreign theatre in the Catalan language, we know of only two productions of Williams' plays in Catalan during this period: 1) *Figures de vidre* (*The Glass Menagerie*), on 7th June 1956 at the Bartrina Theatre in Reus, in a production by ADB that was directed by Bonaventura Vallespinosa, and 2) a short play, *Auto de fe*, which was produced by EADAG, directed by Josep Costa and staged on two days in June 1971 in Sants Orfeó in Barcelona⁸⁷².

The critical reception of the plays of Tennessee Williams in Barcelona followed a similar pattern to that in the United States and the closest European countries. On the one hand, the plays released in the Spanish state had to pass through different Francoist censorship obstacles before obtaining authorization. On the other hand, and this was

⁸⁷¹ In these cases, the production followed the Anglo-Saxon *tryouts*, in which, before the big openings in London or New York, the production had previously been *tested* in Brighton or Manchester in Britain, or in Philadelphia or Boston in North America.

⁸⁷² I have taken the reference to this production from the essay of Oriol Puig Taulé (2007). *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Research Project of the PhD in "Arts Escèniques". Director of the research project: Ricard Salvat i Ferré, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 108-109.

true of the critical reception itself, Williams' theatre was initially generally condemned on account of both the formal innovation that it represented –Plastic Theatre– and, above all, moral issues: plots that, according to the critics of the time, demonstrated a clear lack of spirituality, excessive violence and uninhibited treatment of male and female sexuality, among other aspects.

However, as in other Western countries, by the middle of the 1950s North American theatre was generally becoming more integrated within the society of Barcelona. The changing political circumstances following the war eased the progressive incorporation and acceptance of North American products within the Spanish cultural fabric of the time, coinciding with the growing reach and popularity of Hollywood cinema. In this respect, the dissemination of Tennessee Williams' theatre in Europe and the different film versions of these plays popularized the dramatic productions to a point where, from the second half of the 1950s onwards, the authorities of the regime opted to authorize their staging; given the subjects addressed, staging of the plays would have been forbidden had they not been from a North American author⁸⁷³.

There is no doubt over the degree of popular recognition of Tennessee Williams in Barcelona between the late 1950s and early 1960s. Thus, when in 1961 the professional company of Asunción Sancho presented *Un tranvía llamado deseo* for the first time in Barcelona, the critical reception was remarkably positive –in contrast to the reception for the *Teatro de Cámara* production of Antonio de Cabo a decade earlier– and the literary quality of the author was almost unanimously recognized by the critics⁸⁷⁴. It is precisely during this period of maximum popularity, however, that some critical voices started to be raised against the author, not for moral reasons, as in the previous decade, but for aesthetic reasons. These criticisms anticipated the misfortune that was to befall

⁸⁷³ In the late 1950s and early 1960s, the preferential treatment given to plays by American authors is reflected in the fact that performing the piece of boulevard theatre *¿Con cuál se queda Monique?*, by Michel Duran, was prohibited, despite the protests of the translator and theatrical entrepreneur Xavier Regàs. For further information, see Enric Gallén (2015). «Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs». *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, vol. 1 (nueva época), p. 146-183.

http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf

⁸⁷⁴ Five plays by Williams had been performed by professional companies in Barcelona before 1961. It is also important to note the premieres of the two most popular film adaptations of the author's works: *Un tranvía llamado deseo*, which was premiered in Barcelona in 1956, and *La gata sobre el tejado de zinc*, which arrived in cinemas in Barcelona in 1960.

Williams' theatre far more generally in the 1960s. As a clear sign of this shift in ideas, a section of the young Spanish critics of the sixties, who were close to politically committed theatre, to epic and Brechtian theatre, started to talk about the general failure of the Spanish and North American realist authors in view of the zero social impact of their plays. For example, Ricardo Doménech stated the following regarding realism:

Las representaciones teatrales deberían ser la objetivación en los escenarios de una determinada concepción del arte dramático que se corresponde con lo que Ortega llamaba la altura de los tiempos. Sólo hay una concepción válida del teatro: aquella que “recoge” el espíritu de la época y lo devuelve en un teatro que, por su forma y contenido, sirve para su justa expansión dramática.⁸⁷⁵

In the 1960s, according to José María de Quinto, North American theatre was in danger of moving away from this line of reality objectivation:

Una regresión [la del teatro nord-amicà] a objetivos ya un tanto pasados e ininteresantes. Las formas sociales del drama –el social-realismo– parece que han quedado bruscamente interrumpidas, y por ahí era por donde el teatro norteamericano tenía mucho que decir y enseñar al europeo (...) Naturalmente, todo lo que sea volver a un teatro psicológico o psicoanalítico debe considerarse como una regresión, y es este el peligro que corre el actual teatro norteamericano.⁸⁷⁶

From another critical perspective, less combative politically and socially, Tennessee Williams' theatre was seen as a deformity of art, a reflection of the flaws of the author and far from any commitment to the reality of his times. Thus Domingo Pérez Minik commented:

Tennessee Williams es sin duda una figura de gran éxito y de mucho talento escénico. Nosotros lo estimamos un despistado, un escritor enfermizo y tarado por una serie de inquietudes completamente ajenas a las del mundo actual. Su peor obra es *Un tranvía llamado deseo*, que los públicos de todas las latitudes han aplaudido rabiosamente.⁸⁷⁷

In line with Pérez Minik, Juan Guerrero Zamora also believed that Williams was a product of several complexes that prevented him from understanding the world around him:

⁸⁷⁵ Ricardo Doménech (1966). *El teatro hoy*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, p. 76.

⁸⁷⁶ Manuel Aznar (1997). «La crítica marxista de José María de Quinto durante los años sesenta». A: José María de Quinto (ed.) (1997). *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 13.

⁸⁷⁷ Domingo Pérez Minik (1961). *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, p. 215.

Williams es un producto de complejos; [...] una concepción del mundo en la que pretende establecer evaluaciones morales que son sustituidas por otras psicológicas y generalmente siquiátricas, por lo cual su obra queda como varada en aguas deterministas, incapaz de adherirse a una ética previa y, por lo tanto, a proyección alguna social, y, por otra parte, frustrada en su capacidad trágica [...] Precisamente porque su radical agonía reside en el esporádico proyecto de alcanzar ese cosmos [...] y en la permanente conciencia de que semejante propósito es utópico. El proceso se va concretando. Que hayamos de morir y la progresiva degradación que el tiempo impone a la condición humana son las causas primeras determinantes de esa galería corrupta de alcohólicos, ninfómanos – Shannon, en *The Night of the Iguana*- y, por no citar más, invertidos – Sebastian, en *Suddenly Last Summer*- con que se puebla el teatro de Tennessee Williams. Ahora bien, si muerte y lujuria se corresponden como causa y efecto y si, del mismo modo, podemos admitir como integrante del fatum humano la degradación o por lo menos declinación que el tiempo inflige a nuestros dones, el que dichas causas engendren casos sicopatológicos no es, como resulta obvio, ley común y pertenece al acervo traumático de Tennessee Williams.⁸⁷⁸

In the catalan sphere, Ricard Salvat, who played a dominant role in incorporating epic and brechtian theatre within Spain, recognized Williams' merits in showing the marginalization of certain social sectors but reproached him for his inability to go beyond a shallow level of complaint and suggested that his theatre would even appeal to those who were guilty of bringing about such marginalization. Salvat observed:

El teatre de Williams té una gran audàcia, si el considerem en el corrent de desemmascarament del teatre post-ibsenià. La fúria i audàcia de Williams, que vol mostrar a la societat americana tot el que té de perversa, acaba convertint-se en el màxim parany del seu teatre. Perquè, en la mesura que la societat burgesa, com hem dit abans, està sempre disposada a acceptar la disbaixa sexual, sempre que aquesta distregui d'altres problemes, el teatre de Williams, tot desemmascarant les estructures de certa societat nord-americana, acaba essent només un desemmascarament fet a l'altura del sexe. Aquí trobem la gran limitació del teatre de Williams. És en camí de fer un teatre social, però acaba essent anul·lat entre el mateix èxit del públic al qual ataca [...] Williams ha anat repetint fórmules burgeses i mites personals, fins a extrems difícils d'acceptar, com per exemple *Dolç ocell de joventut*, o el guió del film: *De sobte l'últim estiu* [...] Williams és el gran continuador de l'*star-system* teatral.⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ Juan Guerrero Zamora (1961). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors, p. 125.

⁸⁷⁹ Ricard Salvat (1966). *El teatre contemporani*. Barcelona: Edicions 62, p. 234.

It is no coincidence that from 1966 onwards the theatre of Tennessee Williams practically disappeared from the theatre agenda and was not again represented in Barcelona until well into the democratic period. However, the trajectory of Williams' career and the response to his plays was probably little different from that experienced by Arthur Miller, as discussed by Ramón Espejo⁸⁸⁰, or Edward Albee, despite the initial impact of *The Zoo Story* and *Who's Afraid of Virginia Woolf?*.

⁸⁸⁰ Ramon Espejo Romero (2010). *España y el Teatro de Arthur Miller*. Alcalá de Henares. Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos (Universidad de Alcalá).

BIBLIOGRAFIA

ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.

AMORÓS, Xavier (2002). *Temps estranys. Claroscurs en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'estudis reusencs.

ARAGÜEZ RUBIO, Carlos (2006). «La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)». A: *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 27. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

ARNAVAT, Albert (ed.) (2005). *100 anys de Teatre Bartrina, Reus, 1905-2005*. Reus: Pragma Edicions.

AZNAR, Manuel (1997). «La crítica marxista de José María de Quinto durante los años sesenta». A: José María de Quinto (ed.) (1997). *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Universidad de Murcia.

BAK John S. (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.

BIGSBY, Christopher W.E. (1984) *Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 2.

BIGSBY, Christopher W.E. (1997) «Entering the Glass Menagerie». A Matthew C. Roudané (ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.

BIGSBY Christopher W.E. (2000): *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.

BLACK, Gregory D. (1997). *The Catholic Crusade against the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRADHAM, Margaret (ed.) (2006) *Tennessee Williams, Notebooks*. New Haven: Yale University Press.

- BRAY, Robert (ed.) (2009). *Tennessee Williams and his Contemporaries*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- BURKS, Deborah G. (1987) «Treatment is everything: The Creation and Casting of Blanche and Stanley in Tennessee Williams' Streetcar». *Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, 41.
- CARLSON Julia (2001). «Alan Simpson». A: Derek Jones (ed.) *Censorship: A World Encyclopedia*. New York: Routledge.
- CAVE, Mark (2005). *Tennessee Williams to Kenneth Tynan*. A: «Fred W. Todd and the Tennessee Williams Holdings at The Historic New Orleans Collection». New Orleans: *Tennessee Williams Annual Review*, 7.
- CLERICUZIO, Alessandro (2016). *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. London and New York: Palgrave Macmillan.
- CLUM, John M. (1997). «The sacrificial stud and the fugitive female». A Matthew C. Roudané (ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLACCHIA, Maria Letizia (2005): *Ciao, Tennessee*. Roma: Edizioni Interculturali.
- CRANDELL, George W. (ed.) (1996). *The Critical Response to Tennessee Williams*. Westport: Greenwood Press.
- DEVLIN, Albert J. (1986). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DEVLIN, Albert J. (1997). «Writing in a "place of stone"». A: Matthew C. Roudané (ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEVLIN, Albert J. & TISCHLER, Nancy M. (2004). *The Selected Letters of Tennessee Williams, vol. II, 1945-1957*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- DOMÉNECH, Ricardo (1966). *El teatro hoy*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- ESPEJO ROMERO, Ramon (2010). *España y el Teatro de Arthur Miller*. Alcalá de Henares: Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos (Universidad de Alcalá).

- FELDMAN, Sharon G. i FOGUET, Francesc (2016). *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 212).
- FITZPATRICK DEAN Joan (2004). *Riot and Great Anger: Stage Censorship in Twentieth-Century Ireland*. Madison: University of Wisconsin Press.
- FRENZ, Horst; WEISSTEIN, Ulrich (1960). «Tennessee Williams and His German Critics». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 14, issue 4.
- FRIEDBERG, Maurice (1976), «The US in the USSR: American Literature through the Filter of Recent Soviet Publishing and Criticism». *Critical Inquiry*, II/3.
- GALLÉN, Enric (1982). «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». A: *Els Marges*, 26. Barcelona: L'Avenç.
- GALLÉN, Enric (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el regim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GALLÉN, Enric (2010). «Louis Jouvet a Barcelona (1950)». Barcelona: *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris XV*.
- GALLÉN, Enric (2013). «Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels "Quaderns de Teatre ADB (1959-1982)»». A: Maria Àngels Verdaguer (ed.) *Traduir els clàssics antics i moderns*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Milà i Fontanals, 60).
- GALLÉN, Enric (2015). «Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs». *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, vol. 1 (nueva época). http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf
- GEORGOUDAKI Catherine (1984). «The plays of Tennessee Williams in Greece». A: *Notes on Mississippi Writers*, 16. Hattiesburg: University of Southern Mississippi.
- GINDT, Dirk (2012). «The Diva and the Demon: Ingmar Bergman Directs *The Rose Tattoo*», *New Theatre Quarterly*, vol. 28, núm. 01.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1961). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors.

- JIMÉNEZ, Xavier (2008). «Un binomi immortal: Tennessee Williams i el cinema». A: *Temps Moderns. Papers de Cinema*, núm. 140. Mallorca: Centre de Cultura «Sa Nostra», Caixa de Balears.
- KOLIN, Philip C. (1991). «The first Critical Assessments of *A Streetcar Named Desire*: The *Streetcar* Tryouts and the Reviewers». Kansas: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6.1.
- KOLIN, Philip C. (1992). «The First Polish Productions of *A Streetcar Named Desire*». *Theatre History Studies. Mid-America Theatre Conference*, 12.
- KOLIN, Philip C. (1994/1995). «On a Trolley to the Cinema: Ingmar Bergman and the First Swedish Production of *A Streetcar Named Desire*». Clemson: *South Carolina Review*, vol. 27, 1 / 2.
- KOLIN, Philip C. (1998). *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- KOLIN, Philip C. (1998). «From Coitus to Craziess: The Italian Premiere of *A Streetcar Named Desire*». New York: *Journal of American Drama and Theatre*, 10.
- KOLIN, Phillip C. (2000) *A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRAMER, Richard E. (2002). «The Sculptural Drama»: Tennessee Williams's Plastic Theatre». New Orleans: *The Tennessee Williams Annual Review*, 5.
- LAHR, John (2014). *Tennessee Williams. Mad Pilgrimage of the Flesh*. New York: W.W. Norton & Company.
- LONDON, John (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939–1963*. Leeds: W.S. Maney & Son LTD.
- MARSILLACH, Adolfo (2002). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MILLER, Arthur (1995). *Timebends*. London: Penguin (Non-Classics).
- MORLEY, Sheridan (2003). *John Gielgud: The Authorized Biography*. New York: Applause Theatre Book Publishers.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- NICHOLSON, Steve (2011). *The Censorship of British Drama 1900-1968*, vol. 2. Exeter: University of Exeter Press.
- NIDA, Eugene A. & TABER C.R. (1982) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- O'LEARY, Catherine (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*. Woodbridge: Thames.
- PALLER, Michael (2000). «The Coach and Tennessee. » New Orleans: *The Tennessee Williams Annual Review*, 3.
- PALLER, Michael (2005). *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama*. New York: Palgrave Macmillan.
- PARKER, Brian (2005). «Elia Kazan and *Sweet Bird of Youth*». New Orleans: *Tennessee Williams Annual Review*, 7.
- PAULY, Thomas H (1983). *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María (2000). «Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural». A: Rosa Rabadán (ed.) *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1961). *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- PIRANDELLO, Luigi (2013). *L'humorisme*. Barcelona: Adesiara.
- PUIG TAULÉ, Oriol (2007). *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Universitat Autònoma de Barcelona: Departament de Filologia Catalana.
- RABADÁN, Rosa (ed.) (2000) *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- ROUDANÉ Matthew C. (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SADDIK Annette J. (2007). *Contemporary American Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SALVAT, Ricard (1966). *El teatre contemporani*. Barcelona: Edicions 62.
- SAVRAN, David (1992): *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- SAVRAN, David (2014): «The Kindness of Strangers? Tennessee Williams in France and Germany». A John S. Bak: *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- SHELLAND, Irene (1987). *Tennessee Williams on the Soviet Stage*. Lanham: University Press of America.
- SKEL, Hans H. (1985). «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway». *Notes on Mississippi Writers*, 17 (2).
- SLAVOVA, Kornelia. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception». A: John S. Bak (ed.) (2014). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- SOVA, Dawn B. (2004). *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. New York: Checkmark Books.
- STIRLING, Monica (1979). *A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt.
- STYAN, J. L. (1964) «The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy». *Educational Theatre Journal*, vol. 16, 4.
- TISCHLER Nancy M. (2007) «The Blue Rose of St. Louis: Laura, Romanticism, and *The Glass Menagerie*». A: Harold Bloom (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Glass Menagerie*. New York: InfoBase Publishing.
- VAN ANTWERP, Margaret A. & JOHNS, SALLY (ed.) (1984). «Walter Kerr to Tennessee Williams, 13-IV-1953. » A: *Dictionary of Literary Biography: Documentary Series*, vol.4. Detroit: Gale.

- WILLIAMS Tennessee (1945): «Production Notes: *The Glass Menagerie*». New York: Random House.
- WILLIAMS, Tennessee (1957). *La rosa tatuada*. Madrid: Ediciones Alfil.
- WILLIAMS, Tennessee (1961). «That Greek Island in times so ancient ... ». A: Tennessee Williams Papers, Rare Book and Manuscript Library (2014). New York: Columbia University.
- WILLIAMS, Tennessee (1962). *La gata sobre el el tejado de zinc...* Madrid: Ediciones Alfil.
- WILLIAMS, Tennessee (1962). *La caída de Orfeo*. Madrid: Ediciones Alfil.
- WILLIAMS, Tennessee (1964). *El zoo de cristal*. Madrid: Ediciones Alfil.
- WILLIAMS, Tennessee (1967): *Un tranvía llamado Deseo*. Madrid: Ediciones Alfil.
- WILLIAMS, Tennessee (1972). *Memoirs*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- WILLIAMS, TENNESSEE (1990). *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1-4. New York: New Directions Books.
- WOLTER, Jürgen C. (1993) «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany». A: Philip C. Kolin (ed.) *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*. London: Greenwood Press.
- WOLTER, Jürgen C. (1995). «Tennessee Williams in Germany». New Orleans. *Tennessee Williams Literary Journal*, 3.2.
- WOOD, Audrey & WILK, Max (1981). *Represented by Audrey Wood*. New York: Doubleday, Garden City.

ANNEX DOCUMENTAL

1. Critiques publicades

EL ZOO DE CRISTAL

Estrena el 15-I-1950. Teatre CAPSA. Companyia de Teatre de Cambra (Antonio de Cabo i Rafael Richart)

El Noticiero Universal, 18-I-1950 (Manuel de Cala)

El Teatro de Cámara, que actúa bajo la dirección de Antonio Cobo y la artística de Rafael Richart, ofreció anoche en su segunda sesión, en el teatro de la C.A.P.S.A., los estrenos de “El pozo”, de Julio Alejandro, y por primera vez en España, “El zoo de cristal”, de Tennessee Williams, adaptación de J. Gordón y J. María de Quinto (...)

“El zoo de cristal”, obra en dos actos, divididos en cuadros, es una comedia finísima, de aguda observación, cuya sutilidad espiritual flota en el ambiente y su encantador optimismo, simbolizado en el personaje “Amanda Wingfield”, llena toda la obra de poseía. El conflicto familiar que se plantea tiene un gran fondo humano, que crece y se ensancha a medida que la acción avanza, abarcando hasta el más pequeño detalle de la vida de los personajes, todos de carne y hueso con alma y espíritu y siempre en línea recta.

Es fundamental en la comedia los impulsos atávicos que pesan sobre los dos hijos de “Amanda”, “Laura” y “Tom”; de ahí su realismo. Pero un realismo sincero, todo verdad, sin impurezas. Es la vida real trasladada a la escena, embellecida de arte, que hace de su sencillo argumento una obra interesante en extremo.

“El zoo de cristal” ve acrecentados sus valores en virtud de su impecable diálogo, limpio, correcto, no exento de humorismo, con la sugestión de lo natural y el atractivo de sus ironías y agudezas.

Si el autor, escritor de reconocido prestigio, en un alarde de técnica teatral, ha realizado una obra maestra, los traductores se han mostrado dignamente a su altura.

Josefina Tapias interpretó admirablemente el personaje “Amanda”, de difíciles reacciones. Eulalia Soldevila, el de “Laura”, al que dio vida con insuperable ejecución. El de “Tom” fue magníficamente encarnado por el actor Adolfo Marsillach, quien puso una vez más de relieve sus excepcionales facultades de buen comediante. Isidro Sola, en su breve papel, se mostró correctísimo. Y los cuatro, inteligentes y comprensivos, mantuvieron con verdadero arte el tono natural en toda su labor.

La obra, excelentemente presentada, con ilustraciones musicales de Juan Cumellas y decorados de muy buen efecto de Rafael Richart, realizados por J. Torres, muestra los notables avances del Teatro de Cámara, que anoche reunió, en íntimo recogimiento, buena parte de la intelectualidad barcelonesa, llenando la sala y cosechando autores, directores y artistas abundantes y calurosos aplausos.

La Vanguardia Española, 18-I-1950 (Ángel Zúñiga)

En este momento, el teatro de Tennessee Williams, autor norteamericano, centraliza la atención del mundo escénico. Parece que sus personajes y sus ideas reflejan cierta desilusión colectiva de una sociedad materialista que se está pillando los dedos del alma. Esa desilusión, el reflejo de la misma, viene condicionada, en muchas ocasiones, por el empleo de fórmulas escandalosas como revulsivos poderosos de un mundo en descomposición. “El Zoo de Cristal”, por fortuna, no llega a tales extremos y su forma escénica, dentro de un molde “modernista” conocido, alcanza cierto nivel poético, aun contando con un pesimismo a ultranza que siempre cabrillea por encima de sus tempestades escénicas. Lo más cualitativo en ella es la manera de presentar unos tipos representativos, en cierto modo, de esa sociedad esclavizada por las cosas que han inventado. En este aspecto, los tres personajes principales acusan esa formidable carga explosiva que está invadiendo el teatro moderno en el desencanto total de las mejores conciencias.

Dividido en escenas, en ese rigor de teatro “modernista” a riesgo de perecer por desprestigio, “El Zoo de Cristal” crea un admirable clima dramático, aunque, a mi entender, a Tennessee Williams le falte una auténtica capacidad de creación. Así se ve cómo el personaje central masculino nos recuerda otras creaciones de O’Neill, en su afán de escapar al ambiente sórdido en que se desenvuelve. Pero el tono, la marcha ascendente de la comedia indica, indiscutiblemente, a un autor con una recia visión del teatro, a un escritor que conoce los resortes del diálogo y, sobre todo, a un narrador de las condiciones angustiosas en ciertos aspectos de la vida moderna, aunque, claro, con un pesimismo denso y enrarecido capaz de crear por sí solo un ambiente.

La interpretación fue muy notable. Josefina Tapia volvió a ser la magnífica actriz que todos conocemos, demasiado postergada en papeles que no corresponden a su valía. El de esta obra supo llevarlo a su cúspide dramática, en la inconsciencia del personaje y... por eso mismo, en la raíz humana con que viene realizado. Adolfo Marsillach hizo una labor admirable. El joven actor dominó el papel y supo matizarlo con la voz y el

gesto, en infinitos detalles que nos daban el secreto de su interior. Eulalia Soldevila también estuvo a la altura, con cierta expresión poética, ausente, y su interesante voz dramática. Comenzó la velada con la representación de “El pozo”, de Julio Alejandro, pieza corta, en exceso melodramática y con efectos que encontraban su expresión sólo en lo truculento. El público, muy numeroso, recibió “El Zoo de Cristal” con muchos aplausos.

Solidaridad Nacional, 19-I-1950 (Luís Marsillach i José Fernando Aguirre)

Un juego escénico ensayamos en esta ocasión, juego que consiste en subir al tablado de la farsa al crítico y al periodista. El crítico os dirá, con su severo y exacto juicio, cuanto se refiera al meollo y a la substancia de las obras ayer noche presentadas por el Teatro de Cámara; el periodista hablará de cómo fueron representadas, ya que por su oficio ha de estar en un contacto más directo, más actual con las personas. Por tanto, el crítico enjuiciará la creación, y el periodista, la representación; tal es nuestro juego escénico.

LAS OBRAS

El Teatro de Cámara, que actúa bajo la dirección literaria de Antonio de Cabo y la artística de Rafael Richard, nos ha ofrecido, en su segunda sesión, dos estrenos: la obra, en un acto, de Julio Alejandro, “El pozo”, y la, en dos actos, de Tennessee Williams, “El zoo de cristal” (...)

“El zoo de cristal” es una obra del tipo de “Nuestra ciudad”, pero con más ambición poética y menos hondura filosófica. No pertenece al género que se ha dado en llamar “tremendista”. Es amarga, terriblemente amarga, pero la poesía tamiza todas las asperezas. Y queda todo bajo un velo de lirismo y melancolía. Y, como fondo, una realidad sin ficciones, de una simplicidad conmovedora. El autor nos presenta a una familia norteamericana constituida por tres personas: la madre y dos hijos, chico y chica. Cada uno de ellos vive sus propios sueños. La madre los vuelve hacia el pasado. Vive con la ilusión de haber sido hermosa e intensamente amada por los muchachos de su generación que gozaban de más brillante posición social y estaban adornados por más bellas cualidades; la verdad es que casó con un modesto empleado de Correos, que un día, dieciséis años antes, la abandonó, poseído por el hambre de horizontes que habían despertado en él las cartas que, procedentes de todos los lugares del Mundo, pasaban a miles por sus manos. El chico parece haber heredado esa hambre de

horizontes de su padre. Sus sueños se disparan hacia el futuro. Está sediento de aventuras, le pesa el hogar con la madre parlanchina y de pegajosas asiduidades, y le angustia su metódica y vulgar existencia de empleadillo de un almacén: necesita abrirse espacios y, mientras, escribe versos y va al cine para sentirse viviendo las aventuras que otros viven, o fingen vivir, por nosotros. En cuanto a la chica, sus sueños no se vuelven hacia el pasado, que apenas existe en sus veinte años, ni se lanzan hacia el futuro. Tímida, retraída, con un complejo de inferioridad que le produce su cojera, sus sueños pertenecen al presente, pero se fijan en una realidad inventada, en un pequeño mundo de figurillas de cristal que brilla a la luz con delicadas irisaciones y que se anima con viejas melodías sentimentales del maltrecho gramófono. Es un sueño de amor que renunció a la gloria de su triunfo.

Y como acción, la vida que a los tres les arrastra, el triste vivir cotidiano, con sus minúsculos problemas y su eterna y lacerante insatisfacción. Por un momento pensaron que la niña podría vivir su sueño de amor, que aparecería el galán que iluminara su alma melancólica como la luz a sus figurillas de cristal y la hablara al oído con más ternura que las viejas melodías sentimentales. Pero todo se vuelve otra desilusión. Se quebró una figurilla y se quebró el corazón, también de cristal, de la muchacha. Este ha sido el resultado. Este, y un poco más de gasto en la comida al joven invitado y que ya vivía su ilusión de amor.

Y, con ser tan poca la acción, una obra admirable (...)

LOS INTÉRPRETES DE “EL ZOO DE CRISTAL”

Nuestro primer aplauso, sin reservas, para Eulalia Soldevila. Su voz creó el “clima” de la comedia; voz que expresaba una pasión contenida, voz cálida que no quiere matizar sentimientos por estar frenada por un complejo de timidez. Eulalia Soldevila fue la actriz de un teatro de selección, de un teatro nuevo y ejemplar. Nada concedió a los recursos escénicos, al “oficio”. Gestos de infinito desaliento al saberse objeto de una farsa; ternura quebrada por los rigores de la vida. Éxito rotundo, éxito sin reservas el que consiguió ayer noche, éxito que la proclama como una gran actriz.

Adolfo Marsillach era la primera vez que le veía “en prosa”. Gesto, voz, su manera de “pisar las tablas”, confirman nuestra ilusión de verle convertido en gran señor de la escena. Su papel era como el subrayado irónico de cuanto encierra la imaginación vencida de la enorme y triste clase media. Relator unas veces, personaje de su propia

vida otras, desde el sarcasmo a la emoción, en todo momento prestó a su personaje brío, vida intensa. Magnífico en el final de la comedia, difícil final. Marsillach precisa de un gran escenario por sus condiciones de gran actor, ampliamente demostradas ayer noche.

Josefina Tapias e Isidro Sola dieron réplica acertadísima en sus respectivos papeles y contribuyeron al gran éxito interpretativo de “El Zoo de cristal”.

Para nuestro gusto, fue muy superior el decorado de “El Zoo”, de líneas sencillas. Tal vez –y es minúscula la cuestión- los rascacielos del fondo no daban sensación de volumen al precipitarse sobre los segundos planos.

La dirección artística estuvo muy cuidada y muestra que un auténtico afán renovador la preside.

Todos los intérpretes merecieron los aplausos fervientes del auditorio, que llenaba la sala.

UN TRANVÍA LLAMADO DESEO

Estrena 8-V-1950. Teatre Comèdia (representació única). Companyia de Teatre de Cambra (Antonio de Cabo i Rafael Richart)

El Correo Catalán, 10-V-1950 (José María Junyent)

Teatro de cámara. “Un tranvía llamado deseo”. Obra en once escenas, dividida en dos actos, de Tennessee Williams, traducción de José Méndez Herrera.

En el señorial marco del Comedia, coliseo de primera ejecutoria artística y en cuyo escenario algunas agrupaciones presentaron obras de cierto empeño, verificose el estreno de “Un tranvía llamado deseo”, que venía precedida de un hálito expectante, hábilmente difundido en nuestra ciudad a través de una propaganda que, sin lugar a dudas, mostraba claramente cuál era la índole de la obra en cuestión.

Un público auténticamente distinguido, en mescolanza con otro, que no lo es tanto, pero al que la mal llamada “buena sociedad” otorga el placer y la cédula de convivencia en el “gran mundo”, favoreció los propósitos del Teatro de Cámara, bajo cuyos auspicios tuvo lugar el acontecimiento, y colmó a rebosar las localidades del “Comedia”.

Adentrándonos ya en el análisis de la obra, apresurémonos en consignar que no se comprende como los elementos rectores del Teatro de Cámara optaron por llevarla a la escena, a no ser que en tal decisión influyera el espejuelo de las polémicas suscitadas por doquier y el deseo de aquilatar las reacciones del público barcelonés. Porque entendemos que “Un tranvía llamado deseo” es totalmente –en sus partes y en conjunto– una producción que en modo alguno puede “entrar” en la psicología del español formado, hemos consignado nuestra extrañeza por el esfuerzo digno de mejor causa, de quienes, en nuestro solar hispano, tan audazmente nos la ofrecieron. Ya que, en efecto, muy temerario se tiene que ser, para osar someter al juicio de un público heterogéneo, que de antemano no se sabe cómo reaccionará, un engendro teatral tan áspero, vacío de espiritualidad y brutalmente desenfadado, como es el “tranvía” de Williams, verdadera “chatarra” en sus aspectos moral, escénico y artístico.

Bien es cierto que el autor intenta en el planteo mitigar, a través de escuálidas figuras poéticas, los tonos discursivos de la protagonista, con el intento de que sus ráfagas de fragancia repulsen la pestilente hediondez que flota a su alrededor, pero esa protagonista, que a fuer de compleja es contradictoria en grado sumo, no oculta ni poco ni mucho la baja índole moral que en su pecho alienta. ¿Puede lógicamente admitirse que mientras alguien se revuelve en el más abyecto cieno entone líricas endechas a la luna? Esta es la postura del personaje central concebido por Tennessee Williams. Y los demás no le andan en zaga.

Sentada la premisa de la falsedad e inconsistencia de todos cuantos dan vida a la comedia, añádase a eso las escenas en que lo realista, lo brutal e intemperante toman carta de naturaleza; añádase, por si aún fuera poco, un diálogo en que las procacidades se profieren a chorro y súmese ello a un desarrollo hartito reiterativo, sórdido, agrio, carente de interés a través de la desmesurada acción de la obra, para sentar que bajo ningún aspecto podía brillar la intención del autor.

En cuanto a la trama argumental, si bien creemos entrever el propósito de Tennessee Williams al pretender fijar en las tablas la diosincrasia [sic] del personaje americano, estimamos, que, espiritualmente estamos aún muy por encima de esos problemas amorales, sucios, asfixiantes, que en otros países –por lo que se ve– no sólo interesan, sino que arrebatan a los públicos hasta el extremo de conceder a la presente producción unos galardones que la proclaman como cosa de excepción.

Cuando en nuestro acervo teatral contamos con joyas tan positivas -reiteradamente trasplantadas a escenarios extranjeros- que son reflejo y espíritu de nuestro modo de ser racial y que tan alto dejan el intelecto patrio, no podemos por menos de recriminar a los realizadores de ese teatro de Cámara su pésimo gusto en la elección de obras extranjeras que no responden en modo alguno al espíritu de intercambio artístico que debería presidir el esfuerzo español. Importar “vehículos” teatrales como ese “tranvía” de vía estrecha es hacer mala labor artística y servir trasteramente la causa del mal teatro, que tiene en esos autores extranjeros, tipo Williams, sus más inquietos mentores y sus más entusiastas paladines (...)

La única nota plenamente acertada la constituyó un bien estudiado decorado del escenógrafo Pau Vila, moderno en su concepción y montado con alarde de plausible técnica.

Por todo ello, y como mal menor, cabe esperar que ese “Tranvía llamado deseo” quede en perpetuo “retiro”, o sea, fuera de circulación, dando paso a otras realizaciones que prestigien los afanes del Teatro de Cámara, merecedor de mejor suerte que la conseguida en esta ocasión.

El Noticiero Universal, 9-V-1950 (Manuel de Cala)

Con el teatro lleno totalmente de un público selecto y distinguido, entre el que figuraba lo más destacado de la intelectualidad barcelonesa, y en un ambiente de gran expectación y curiosidad, el Teatro de Cámara presentó anoche en el Comedia, como estreno en España, la famosa obra de Tennessee Williams, “Un tranvía llamado Deseo”.

La expectación y curiosidad estaban justificadas. La obra ha alcanzado extraordinaria trascendencia en Norteamérica y ha recorrido triunfalmente las principales capitales europeas y actualmente en París, desde hace meses a teatro lleno. El Teatro de Cámara, firme en sus propósitos de ofrecer al público las novedades sensacionales dignas de ser conocidas, no obstante el esfuerzo que supone montar una obra de tal naturaleza para una sola representación, nos ha ofrecido una versión española de “Un tranvía llamado Deseo”, traducida íntegramente del original norteamericano, con absoluta fidelidad y respetando sus esencias, por José Méndez Herrera. Empresa es ésta meritísima, que lleva en sí una costosa tarea llena de inquietudes y dificultades, que sólo pueden superarse con un espíritu fuerte, una voluntad firme y un decidido empeño vocacional, como el que anima a Antonio de

Cabo, inteligente director del Teatro de Cámara, y a su experto colaborador Rafael Richart.

Ahora bien: ¿responde la obra “Un tranvía llamado Deseo” a la expectación suscitada y al esfuerzo vencido y superado por el Teatro de Cámara? Realmente, no. Tema, fondo y simbolismo de la obra, centrado éste en dos personajes. “Blanche du Bois” y “Stanley Kowalsky”, ninguna trascendencia pueden tener para nosotros, de clima bien distinto; son problemas de índole moral y social contrarios a nuestro modo de ser y de sentir.

La acción se desarrolla entre tipos de la más baja condición social y como tales así se comportan. Muy estilo de película americana, sin que el dramatismo apunte hasta el final de la obra, transcurriendo sus once cuadros o escenas sin que ocurra nada que saque de su discurrir monótono y reiterativo el cotidiano vivir de los personajes, cuyas impurezas muéstranse en toda su crudeza a través de un realismo impropio de una representación teatral, y de un diálogo áspero, acre, propio de la rudeza e ineducación de los personajes y del ambiente abyecto en que viven.

Desde luego, el espectador que creyera iba a presenciar un problema sensual, al estilo de la versión francesa del escritor Cocteau, tal como se ofrece en París, habrá quedado defraudado. Porque cuanto ocurre en “Un tranvía llamado Deseo”, lo hemos visto y vemos constantemente en la pantalla, aun con mayor profundidad y más detalle.

Nada nuevo, pues, nos enseña la obra que, sin restarle méritos, nos ha sido ofrecida por el Teatro de Cámara, en magnífica presentación escénica, dándonos a conocer en su propia salsa lo, que seguramente no hubiéramos visto nunca.

La interpretación que el cuadro de artistas dio a la obra fue realmente primorosa. Su trabajo acrecentó el interés de la acción y logró en momentos emocionar al público. Ana María Noé, actriz de temperamento y sensibilidad exquisitos, encarnó a su personaje “Blanche” con perfección y naturalidad admirables. María Pura Belderrain vivió el suyo, “Estrella”, hermana de la anterior, haciendo resaltar el contraste entre ambos personajes, con una labor inteligente. Adolfo Marsillach, en su personaje “Mitch” puso en juego sus magníficas cualidades de actor completo, natural, elocuente. Y Emilio Ruiz dio en el suyo, “Stanley”, nota brillante de un trabajo ajustado, vibrante y comprensivo del tipo, que matizó con violentas reacciones muy naturales.

Prestaron eficaz colaboración Elisenda Ribas, Francisco Aliot, Joaquín Nicolau y demás intérpretes.

El decorado y figurines de esta meritísima realización escénica del Teatro de Cámara son debidos a Rafael Richart.

El público aplaudió la mayoría de los cuadros y al final de la representación, en que los artistas saludaron desde el proscenio.

La Vanguardia Española, 9-V-1950 (Ángel Zúñiga)

Que el “Teatro de Cámara” se ha situado, sin disputa, a la cabeza de nuestros grupos de aficionados, lo prueban los estrenos que, regularmente, nos ofrecen y que cuentan ya con un público numeroso y de calidad. Una combinación de novedades escénicas con intérpretes que llegan del campo profesional, nos es servida, atinadamente, en un punto hábil en que se conjuga lo que el teatro tiene también de función social. La permanente inquietud les lleva a buscar obras que, por su nombre, puedan allanar todos los Pirineos. Esta curiosidad es buen indicio; puede traernos aires renovadores al pulsar cuanto, fuera de aquí, señala la palpitación cordial de nuestro tiempo.

Y, no obstante, esa curiosidad, ese renombre de las obras, no obedecen siempre a causas de rigurosa actualidad. En un mundo que, como el nuestro, ha perdido los estribos, el escándalo puede influir mucho en las cotizaciones de taquilla. Un éxito de clamor puede ocultar también una curiosidad insana. “Un tranvía llamado Deseo” de Tennessee Williams, fia mucho de sus atractivos en las algaradas sexuales y fisiológicas, presentadas sin todos los velos que exige el mejor arte, al menos el más depurado, y hablando de las cosas, demasiado a menudo, sin tener pelos en la lengua.

Tal vez en esas libertades, justifique su éxito de clamor en las principales ciudades del mundo, en donde, además, una presentación original y visualmente atractiva completaba sus encantos taquilleros.

Pero esa curiosidad, como decíamos, pierde sus gracias a fuerza de pedir más y más cuanto el buen gusto tiene prohibido. Las primeras dosis son las más difíciles de tomar. Una vez admitidas por el cuerpo social, este desea, las exige en mayor y mayor grado, para que surtan su efecto. Este es el caso preciso de “Un tranvía llamado Deseo”.

En la obra, escrita con indiscutible malicia teatral, se han tocado resortes del melodrama del pasado siglo; a veces, las cosas resultan nuevas de puro viejas. Como en

“El Zoo de cristal”, el autor la resuelve en escenas: convencionalismo que resulta demasiado fácil, pero que también tiene en su contra, como sucede aquí por desarrollarse la acción en un solo escenario, que se pegue, a la larga, por monotonía. El dramaturgo pierde, en los cortes de la acción, la unidad que daría mayor fuerza a su tema. Y, no obstante, la fuerza de las situaciones es, a veces, tan brutal, se presenta tan sin paliativos ni tapujos, que, naturalmente, tenemos que prestar nuestra atención a cuanto ocurre en escena; unas veces, a las buenas, por cierta indiscutible técnica de hombre de teatro; otras, a regañadientes, por ver que esa misma técnica es la famosa oscuridad que hace pardos a todos los gatos.

¿Qué presenta “Un tranvía llamado Deseo”? una familia que habita en una ciudad del sur de los Estados Unidos de América. Ellos viven en el deleite puramente animal de los sentidos. Es una consecuencia del éxito de clamor de otra pieza realista, con las mismas notas repulsivas. “Tobacco Road”. Hacinados en un par de habitaciones, sin posible intimidad, se intenta recrear ese ambiente sórdido, cuando no abyecto. Las escenas se suceden, entonces entre pinceladas cuyo vigor radica en lo puramente animal. Sucede que, ya en la línea de lo atrevido, las notas líricas resultan demasiado intermitentes, para darnos un equivalente poético. El realismo a ultranza perjudica la impresión. Se presentan como casos del último estrato del individuo por el solo placer de presentarlos; se olvida de que el teatro dramático debe ser una escuela de buenas costumbres o, en todo caso, presentarnos un problema hondo del tiempo que exija una urgente solución.

En “Un tranvía llamado Deseo” ni siquiera la figura de Stella llega a dulcificar el aire enrarecido de la pieza. Es un teatro preocupado por una realidad lejana, ajena a nosotros, por condiciones humanas en las que el deseo, en todo caso, está a un paso de la más absoluta bestialidad. Algún personaje, tal el de Stanley, indican al autor dramático enamorado de los efectos violentos, al técnico, pero en ningún caso al artista. En cuanto a la protagonista, Blanche du Bois, en lo que significa como hundimiento de una familia del Sur, pudo tener cierta grandeza y es el que, sin duda, posee un mayor volumen poético, si al final el autor no lo complicase con una locura grotesca que desfigura el personaje y empequeñece el tipo humano al transformarlo, por seguir la moda del momento, en un caso clínico más.

La comedia fue seguida con interés y montada con gran decoro. Cuéntese que los muchachos del “Teatro de Cámara” realizan este esfuerzo para una sola representación

y se tendrá en cuenta lo que sus buenos resultados significan. De todas formas, la representación tuvo dos defectos: la carencia de luz y el tono bajísimo en que hablaron los intérpretes. El teatro es convencionalismo puro y las penumbras y los medios tonos siempre se deben dejar al buen entendimiento de la dirección, sin que nunca signifique hablar en voz tan baja que el público tenga que hacer un esfuerzo para oír, y apagar tanto las luces que apenas se distinga la fisonomía de los grupos (...)

Excelente el decorado (...)

Solidaridad Nacional, 10-V-1950 (Luís Marsillach)

Al fin, gracias a los intrépidos directores del “Teatro de Cámara”, Antonio de Cabo y Ricardo Richard [sic], hemos podido ver “Un tranvía llamado Deseo”, la discutida obra de Tennessee Williams, de la que tanto nos han hablado los corresponsales de la Prensa española en el extranjero, reflejando el apasionado interés que ha promovido en el Mundo entero. Existía aquí una curiosidad enorme por conocer esa obra y se explica que el Comedia se llenase por completo.

La obra no creo que haya gustado a todo el mundo. A mí, sí. Pero gustándome, conceptuándola como una producción escénica de extraordinaria valía, no acierto a comprender su éxito grandioso y mucho menos su resonancia universal. Habrá que atribuir el hecho a factores que no se dan entre nosotros. Y a matices interpretativos que no se han conseguido aquí. Tennessee Williams sabe jugar el realismo con la poesía, difícil juego cuando se lleva aquel a un tono de extrema, de áspera crudeza, ya que el elemento realista es, por su propia condición, mucho más fuerte y amenaza constantemente con romper la armonía que da sentido a la creación dramática. En “El Zoo de cristal” se obtiene la armonía entre elementos que parecen repelerse, gracias a que lo poético se extrae de la propia realidad temática, pero, en “Un tranvía llamado Deseo” todo es antipoético e incluso antiliterario y la poesía sólo puede obtenerse en contados momentos, por contraste y utilizando efectos externos, como el de hacer aparecer a una anciana y fantasmal vendedora de coronas para los muertos, personaje puramente decorativo.

Lo interesante de esa obra de Tennessee Williams corresponde a todo el teatro norteamericano en general. El teatro norteamericano tiene atmósfera, crea un clima, un clima que trasciende del mareo escénico. Los personajes nos son presentados dentro de su atmósfera vital, insertos en una realidad ilimitada que abarca su vivir cotidiano, más

allá del marco escénico en que se mueven ante el espectador. En nuestro teatro y, en general, en todo el teatro europeo moderno, los personajes se recortan sobre un fondo sin fondo, encerrados en una realidad sin perspectivas.

Esto que ocurre hoy no se daba en nuestro teatro clásico como no se da en Shakespeare, en Molière, en Schiller... Y aquí viene a cuento hablar de la división en cuadros, procedimiento al que se vuelve ahora, no por influjo de los clásicos o de los vanguardistas que en este punto les imitaron, sino en busca de resortes cinematográficos. Los cuadros cortos y de sucesión rápida tienen el inconveniente de cortar la acción antes de conseguirse la plenitud emocional, pero, en cambio, no obligan a recurrir a muchos convencionalismos que impone la arbitraria fórmula de los tres actos.

Mas en “Un tranvía llamado Deseo” la sucesión de cuadros resulta monótona por ofrecerse siempre el mismo decorado. Y es tanto más monótona cuanto que se mantiene siempre el mismo tono crudo y desagradable. Molesta, ofende, tanta reiteración en el tema erótico, de una sensualidad torpe, baja, grosera.

Y, sin embargo, eso, que es todo o casi todo en la obra, no estuvo plenamente logrado, ni mucho menos. La comedia fue llevada en un tono lánguido, apagado, poco vigoroso. No se dio nunca la sensación de brutalidad que pretende el autor. Los actores hicieron una labor muy inteligente, pero no les acompañaba el tipo. Demasiada elegancia, demasiada distinción en las figuras, en las primeras figuras, pues las secundarias estuvieron más dentro del clima de la obra. El tipo sólo le iba bien Ana María Noé, pues “Blanche” es una señorita que ha caído en la más hedionda corrupción, pero que conserva una delicadeza de modales, mientras su hermana, más limpia de alma, ya ha perdido, al lado de su marido, grosero y sensual, sensibilidad para reaccionar frente en lo soez.

“Blanche” ha de encontrar, en casa de su hermana, un ambiente cochambroso que le repugna, que le asquea, y, como el contraste no estuvo lo suficiente marcado las reacciones del personaje no quedaban justificadas. Ana María hizo una interpretación muy notable, pero hubiese sido más convincente si no hubiera hablado, casi toda la obra, con una vocecita apenas perceptible. Se perdieron muchos conceptos por hablarse demasiado bajo y esto produjo algunos momentos de pesadez (...)

Y nada más. Ya hemos visto “Un tranvía llamado Deseo”. Satisfecha la curiosidad, poco habremos ganado. Es obra sucia, repelente, a la que solamente puede conferir categoría excepcional una presentación excepcionalmente aparatosa y que recargue sus tintes sombríos, su terrible amargura y su desbordada sensualidad.

El público, selectísimo, aplaudió mucho. Y el “Teatro de Cámara” se apuntó un éxito más, pues ha salido gallardamente de una empresa muy difícil, en realidad, superior a sus fuerzas.

Barcelona teatral, núm. 482, 11-V-1950

Por las referencias que llegan a uno el éxito alcanzado por esta comedia se debe a que la versión francesa se apoya en el “elemento sexual con exclusión de los demás”. Y, ya se sabe, estas algaradas morbosas canalizan al teatro donde se representa la comedia gente y más gente, aunque la mayoría se llame, luego, a engaño. No hay que olvidar cuando nos hablan de la permanencia en el cartel de una obra de esta naturaleza, la densidad de población donde se representa.

A nosotros no nos sorprende esta curiosidad, aunque, en este caso, nos defraude la comedia. Con estas obras de escándalo nos pasa algo así como lo que nos ocurre con el diablo: mientras los pueblos jóvenes hacen películas con su intervención de personaje grave y docto, que tienta e influye en los destinos de las personas, nosotros le tiramos alegremente del rabo y le mandamos al estanco con la cartilla para que recoja las cajetillas de tabaco que nos corresponden en el racionamiento. Y es que somos viejos de un pueblo viejo, que está ya de vuelta de casi todas las experiencias y contempla al mundo con las manos en los bolsillos.

“Un tranvía llamado Deseo” nos ha parecido una comedia hecha con una gran dosis de malicia teatral, “cara a taquilla” como se dice por acá, que no descubre ningún valor humano ni poético; la hemos visto sin alarmarnos y toda la huella que ha dejado en nuestro espíritu es la pesadumbre de ver tratada como loca a Blanche, el único personaje que aviva con algunas imágenes sentimentales la llamita de poesía que todos llevamos dentro. Si nos ha dicho que “Blanche fue la niña que creyó en el cuento de hadas del Sur”, mientras su hermana Stella “se convirtió en una mujer fogosa y vital, capaz de aceptar pletóricamente la vida y el amor”. El amor físico, querrá decirse. Y el autor, ¿qué postura adopta? Bueno, ya lo vemos: la niña que, con el alma acuchillada por tantos desencantos todavía acuna sueños, al manicomio, y la otra hermana, en casa, a

compartir “la vida tal como es” con el bárbaro “polaco”, hartándose de “wisky” [sic] o tintorro, que para el caso es lo mismo. ¿Y es eso lo que hemos de celebrar y aplaudir? Si el que tiene una pluma en la mano no la pone al servicio de las causas nobles poco perderíamos con que la rompiese. Creemos en la responsabilidad del autor ante todos los problemas de la vida, y que debe tomar posiciones honradas cuando los plantea; dar alas a lo sucio, tronchar la azucena de la gracia es exaltar lo puramente animal. “Es la realidad” –se arguye-. Muy relativamente. La realidad de algunos tarados. Pero frente a esta realidad hay otra formada por seres y cosas bellas, físicas, morales y espirituales, que esperan y deben ser llevadas a escena si el teatro ha de cumplir su misión pedagógica y poética.

Como se ve, nuestra diatriba va especialmente contra el autor. “Un tranvía llamado Deseo” es una ventana abierta a la inquietud del teatro de más allá de las fronteras”. Bien; ya hemos bebido esa copa de la curiosidad, sin asustarnos, y nos volvemos a nuestros cuarteles, a los del teatro perfumado con esencias espirituales, que se abre a horizontes luminosos, que canta la gracia de la belleza y de la vida.

La comedia fue bien puesta e interpretada, salvo algunos fallos de luces y el tono bajo de voz de las actrices y actores, en general, que obligaba al espectador a una atención de sufrimiento y ni aun así lograba enterarse de lo que en el escenario se decía. Ana María Noé incorporó el tipo de Blanche, en su diversidad de reacciones inteligentemente, magníficamente; vio y entendió la figura y en muchos momentos, por su actitud y lo cálido de su voz coronó la cima de lo genial. María Pura Belderrain se acomodó al de Stella, dándole los contornos precisos en los momentos de evasiva y preocupación en la lucha del marido, que la sujeta con su atracción física, y su hermana. Emilio Ruiz estuvo bien, en los momentos de violencia; menos en el aliño y composición de la figura. Adolfo Marsillach compuso y mantuvo el tipo de muchachote tímido enamorado, dando expresión íntima a las palabras y a los silencios: las dos escenas más sobresalientes de la comedia, las que más llegaron al público fueron las que éste tiene con Ana María Noé.

La solución de los cuadros, además de vieja, corta el interés de la acción en perjuicio de ésta. El público aplaudió en los finales de algunos, y al término de la jornada con salida de los directores del Teatro de Cámara, Antonio de Cabo y Rafael Richart, a escena. Ana María Noé fue festejada y regalada con espléndidas canastillas de flores.

EL ZOO DE CRISTAL

Estrena, 4-I-1955. Teatre Club Windsor. Companyia Pepita Serrador

El Correo Catalán, 6-I-1955 (José María Junyent)

Después de la función inaugural del acogedor Teatro Club que se alberga en el suntuoso local del barcelonés Windsor, Pepita Serrador acaba de presentar, esta vez con carácter de reposición en nuestra ciudad, la célebre obra de Tennessee Williams, “El Zoo de Cristal”, en versión castellana de José María de Quinto.

Nos abstenemos en esta ocasión de comentar el trasunto de la comedia, ya que con la debida extensión y juicio analítico, lo hicimos a raíz de verla por primera vez, y precisamente en estas mismas columnas dejamos constancia de lo que su representación primera nos sugirió. Debemos añadir ahora, como auténtica novedad para nosotros y para el lector interesado, que “El Zoo de Cristal” cuenta con un nuevo conjunto interpretativo.

Pepita Serrador tiene a su cargo el espinoso personaje de “Amanda”, la madre abandonada del marido, con dos hijos a su cargo y enfrentada a un porvenir harto sombrío. Personaje espinoso, dijimos, porque requiere en la actriz que lo interprete hallarse en posesión de los más varios recursos si se desea salir con bien de la empresa; espinoso, además, porque se aparta en absoluto de aquella línea que siempre siguió la admirada actriz argentina. Pero Pepita Serrador, que puso en el lance su mejor voluntad, consiguió incorporar una “Amanda” que en varias escenas ofrecía visos de completo realismo. Muy bien estuvo, especialmente, en su caracterización y entonado [sic] vestuario.

Narciso Ibáñez Serrador, hijo de la primera actriz, ya aplaudido en nuestra ciudad anteriormente, fue, para nosotros, la revelación de la velada; y no en gracia de su exacta cuadratura de actor al servicio de un personaje en demasía inconcreto, sino porque supo “decir” su papel con naturalidad y perfecta vocalización, rica en matices.

Berta Riaza, ingenua de altísima calidad y fibra interpretativa contrastada por anteriores éxitos, tuvo a su cargo el personaje de “Laura”, la muchacha que se cree inferior por la cojera que afea su físico, y estuvo a la altura de su prestigio, sin prodigar alardes interpretativos que, por otra parte, lo embolado de su papel no permitían.

Y, finalmente, Francisco Piquer, en el breve y definido personaje de “Jim”, volvió a mostrarse el actor seguro y dúctil que sabe dar realce a cualquier papel que se le confíe.

En resumen, los intérpretes de “El zoo de cristal” pueden sentirse satisfechos de su labor conjunta, mérito que unánimemente apreció el público que casi llenaba el acogedor Teatro Club, que no escatimó aplausos al término de los dos actos de que consta la obra.

Un elogio sincero, por lo merecido, a la presentación escénica y excelente dirección, realizada por el decorado que el escenógrafo Vallvé creó, poniendo en juego una técnica [sic] perfecta y sugeridora.

El Noticiero Universal, 5-V-1955 (Manuel de Cala)

El Teatro Club Windsor Palace continúa sus actividades artísticas seleccionando las obras de fama universal en el marco íntimo del llamado “teatro de bolsillo”, en el que su encuadramiento es perfecto y adecuado para el público inteligente que gusta de saborear las producciones escénicas que quedan al margen del teatro comercial, quizá porque las masas sociales no están preparadas a recibirlas, cosa que no ocurre en la mayoría de las grandes poblaciones europeas y americanas, en las que esta clase de teatro se cultiva y difunde con profusión.

Al drama del autor brasileño Pedro Bloch “Los enemigos no mandan flores” ha sucedido en el escenario del teatro Club Windsor Palace la interesante y famosa comedia “El Zoo de cristal”, del escritor norteamericano Tennessee [sic] Williams, en versión castellana de José María de Quinto [sic], obra que hace algunos años estrenó el Teatro de Cámara de Barcelona en el teatro de la CAPSA y de la cual nos ocupamos en estas columnas en aquella ocasión.

Ello nos releva de entrar en el análisis de la obra. No obstante, para orientar al lector, aunque sea insistir en algunos puntos, diremos se trata de una comedia fina, sentimental, sin tremendismos, negruras, ni complicaciones. Limpia, diáfana, afloran en ella, con bellos matices, la ternura y la poesía de unas almas sensibles y unos corazones abiertos al amor.

Uno de los muchos sinsabores y amarguras de la vida cotidiana, si se quiere vulgar, es el tema de esta comedia que plasma con vigorosas vibraciones humanas la tragedia íntima, interna, que vive una madre abandonada por su esposo hace largos años, por casar a su hija, coja, cuyo defecto físico ha creado en ella un complejo de inferioridad y

una timidez tan arraigados que la alejan de toda posibilidad de mostrarse propicia al requerimiento amoroso de ningún hombre ni al que ama en silencio cuando éste llega, para su mayor desdicha, porque está a punto de casarse con su antigua novia. La desilusión de la hija y de la madre al conocer tal circunstancia refléjese en sus semblantes con tintes de honda y resignada amargura; de sufrimiento intenso, una vez desvanecidas las esperanzas en las que cifraban la felicidad de aquel hogar, ya para siempre triste.

Este es, en líneas generales, el tema argumental de esta comedia, cuyos personajes son producto de un detenido estudio psicológico y de una aguda y certera observación de la vida real y humana, trasladada a la escena a lo vivo, con singular ingenio y maestría.

Pepita Serrador encarnó magistralmente el personaje de la madre. Sensible, con exquisita ternura maternal, imprimió al personaje su auténtico sentido real y humano.

Humana y natural, vivió también el de hija Berta Riaza, cuyo difícil papel supo mantener con inteligencia en tensión deprimida, dulce y sensible en todo momento.

Francisco Piquer, en el papel de supuesto pretendiente, supo darle carácter y relieve. El y Berta Riaza bordaron a maravilla una escena del segundo acto.

El joven actor Narciso Ibáñez Serrador demostró una vez más sus facultades de buen comediante, rayando a gran altura en el papel de hijo y hermano de las dos mujeres citadas.

Los cuatro artistas saludaron repetidas veces desde el proscenio requeridos por los calurosos aplausos del distinguido y numeroso público que asistió a la representación de esta comedia, puesta magníficamente en escena por Pepita Serrador.

Solidaridad Nacional, 5-I-1955 (R. P.)

En el magnífico y suntuoso Teatro Club Windsor Palace, excelente iniciativa que merece toda clase de alabanzas, se presentó ayer noche la comedia de Tenese [sic] Williams. “El Zoo de Cristal”, ya estrenada en Barcelona por el Teatro de Cámara Como ya fue enjuiciada por nuestro crítico titular cuando se representó por vez primera en nuestra ciudad, no es cosa de volver a repetir lo que, en su día, escribía pluma mucha [sic] más autorizada que la nuestra. Digamos, eso sí, que la comedia nos sigue pareciendo estupenda y que es digna de que todos al [sic] conozcan y la aplaudan.

Mucho más cuando está presentada con la propiedad y buen gusto con que ha sido montada en la presente ocasión.

Si no es cosa de hablar de la comedia, sí lo es de enjuiciar la interpretación. Comedia de cuatro personajes, éstos corrieron a cargo de Pepita Serrador, Berta Riaza, Francisco Piquer y Narciso Ibáñez Serrador. La primera, fiel a su norma interpretativa; la segunda, algo insegura pero siempre en plan de excelente actriz; Francisco Piquer, a la altura de su prestigio, y Narciso Ibáñez Serrador con un dominio escénico y una desenvoltura realmente admirables. Los cuatro intérpretes recogieron las cordiales muestras de aprobación del auditorio.

La [sic] dijimos antes que la comedia está presentada con gran propiedad. El juego de luces, los decorados, el mobiliario, todo de calidad y a la altura del teatro Club Windsor Palace, honra de nuestra ciudad.

Diario de Barcelona, 5-I-1955 (María Luz Morales)

Nadie que siga un poco de cerca el movimiento escénico actual, dejará de conocer el nombre de Tennessee Williams. Hay que convenir sin embargo en que este gran autor norteamericano es más famoso en la escena del mundo por el tremendismo de “Un tranvía llamado deseo”, que por el patético cuarteto en tono menor que es “El zoo de cristal”. Ninguna de ambas obras sería, desde luego, estreno absoluto en Barcelona: aparte su conocimiento a través de la lectura, una y otra nos fueron presentadas por Teatro de Cámara. Y es curioso, que ninguna compañía profesional (aparte Tamayo, con “La muerte de un viajante”, de Miller), incorpore a su repertorio las obras capitales del Teatro norteamericano de hoy. “El zoo de cristal” no es, después de todo, una obra para minorías y se ha representado en todas partes, tras de constituir un éxito en Broadway.

El zoo está integrado por los animalitos de cristal que Laura colecciona. Son la única distracción, el único tesoro que posee la dulce muchachita atormentada por el complejo de inferioridad de su timidez, de su cojera, de su incapacidad para la vida... A su alrededor las cosas, los seres reales, son demasiado ásperos, demasiado rudos para su espíritu medroso y su alma transparente. Hay un evidente contraste entre esta delicadeza extrema de Laura y el ambiente que la rodea. El ambiente sórdido, esquinado, dolorido, del hogar de suburbio, que en ésta, como en otras obras de Tennessee Williams es el auténtico protagonista.

Obra sencilla, al parecer, episodio vulgar en la vulgar historia de unas gentes vulgares, “El zoo de cristal” es, ante todo, comedia de matiz, de hondura psicológica, en que cada fase, cada actitud, cada silencio cobra valor por sí sólo, por sí mismo. Son cuatro personajes, y cada uno de ellos, en su vulgaridad, un mundo. Acaso el más logrado, el más completo, aún en sus aparentes contradicciones, el de Amanda –la madre- que Pepita Serrador sostiene con ductilidad y con brío, acaso este algo forzado en algunos momentos. Narciso Ibáñez Serrador, pese a su gran juventud, compuso con soltura el papel de Tom –el hijo-, que es eje de la obra. Berta Riaza, la sensible y delicada ingenua que en la escena vivió la dolorida figura de Laura, nos agradó más en los silencios que en los diálogos, por cuanto su inseguridad del papel era evidente... Y, en fin, Francisco Piquer dio a la intervención de Jim –el supuesto pretendiente- la naturalidad y el optimismo que son, en la obra, como una ráfaga de aire libre y puro...

La puesta en escena, digna y de buen gusto. El ritmo de la representación, un poco lento. Pero el conjunto trasfundido de ese hálito de patetismo, de poesía amarga, de punzante ternura que es el “clima” auténtico de esta obra de Tennessee Williams.

Revista, núm. 143, 6-I-1955 (Enrique Sordo)

En la producción dramática de Tennessee Williams pueden señalarse claramente dos caracterizados grupos: aquellas obras en las que predomina una cruda tendencia realista, transida de sensualismo y de instinto, y aquellas otras presididas por un sutil halo poético, despojadas de toda truculencia, concebidas sobre sencillas tramas de gran alcance humano. El primer estilo puede estar representado por “Un tranvía llamado Deseo”; al segundo pueden adscribirse comedias como “Verano y Humo” y “El zoo de cristal”.

Esta última nos fue presentada en el Teatro Club del Windsor por Pepita Serrador y el grupo de actores que ella encabeza. Ya habíamos visto esta obra en nuestra ciudad, interpretada y montada por el Teatro de Cámara; sin embargo, creemos oportuno recordar algunos de los más destacados valores que la pieza entraña. Sin duda alguna, “El zoo de cristal” es uno de los más acabados dramas de Tennessee Williams, aquél en que la técnica escénica tiene menos vacilaciones. Concebida dentro del tono simbolista que es característico de su autor, está construida sobre una trama muy simple, y se desarrolla dentro de un clima de poesía irreal, que patentiza aún más los contrapuntos de la humana realidad del problema que centra la acción. La estructura de esta comedia dramática gira en torno a una trilogía de personajes de perfilada psicología: Una madre,

atrabiliaria, mezquina de ideas, superficial y egoísta, y sus dos hijos, muchacho y muchacha que pugnan por evadirse de la atmósfera vulgar y estrecha que gravita sobre ellos. Tom, el hijo, adolescente lleno de anhelos vitales, lucha por romper sus ligaduras con el hogar, que aplasta sus sueños de acción y aventura. La muchacha, frágil, lisiada, aprisionada en un complejo de timidez realmente patológica, esconde su intensa vida interior en un mundo de poética fantasía creado por ella, y del cual son símbolos esos animalitos de cristal en que deposita todo su amor, toda su delicadeza. Finalmente, un cuarto personaje, al que corresponde desencadenar el drama, es como el “ananké” de las tragedias griegas, que, menos caracterizado psicológicamente, es el simbólico instrumento del destino. La pasión contenida estalla, sin estruendo, fluye una ancha onda de ternura que inunda el drama, y la poesía, ahora hecha amor, lo invade todo, lo impregna todo. Por fin, el acontecimiento, leve y fugaz, pero tan trascendente para los personajes de la obra, concluye, y el patetismo silencioso vuelve a reinar con la atmósfera, ahora ya con un peso irremediable, fatal, abrumador.

Sobre un bello decorado, muy adecuado al drama, y a las posibilidades del escenario de esta deliciosa sala del Windsor, se desarrolló la obra, a cuyo montaje únicamente le faltó una más estudiada luminotecnia, elemento básico para crear su clima y sus transiciones. La labor interpretativa, a todas luces, carente de dirección, se desarrolló con bastante eficacia, aunque el primer acto transcurriera dentro de un tono frío y correcto, un poco deshumanizado a decir verdad. Sin embargo, en la segunda mitad de la obra, el esfuerzo extraordinario de esa gran actriz que se llama Berta Rianza consiguió acongojarnos, transmitirnos la fuerza y la ternura que emana del diálogo, con una sobriedad verdaderamente ejemplar, llenando los silencios de angustia y de inquietud a fuerza de inteligencia y de entrega.

Destino, núm. 910, 15-I-1955 (Julio Coll)

Heinrich Straumann, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Zúrich, al referirse a determinadas corrientes de la literatura norteamericana actual lo hace en los siguientes términos:

“Es interesante observar que desde el fin de la segunda guerra mundial, dos de los más notables dramaturgos, Tennessee Williams y Arthur Miller, se hayan sentido intensamente atraídos por el conflicto entre la imaginación y la realidad y que sus obras de mayor éxito se basen de una manera ostensible en ese tema. En “El zoo de cristal” (1945), de Williams, nacido en 1914, tres personajes viven en un mundo de ilusiones y

de esperanzas: la madre, alucinada por el recuerdo glorioso de sus días de juventud en el Sur; la muchacha lisiada, que se ha refugiado en sus sueños, simbolizados por su colección de animales de vidrio, y el hijo, que sueña en una vida de aventuras. Mas en tanto que la madre y el hijo son capaces de ajustarse a una dura realidad, la muchacha, cuando se enfrenta a la posibilidad de convertir en realidad un poco de su sueño, se da cuenta de que fracasará y sucumbe en la experiencia”.

El tema del inadaptado no es nuevo. Ni es de ahora, sino de siempre. La vieja Europa cuenta con enormes rimeros de obras cuyos protagonistas se sienten aprisionados en el cruce de la decepción, blandamente inmersos en esa zona en donde anida el desencanto producido por la distancia que inevitablemente existe entre las ilusiones y la realidad. Mucha es la angustia que cabe entre el plano ideal de la imaginación y el plano real de las necesidades cotidianas. América, que según nos dicen ha conseguido el más alto nivel material de toda la historia humana, ha hecho ya suyas las viejas inquietudes europeas y las traduce ahora en literatura, en forma de alegato, como en un bello e inquieto descubrimiento del espíritu. Es este sentido, “El zoo de cristal” resulta un buen ejemplar, un excelente modelo.

Las grandes ciudades, bulliciosas, densas de población, saturadas de atractivos superficiales y obligando, por tanto, a una feroz lucha por la vida, crean sin duda alguna un fondo de rebeldía, de insatisfacción. El cielo desaparece a veces bajo el humo de las fábricas. Por la noche, la iluminación callejera y el estallido de los neones, ofusca la visibilidad de las estrellas. Y el hombre, inclinado sobre la materialidad de su vida, olvida a veces la existencia de un momento de reposo, de ese instante de reflexión que le permitirá sentirse más humano. Pero cuando ese momento entra en él, cuando dentro de su espíritu se enseñoorea el pensamiento, el ser humano se siente muy desgraciado. Sobre todo, la juventud, que aún está entrando, casi a la fuerza, dentro de la feroz e implacable maquinaria que triturará, con el tiempo, sus mejores sueños iniciales.

Luego, claro es, la vida se impone. El hombre dejará de soñar y se convertirá en una ruedecilla más de ese engranaje, que sólo permite esperar una buena muerte, un final decoroso. Pero mientras este momento de resignación no llega, el alma humana se mueve en la agitada vaguedad de sus sueños. La juventud se empeña en creer en un mundo heroico, noble y bello. Ansía para sí, para su vida, una constante formación de instantes hermosos, y encuentra sucia y aburrida la existencia. Los talleres, las fábricas, el trabajo en suma, sin tiempo para la elección, empujados con prisas a la perentoria

necesidad de ganarse el pan sin una sola chispa de poesía o satisfacción personal, lo zarandea de decepción en decepción.

Esta es la crisis mental y sentimental que la literatura ha incorporado como elemento dramático, desde que el mundo es mundo. Esta es, en esencia, la fibra patética que sostiene y anima a los personajes de “El zoo de cristal”. Un mundo poético imposible, insatisfecho, puesto en contacto con la burda realidad. En la ciudad no hay lugar para las dudas ni para las quejas. No hay sitio para los impedidos, ni para los soñadores. Hay que someterse y darse prisa. No sorprende, pues, que en esta obra de Tennessee Williams, producto de recién terminada la segunda guerra, el joven protagonista que dada su edad no pudo ser combatiente ni héroe, esté deseando otra guerra gracias a la cual dar salida a su exaltado mundo de fantasías heroicas, que lo aleje de la vulgaridad diaria.

No es esta obra una más con conflicto de pasiones. Como puede verse, está montada su tramoya en la simplicidad de la pura y descarnada insatisfacción. Sus elementos dramáticos son escasos, pero ello aumenta, sin duda, su soterrado valor poético. No es una comedia excepcional, pero está lograda dentro de sus límites y puede decirse de ella que explica con justeza el propósito del autor. Sin duda, la mejor comedia de Tennessee Williams, de entre las tres o cuatro que le han dado fama. Y es también uno de los mejores ejemplares de la moderna dramática norteamericana; una de las más inmediatas a nuestro actual momento.

“El zoo de cristal”, traducida por José María de Quinto, fue estrenada en nuestra ciudad hace ahora cinco años por la formación de “Teatro de Cámara”. En el papel de Tom, Adolfo Marsillach hizo una interpretación de inolvidable recuerdo, con Josefina Tapias, Eulalia Soldevila e Isidro Solá. De nuevo ha sido llevada a la escena, en el “Teatro-Club” del Windsor (que tiene su entrada anexa a la del cine), en donde se representa diariamente con excelente y muy plausible acierto.

Pepita Serrador, Berta Riaza, Francisco Piquer y Narciso Ibáñez Serrador, hijo de la primera actriz, crean para esta fina y sensible comedia la atmósfera más adecuada, moviéndose en un bello decorado corpóreo de Vallvé. El nuevo teatro con que cuenta nuestra ciudad merece un éxito. Esta obra puede proporcionárselo. Lo merece el teatro en sí, por tratarse de un nuevo local dedicado a escenario cuando son muchos los que han sido absorbidos por el cine, y lo merece la comedia, por cuanto los cuatro comediantes citados se entregan generosamente a ella. Pepita Serrador y Francisco

Piquer la realizan con inteligente veteranía. Narciso Ibáñez, pese a su juventud, se mueve con gran aplomo y dice con sensible soltura. En cuanto a Berta Riaza, pone una vez más de manifiesto su exquisito temperamento de actriz al lograr impresionarnos con su simple estar, con sus silencios, con su sola presencia.

LA ROSA TATUADA

Estrena, 3-IV-1958. Teatre Comèdia. Companyia Pepita Serrador

El Correo Catalán, 5-IV-1958 (José María Junyent)

El nombre de Tennessee Williams, hecho famoso por una obra que, aun siendo una ordinarietz, posee el mérito de la teatralidad, graduada y acentuada con excelente ingenio de autor dramático –aludimos a “Un tranvía llamado Deseo”- ha servido ahora de señuelo para seducir incautos: puesta al pie de “La rosa tatuada” (“The rose tattoo”, Nueva York, 1951), ha hecho creer a muchos que garantizaba una obra semejante a aquélla, o por lo menos a “El zoo de cristal” (The glass menagerie”, Nueva York, 1945). Error evidente, porque de “La rosa tatuada” a “Un tranvía llamado Deseo” hay una distancia inconmensurable, si no por lo que respecta al fondo, por lo que a la forma se refiere; pero en tal grado, que la diferencia parece existir hasta en lo más esencial.

Tennessee Williams, que en sus producciones amargas y realistas no cerró del todo la puerta a algún noble sentimiento, cual el de la piedad, palpitante en todo ser humano, arremete en “La rosa tatuada” contra toda virtud, todo aliento espiritual, toda noción del bien. “Serafina delle Rose”, heroína de esta obra, es una mujer siciliana, de instintos pasionales salvajes; abandonada a sus histerismos agudos; devotamente fiel al recuerdo de un hombre recio y gallardo que fue su esposo, al que quiso locamente con una voluntad absolutamente desnuda de conciencia. En ella permanece fijo y obsesionante el recuerdo del marido, y en sus ojos y en sus sentidos se esmalta permanentemente el festonado de aquella rosa tatuada que el muerto llevaba en su pecho como un trofeo amorio.

Lenguas viperinas de las comadres del pueblo babearon sobre la entonces intocable fidelidad del marido, propalando la especie de que en muchas ocasiones aquél traicionó a su mujer. La insospechada revelación desesperó a Serafina, aquella criatura esclava de un recuerdo latente, y en el frenesí del desengaño hizo pedazos la urna que contenía las cenizas del ser idolatrado, aventándolas ferozmente. La fidelidad inquebrantable al

hombre al que estuvo unida se extinguía ante la sola sospecha de una vil traición. Y para la siciliana, mujer de barro hecho carne, pero sin soplo espiritual que la diferenciara de la bestia, pasarán al olvido los siniestros recuerdos del difunto adorado, y no faltará otro mozo, garrido como aquél, chofer contrabandista como aquél, con su rosa tatuada en el pecho, igual que aquél, que calmará la sed de una nueva pasión salvaje, sensual y desgarrada, en puerta.

“La rosa tatuada”, con su pretensión de obra neorrealista, no es sino un melodrama fuerte, audaz, desaforado, a lo Zola, o a lo Sardou, que no añade nada nuevo al viejo género. Sus personajes se hallan movidos caprichosamente por las exigencias malsanas de un cínico naturalismo. Intriga desquiciada y violentada; diálogo duro, ordinario, parecido al de “L’Assomoir” (La Taberna), de Zola, sobre todo en las escenas entre comadres que se arrancan el moño y “se escupen” las más soeces injurias; escarnios a la religión católica en dos o tres desdichadas alusiones; insolencias contra la Virgen, aunque rectificadas a poco de ser proferidas; exhibicionismo femenino de cierta impudicia que nos retrotrae a los tiempos del vodevil; y para terminar, una escena entre la pequeña Rosa y su novio, de atrevido diálogo, que rezuma inmoralidad por los cuatro costados.

Lo que atrae en “La rosa tatuada” es lo teatral.

El teatro de Williams es esencialmente teatral. Todas las artes auxiliares son puestas al servicio del drama: luz, color, música.

Lo que rebaja el interés es lo humano, lo aparentemente humano, la falsa humanidad. Las criaturas de Williams son terriblemente histéricas, sus pasiones no son humanas. Son instintos de bestia. Y aunque Williams, y Sartre, y Anouilh y Miller pretendan ignorarlo, existe en todo ser humano un espíritu que nos aleja de la tierra [sic] baja, de la materia deleznable y que nos diferencia de los irracionales, pegados a la tierra con sus instintos.

Pero si “La rosa tatuada” en cuanto al tema y al ambiente en que su autor lo sitúa, apesta a teatro viejo, por su técnica debemos encasillarla al cajetín de los más modernos y audaces ensayos teatrales. El autor sirve a su público los momentos trascendentales de su drama y de sus personajes en forma esquemática, y es por manera que, substrayendo al espectador el enojo de una acción seguida y recta, acumula toda clase de incidencias

caseras o callejeras, en síntesis caprichosas, y la ausencia de un hilván contribuye a mantener siempre en tensión el interés del público sin dar lugar al aburrimiento.

Pepita Serrador se ha colocado en un primer plano de la escena española encarnando y viviendo con la intensidad [sic] requerida el principal personaje, esa “Serafina delle Rose”, violenta, agresiva, ordinaria, escandalosa, frenética, que en el arte inconfundible, lleno de facetas de la gran actriz argentina, adquiere humanidad penetrante y seductora.

Nuria Torray, arrancada del Teatro Guimerá, para conferirle el galardón del segundo papel en esta obra, estuvo natural; exquisita por la voz y el acento, y por una manera personalísima de moverse en escena que acusa talento y sensibilidad.

Destacaremos también la labor de Enriqueta Torres, Ramón Corroto, Rosita Mateu, Joaquín Regález, Josefina Tapias, Pilar González y Andrés Monreal.

Magnífico el decorado de Mampaso. Y cuidados los efectos sonoros que responden a un minucioso control.

El público, que llenaba el teatro, aplaudió los tres actos de la comedia, y requirió en escena a los intérpretes y al director artístico Antonio de Cabo.

El Noticiero Universal, 4-IV-1958 (Guillermo Sánchez)

Lo primero que sorprende al espectador de “La rosa tatuada” –y a fe que hay muchas cosas que le sorprenden hasta el estupor- es el carácter eminentemente cómico de esta obra, en contraste con el cariz poético que prevalecía en “El zoo de cristal” o la tensión dramática que alentaba en “Un tranvía llamado deseo”. Con esto no quiere decirse que “La rosa tatuada” sea completamente apoética o que las reacciones de sus personajes carezcan de intensidad dramática en determinados momentos. Lo que sí se afirma es que, por esta vez –y en esta obra, que no en vano fue acabada en nuestra ciudad-, Tennessee Williams ha tendido con preferencia a escribir una auténtica comedia; una comedia que pinta y hace actuar a personajes específicamente latinos o, para ser más exactos, a personajes específicamente italianos y aun específicamente sicilianos.

Estos personajes, a lo largo de los tres actos de que consta “La rosa tatuada”, reaccionan en la forma apasionada en que se supone deben hacerlo los seres más típica, más primariamente latinos. Partiendo de esta base, los efectos cómicos se consiguen

extremando aquellas reacciones, que oscilan sin solución de continuidad entre lo trágico y lo ridículo.

En este sentido, “La rosa tatuada” viene a ser como un sainete sublimado, en el que no se evita el tópico, sino que se le afronta y exalta a través de un texto de innegable calidad literaria y, como ya hemos dicho antes, no exento de alusiones poéticas y dramáticas. La vida de esta colonia de inmigrantes italianos –que geográficamente se sitúa “en algún lugar” del golfo de La Florida, cerca de Nueva Orleans- ha sido descrita por Tennessee Williams con trazos voluntariamente sainetescos, con pinceladas deliberadamente gruesas, con colores pretendidamente vivos.

Por lo demás, nadie debe creer que Tennessee Williams haya abdicado en “La rosa tatuada” de la preocupación erótico-sexual que alienta en toda su obra y que hasta cierto punto es su única base. La diferencia, en contraste con otras piezas del mismo autor, es que esta preocupación no tiene en “La rosa tatuada” un carácter obsesivo, sino que participa del enfoque cómico que se ha dado a toda la obra.

Buscando un antecedente a “La rosa tatuada”, podríamos encontrarlo en otra comedia americana, que antes fue novela: “Tabacco Road” o “El camino del tabaco”, de Erskine Caldwell. E incluso en otra novela del propio Caldwell: “God’s Little Acre”. Estas dos obras, como la que hoy enjuiciamos, nos ponen en contacto con un mundo específicamente castizo –dando a esta palabra su acepción más amplia- que se nos describe en forma exhaustiva, acudiendo a cuantos tópicos y detalles particulares pueden darnos una visión más viva y espontánea del mismo.

En cuanto a la versión española de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, cabe decir que la misma parece completamente identificada con el texto original, del que se han respetado todas las expresiones en italiano.

Pepita Serrador, que con esta interpretación se despide del público español –antes de partir para América del Sur-, logró anoche un éxito clamoroso, siendo aplaudida por el público con un calor y un entusiasmo muy poco frecuentes. Su versión de Serafina delle Rose, la emigrante siciliana eje de la obra, resultó asombrosamente feliz, acaso por tratarse de un tipo que se adecua perfectamente a sus características interpretativas. En sus parlamentos, lo mismo que en sus imprecaciones desgarradas y en sus contenidos silencios, Pepita Serrador lució un pálpito de transida sinceridad, de fidelísima emoción. A su lado, en el papel de Rosa delle Rosa, la inteligente y sensitiva Nuria Torray dio un

nuevo paso hacia delante en su joven carrera. Esta actriz, de pocos años, pero de definida y atrayente feminidad, posee un potencial dramático que ha de ir liberando progresivamente y que anoche ya lució en un nuevo y vivísimo grado.

Por la parte masculina, el principal papel de “La rosa tatuada” corre a cargo de Ramón Corroto, que lo viste con extraordinario vigor, extrayendo del mismo toda la fuerza primitiva que contiene en el original literario. Lo que no puede hacer, por ejemplo, Andrés Monreal, cuyo personaje –sin duda, por no pertenecer al medio en que se desarrolla la acción- es el único que Tennessee Williams ha descrito en forma superficial.

Los restantes actores que intervinieron en la primera representación de “La rosa tatuada” –que incluye diecinueve personajes-, supieron estar en todo momento a la altura de los cuatro tipos centrales, componiendo entre todos un friso interpretativo de primerísima calidad. En este capítulo, y por su misma extensión, preferimos no hacer distinciones, aunque tampoco queremos silenciar la atinada creación de la actriz de carácter Enriqueta Torres.

El estupendo decorado único, así como la ambientación, llevan la prestigiosa firma de Mompasso, habiendo corrido a cargo de Alex North los fondos musicales, que en esta obra tienen innegable importancia.

Digamos para terminar que la dirección escénica de Antonio de Cabo resultó impecable y demos cuenta de que el público se entusiasmó con la obra y, todavía más, con la versión que de la misma nos ofrecieron sus intérpretes, a los que hizo saludar repetidamente.

Solidaridad Nacional, 5-IV-1958 (Luís Marsillach)

En el Comedia se ha registrado un acontecimiento de indudable importancia: el estreno de “La rosa tatuada”, de Tennessee Williams, ofrecido por Pepita Serrador, que reaparece ante nosotros con dicha obra.

“La rosa tatuada” es una comedia realista, fuerte, de recias pinceladas. En realidad, todo cuanto ocurre en escena se produce por la especial idiosincrasia de los personajes, unos sicilianos emigrados a América del Norte y que son gente apasionada, no muy lógica en sus reacciones, seres primitivos dominados por los instintos y obsesionados por ideas más o menos absurdas.

La protagonista es una mujer a la que se le acaba de morir el marido. El amor de esa mujer por el difunto tiene manifestaciones vehementes y se expresa sobre todo en la fidelidad al recuerdo sensual. Esa mujer querrá guardar en su casa las cenizas del muerto para no desprenderse por completo de lo que el hombre fue y representó para ella. La mujer va descubriendo que su marido le fue infiel, pero se resiste a aceptar el hecho, que se le hace intolerable. No reconocerá la verdad hasta el momento en que aparezca otro hombre en su vida, otro hombre que puede aliviarla de su obsesión con la descarga de los instintos, de nuevo con un sentido vital, tumultuoso y primario.

Lo mejor de la comedia es ese tipo de mujer, de una psicología muy compleja dentro de su primitivismo. Ni obsesión ni vehemencia impiden que esa mujer nos ofrezca cambiantes facetas de su temperamento hasta surgir la frase de ingenio y humor en los instantes en que la situación se nos presenta más cargada de patetismo.

Junto a esa mujer, gran creación del teatro norteamericano, se mueven personajes impulsivos, de extraña contextura, tipos bastante groseros en su mayoría, pero con excepciones, pues también se da la poseída, la nota ingenua y espiritualmente limpia.

El ambiente está maravillosamente logrado y en este punto hay que señalar el acierto del montaje con decorados de M. Mampaso y fondos musicales de Alex North, todo ello bajo la dirección de Antonio de Cabo, que ha vertido muy bien la obra al castellano, en colaboración con Luis Saens.

La interpretación de Pepita Serrador es extraordinaria, de actriz eminente, con matices admirablemente logrados y con una fuerza de expresión insuperable. Espléndidos también Ramón Corroto, que da mucho vigor y vivacidad al personaje, y Nuria Torray, esa joven actriz que cada vez se revela más amplia y firme en facultades y con una sensibilidad cautivadora.

Bien asimismo Enriqueta Torres, Juanita Salazar, Rosa Mateu, Emilio Menéndez, Josefina Tapias y el resto del conjunto.

Obra e intérpretes han alcanzado un éxito rotundos.

Diario de Barcelona, 4-IV-1958 (María Luz Morales)

Algún día resultará interesante trazar un ensayo en torno a las mujeres del teatro de Tennessee Williams (y espero que no sea una mujer, una escritora quien lo haga: el trago sería demasiado amargo). Hoy componen ya una galería extensa sin duda, y más

curiosa que atractiva, es evidente... Una galería cuyos especímenes femeninos habrían de colocarse a gran distancia de los que formaron las galerías respectivas ¡y maravillosas! de “mujeres de Cervantes” o “mujeres de Shakespeare”, pintadas con los azules y las rosas, los oros y los nácares del fervor del poeta hacia la dama o, más simplemente, de la admiración del hombre por la mujer. Y no me deje mentir lady Macbeth, en quien el crimen se viste de majestad y de grandeza.

No así los personajes femeninos de Tennessee Williams, criaturas de instinto más que de pasión, míseras criaturas fracasadas, decepcionadas, para cuyas almas débiles, decepción y pecado son resortes trágicos. En el eterno dilema humano: “ni ángel ni bestia”, es, en ellas el ángel quien lleva las de perder. Sólo las salva, fugazmente, alguna ráfaga de piedad por parte de su creador. Piedad para la muchachita lisiada del “Zoo de cristal” en sórdida batalla con sus manías y sus complejos. Piedad para “Blanche du Bois”, la protagonista del tan traído y llevado “Tranvía llamado Deseo”, con el alma desgarrada entre la romántica altivez de sus imaginaciones y la mezquina vileza de sus realidades. Mas, en los personajes femeninos de las obras más recientes (“La Rosa Tatuada”, “La gata en el tejado ardiente”) toda ráfaga de piedad desaparece. Ya no hay desgarramiento ni lucha. La mujer no es más que la hembra: el instinto, único resorte. Freud pasó por aquí con su mueca despiadada. Y el ángel se ha vuelto de espaldas.

En “La rosa tatuada” estrenada anoche en el “Comedia”, “Serafina” grita, frenética de dolor, la muerte de su marido, un buen mozo, chofer de camión, que llevaba una rosa tatuada en el pecho. Su desesperación, su fidelidad al parecer inquebrantable, al recuerdo del difunto adorado, son eje central de la obra. Criatura elemental, primitiva, pero humana, ¡ay, demasiado humana! de carne y hueso por sus cuatro costados, “Serafina delle Rose”, sin embargo, cesará en su llanto, aventará las cenizas de su marido, y volverá a prenderse una rosa en el cabello, cuando pase por su puerta otro conductor de camión, siciliano... y con una rosa tatuada en el pecho. El tema no es nuevo. Ya en la vieja literatura latina hay un precedente. Mas Tennessee Williams le presta, eso sí, un acento, un impulso, una vida, enteramente inéditos.

En la figura de la viuda siciliana –“Serafina delle Rose”- está toda la fuerza de la obra. Hasta que aparece el “bufone”, “Alvaro Mangiacavallo”, el “eterno masculino”, que devuelve a la viuda el gusto de vivir, todos los otros personajes de “La Rosa Tatuada”, son como el coro de la tragedia antigua, en torno al amor furioso, al dolor rabioso, al llanto y el desplante, y la desesperación y la locura de “Serafina”. Es

evidente, en el autor, esa evocación del Coro (antes la logró en algunas de sus obras, nuestro García Lorca), en las apariciones de los chiquillos, las vecinas, la “strega” y la cabra, que con sus mofas subrayan lo que va ocurriendo en la casa y hasta en el alma de “Serafina”. Todo a un ritmo vivaz, sin que el interés decaiga un instante, con una, aún a nuestro pesar, emoción sostenida y una fuerza teatral, dramática, inmensa. Algunos cuadros, rápidos, intensos, como aquel en que “Serafina” comprende que su marido ha muerto, sin que nadie pronuncie una palabra para revelárselo; o ese otro en que obliga al marinero que acompaña a su hija, a hacerle una promesa arrodillado ante la “Madona” o aquel en que quiere arrancar al sacerdote el secreto de confesión de su marido, son escalofriantes...

Toda la “Rosa tatuada” es “Serafina”. Toda “Serafina” fue anoche la labor sorprendente, rayana en lo genial, de Pepita Serrador su intérprete. Rara vez nos es dado, pues, sobre las tablas, una identificación más completa, una fusión más absoluta de intérprete y personaje. Humana, “demasiado humana”, como “Serafina delle Rose”, Pepita Serrador tuvo la figura, la actitud, la voz, el grito, el brío, la fuerza, la ternura –el temperamento-, con que ya siempre en la galería de “mujeres del teatro de Tennessee Williams” veremos a la impetuosa viuda siciliana.

Con ella sobresalieron en la interpretación –armónica, ajustadísima- ese gran actor que es ya Ramón Corroto, y esa delicada, sensible dama joven que es Nuria Torray. Es grato destacar la auténtica venerable figura de Joaquín Regalez, que vuelve, muy dignamente, a las tablas, en vísperas de cumplir sus ochenta años. Otros nombres: Pilar González, Josefina Tapias. Y ese Coro que lo avanzado de la hora me impide reseñar... muy bello y eficaz el decorado de Mampaso; correcta, expresiva, la versión española, debida, según leemos en los programas, a Antonio de Cabo y Luis Saluz.

A Antonio de Cabo corresponde, ante todo, el mérito de la dirección, que es excelente. Para él y para sus intérpretes –en especial para Pepita Serrador, heroína de la noche- resonaron aplausos nutridos al final de todos los actos, y reiteradas ovaciones al término de la representación.

Revista Gran Vía, núm. 69, 5-IV-1958 (Enrique Sordo)

Una nueva obra de Tennessee Williams –nueva para nuestro público, claro está-, acaba de ser estrenada en el Teatro Comedia: “La rosa tatuada” (“The rose tatoo”), en correcta versión –adaptación, más bien- de Antonio de Cabo y Luis Sáenz. Esta

comedia, al parecer, fue escrita precisamente en Barcelona hace algunos años, aunque iba destinada a la gran actriz italiana Ana Magnani, que había de representarla por primera vez e interpretarla en el cine más tarde.

Aunque no se trate de una de las obras fundamentales de Williams, “La rosa tatuada” no deja de constituir un buen ejemplo representativo de la intencionalidad y la tónica habituales en el teatro de este autor. La obra dramática de Tennessee Williams se caracteriza, en general, por su afán de desvelar el mal que acosa a los hombres, ese mal que él considera explícitamente “una enfermedad, una deformación psíquica”, con un criterio tan freudiano como estadounidense. Pero ese desvelamiento, a menudo realizado con un rigor lindante con la crueldad, no oculta en sí ninguna tesis, ninguna tácita moraleja. El autor se limita, con sus tejidos dramáticos, a presentar desnudos problemas, sin buscar soluciones a los mismos, sin teorizar sobre ellos. Trata, únicamente, de provocar una directa reacción emocional, y es inútil que busquemos en sus obras ningún sentido trascendente, o esa profundidad que encontramos, por ejemplo, en un Arthur Miller.

Como consecuencia de lo antedicho, Williams se apoya siempre –o la mayoría de las veces, al menos,- en una temática de fuerte sabor y en un clima adensado hasta lo irrespirable, capaces ambos de provocar la reacción aludida, sin necesidad del tan manido “mensaje”. Temática y clima, por otra parte, muy acordes con los que dominan en gran parte de la narrativa y el teatro norteamericanos de nuestros días, después del aislado fenómeno de O’Neill. Quiero decir con ello, que Williams se inclina, con flagrante preferencia, hacia el planteamiento de oscuros problemas de orden sexual, más o menos revestidos de preocupación sociológica, más o menos explicitados, pero siempre latentes y advertibles. En cualquiera de sus obras, hasta en las de apariencia más inocua, como la que hoy nos ocupa, abundan los personajes de tortuoso psiquismo, en una chocante galería de cretinos, homosexuales, ninfómanas, histéricos, fracasados de todo orden, mitómanos, etc. De ahí, por ejemplo, la inusitada violencia –signo de equívoca sexualidad- con que reaccionan y actúan la mayoría de sus protagonistas. Solamente con los personajes femeninos de Tennessee Williams podría hacerse un vasto ejemplario de tipos psicopáticos. (Dicho sea de paso, algún día intentaremos pergeñar un ensayo que podríamos llamar estético-biológico tomando como base los especiales tipos de mujer que aparecen reiteradamente en el teatro de determinados autores, como Anouilh, Benavente, Lorca y el propio Williams). Esa vaga, imprecisa, pero siempre

ostensible, preocupación sexual del teatro de Tennessee Williams, -semejante a la del teatro de William Inge y otros-, puede ser considerada como una de las constantes literarias del país que ha hecho posible la redacción y la publicación de los famosos *informes* de Kinsey.

Pues bien, muy dentro de esa tónica, está “La Rosa tatuada”. Pero en esta ocasión, la trama tejida a base de una serie de insatisfacciones eróticas, está presentada de un modo más directo y transparente que en otras obras de igual mano. No aparecen aquí las fuerza oscuras, el retorcido sensualismo, los complejos inconfesables de “El tranvía llamado Deseo”, de “La gata en el tejado de Zinc caliente”, y de tantas otras obras de Tennessee Williams. Por el contrario, “La rosa tatuada”, aunque tramada a expensas de problemas sexuales, no pasa de ser una buena comedia de costumbres, una especie de sainete a la americana, con gotas de sentimentalismo, pinceladas grotescas, y personajes agudamente caracterizados, pero exentos de complejidad, que se manifiestan con llaneza y sinceridad. Del mismo modo, la desembocadura final de la comedia, con un “happy end” no excesivamente convencional (incluso con el arreglo de esta versión), se nos ofrece con una limpieza y un vitalismo esperanzado muy poco frecuente en la obra de Tennessee Williams. Parece como si éste, al escribir “La rosa”, hubiese querido dar un punto de respiro a sus obsesos agonistas y hacerles vivir, al menos por una vez, como el común de los mortales.

Lo que, en cambio, continúa siendo perfectamente típico del autor, muy fiel a su acostumbrado modo de hacer, es la excelente factura técnica con que la acción dramática está levantada. Es admirable la grávida carga de dramaticidad conseguida en ella, con los mínimos elementos, y es impecable el ensamblaje de su arquitectura. Incluso algunos audaces recursos, como la utilización de coro de mujeres y de la figura casi simbólica de la bruja, confieren cierto talante de tragedia a esta obra que no posee ninguna sustancia trágica. De ese modo, y apoyándose en intensas y siempre vivas situaciones, logradas gracias a un soberbio poder de concentración, Tennessee Williams conduce la línea argumental –muy leve- de la comedia hasta alcanzar el “clímax”, el punto culminante, sin la menor vacilación. Acaso una cierta reiteración sea lo único que pueda reprochársele.

Con esta obra, Antonio de Cabo, como director, ha logrado una de sus mejores realizaciones. Apoyándose en un expresivo, sólido y adecuado decorado de Mampaso, en unos ambientadores fondos musicales de Alex North (los mismos de la película), y

en una hábil y rica luminotecnia, ha conseguido conferir a la obra el justo clima, avivarle su alternado tono patético-grotesco y acentuar aquellos momentos de irrealidad que sostiene especialmente el coro. Es realmente admirable el verismo y la propiedad logrados en el “atrezzo” y mobiliario. Asimismo, el movimiento de los personajes es llevado con acordada vivacidad. Únicamente podríamos reprocharle algunos excesos en la caricaturización de determinados personajes episódicos, como en los de las dos *troteras*.

En cuanto a la labor interpretativa, muy importante siempre, y aún más en esta clase de obras con escasa anécdota, en general se inclinó más a las caracterizaciones enterizas que al matiz, pero sostuvo, salvo excepciones, bien los tipos. Pepita Serrador, en el tremendo personaje de “Serafina delle Rose”, dió admirablemente la vertiente de vehemencia, de desgarró y desplante del mismo, con mucho calor y sobradas facultades. No acertó tanto, en cambio, en la faceta tierna del tipo que incorporaba, en el énfasis retenido que ha de producir el patetismo de algunos momentos. Su vasto conocimiento del oficio no logró dar toda la convicción a este segundo aspecto del personaje; segundo aspecto muy importante, porque es el que le confiere emotividad y calor humano al contrastar con el primero, rudo y grotesco. Ramón Corroto, en el inefable “Mangiacavallo”, nos regaló con la mejor interpretación de la noche, prestando a ésta ese difícil cruce entre el cretinismo y el elemental sentimentalismo que el papel exige. Nuria Torray, por su parte, incorporó una “Rosa” ardiente e intensa, con seguridad y brío, descuidando un poco los matices ingenuos del personaje. La labor de Andrés Monreal (“Jack Hunter”), monótona, deslavazada, torpe y gris, no es enjuiciable propiamente por su escasa relación con el arte escénico. Muy eficaz Josefina Tapias en sus breves intervenciones y en su acabada caracterización de la bruja. Entonada y justa Enriqueta Torres (“Assunta”), lo mismo que las actrices que componían el coro de vecinas, de aire tan lorquiano. Los demás, cumpliendo, con más o menos corrección, destacándose César Ojínaga.

LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC

Estrena, 29-III-1959. Teatre Comèdia. Companyia Aurora Bautista

El Correo Catalán, 31-III-1959 (José María Junyent)

Obra en tres actos de Tennessee [sic] Williams; versión española de Antonio de Cabo y Luís Saenz.

Muchos factores de aparente orden positivo diéronse cita en la solemnidad teatral de Pascua de Resurrección para atraer al espectador hacia el Comedia, fiel a su dedicación íntegra que le ha colocado en primer plano de importancia y categoría innegables: debut de Aurora Bautista; estreno en España de una obra galardonada con el premio Pulitzer y de los Críticos de Nueva York; cuadro interpretativo de comediantes afincados ya en el aplauso del público y el deseo de este mismo público para llenar la platea, fiel a la tradición pascual en la luminosa jornada del Domingo de Gloria.

No afirmaremos rotundamente que los factores enumerados cayeran por su base después de la representación primera de *La gata sobre el tejado de zinc*, puesto que los aplausos al término de la obra y el cálido parlamento de Aurora Bautista fueron testimonio de que el éxito acompañó a la empresa, pero sí conviene puntualizar que este triunfar epílogo debe en justicia atribuirse al pleno esfuerzo de la genial trágica y su brillantísimo elenco, a una muy visible seguridad de dirección y, en menor grado, al uso ponderado de aquellos resortes complementarios que en la escena convierten la ficción en clima idóneo.

La Gata sobre el tejado de zinc, llega a nosotros con una etiqueta de importación moralmente sospechosa y el nombre de un autor americano cuyos frutos escénicos conocidos hasta la fecha son augurio fatal de dramaturgia morbosa y repelente. Y aunque desconocemos el manuscrito original de Tennessee Williams, podríamos afirmar que la primera parte del melodrama americano continúa siendo, en español, lo que el laureado autor escribiera en inglés; y que en su segunda jornada, y sobre todo yendo al desenlace, la labor de los traductores debió resultar mucho más ardua, tanto como para llevarles incluso, a modificar la doctrina del mensaje singular que en su desarrollo quiere ofrecérsenos. Porque en el teatro de Tennessee Williams prevalece sobre toda cualquier otra explicación, el exponente materialista de la vida actual sin concesiones la suciedad repelente y el más voluntario olvido de cualquier edificante postulado. En

cambio, cuando cae el telón, es seguro que debemos agradecer a los traductores ese final feliz, muy “sui generis”, que, más que verse, se adivina.

La Gata sobre el tejado de zinc, o sea Margaret, es la mujer que, cual el simbólico felino que da nombre a la ficción, se mantiene desesperadamente sobre la cuerda floja, de una inseguridad física absoluta, dispuesta a no renunciar a su puesto, en el cariño del marido –Brick-, hundido en el seno moral de una desesperación interna, sin freno, que la lleva a un permanente estado de alcoholismo agudo, sustentado en el deseo de evadirse de “su” drama insoslayable. Vive alejado de su esposa, pese a su continuo contacto, desde la jornada en que el amigo entrañable se suicidara, al parecer, por cause de ella. Un suicidio cobarde, como cobarde era la inconfesable amistad de aquél, tan inconfesable por su parte, como decidida la acción de la esposa, que no renuncia a ser mujer al lado del marido y que consigue apartar a éste de una senda que ya era tortuosa en el orden moral y llegaba a serlo en la vida material. Es desgraciada, Margaret, por el total despego del marido; se embrutece Brick moral y físicamente; y su vida adquiere aún perfiles más amargos por la convivencia con el duro abuelo, quien después de un poderío absoluto en todos los órdenes, sigue abatido por terrible enfermedad incurable. Vegetan en el hogar con fines ruines y especulativos, Mae y Gooper, y es una sombra la Madre, que da mayor lobreguez al conjunto.

En este limitado horizonte, los personajes, que desconocen todo sentimiento digno, cierran, entre sí, el círculo de las mutuas acusaciones, y en la esterilidad de Margaret –debida al alejamiento físico de Brick, pues en la obra todo es de signo materialista-, se centra el despego del abuelo, y la ironía de la madre, que la lleva a decir, señalándoles a sus hijos, el lecho conyugal: “Cuando un matrimonio naufraga, la culpa está aquí”.

El abuelo morirá irremisiblemente, y así, sin ambages ni rodeos se lo espeta su propio hijo predilecto, ese Brick, al que Margaret encauza. Se humaniza aquél, claudica éste, marchan los vividores que habitaban en el hogar, y el telón se cierra sobre esa familia condenada por un estigma que el autor no quiso borrar de sus mentes al no concederles en esa redención final en la existencia de los jóvenes y el adiós del viejo una sola acción que hablase de fe.

Un acto primero de exposición que se convierte en un diálogo entre Margaret y Brick, sucio, exaltado, apasionado, pero no apasionante, con crudezas de fondo y obscenidades de forma; un acto segundo donde el clima sube de tono y en cuyo transcurso el autor se saca de la manga todos sus “triumfos” y asoma cuanto quedaba por

ver y oír, especialmente en la controversia de padre e hijo, y ya el final feliz aludido, convencional y efectista dada la índole de la ficción toda, constituyen los elementos de que se sirve Tennessee Williams para decir al espectador, en suma, que en los más duros trances íntimos existe posible armónica solución, y asimismo, que quien debe morir, muere. “Mensaje” no precisamente nuevo, como puede verse, ni elevado, ni ofrecido con visos de originalidad. Servido, en cambio, con el más desgarrado de los acentos y la más naturalista realidad, a lo Zola, con los atributos de un lenguaje ciertamente libre, aunque no soez, gracias, seguramente, a los traductores españoles.

Aurora Bautista acredita en su atormentada y viril Margaret la calidad interpretativa que le valió de tiempo los mejores elogios, en honor de su inteligencia en la incorporación de papel áspero y difícil que le valió a todo honor, una cálida ovación en un mutis dramático de altos vuelos. Y sobresaliente, Rafael Arcos, quien dio verosimilitud impresionante a su retorcido personaje. Con ellos, excelentes seguros, María Francés, Ana María Méndez, Ricardo Alpuente, Emilio Menéndez, José Miguel Rupert y Ana María Juan.

Buena presentación escénica de Sabaté y Tálens, sobre decorado de Manuel Muntañola y, en general, un prudencial uso de la luminotecnia y demás efectos accesorios.

A todos fueron las grandes ovaciones que sonaron en la sala del Comedia. A todos alcanzó este amplio éxito de *La Gata sobre el tejado de zinc*, de Tennessee Williams, admirablemente vertido al español por Antonio de Cabo y Luis Saenz.

El Noticiero Universal, 30-III-1959 (Manuel de Cala)

De las obras de Tennessee Williams aquí representadas, todas ellas vigorosas, de reciedumbre humana, la más trascendente, sin duda alguna es “La gata sobre el tejado de zinc...” estrenada en el Comedia, en versión española de Antonio de Cabo, ofrecida a Barcelona por especial deseo de Aurora Bautista.

Tennessee Williams es un dramaturgo profundo; la nota dominante de su teatro es el estudio psicológico de los personajes. Quizás este genial escritor antes que el tema o tesis a desarrollar, piense en los personajes, adaptando a ellos la acción y redondeando el drama a “posteriori”.

Es decir, que los personajes piensan y obran por su cuenta; el autor se desprende de ellos. Es el libre albedrío de la persona humana, que en su misma libertad se ve

aprisionado por sus pasiones, ambiente en que vive y circunstancias que le rodean. El hombre se rige a sí mismo, pero dentro de la cárcel o del reducido espacio a que se ve sometido. Inteligente, hábil e ingenioso, así lo hace el autor.

Entonces el dramaturgo habla por boca de sus personajes con los que vive y se identifica; les sigue y guía, pero no tuerce su camino aunque vayan a la derrota o a sepultarse en un abismo.

En “La gata sobre el tejado de zinc ...” se aprecian claras estas características. La mujer vehemente, apasionada, en lucha consigo misma por impedir el desvío de su esposo, atraído o arrastrado por la pecaminosa amistad de un amigo suyo antiguo discípulo de la Universidad, cuya impúdica relación ofende a la esposa. Caso vulgar, si se quiere sencillo, pero en él se encierra toda la grandeza humana de este magnífico drama de pasiones exaltadas, que vive una familia norteamericana, y que se resuelve por vía natural y lógica con la reconciliación conyugal del matrimonio, desaparecido, por suicidio, el “amigo” sin su presencia física en escena, pero con influencia decisiva en el drama. Lo que ocurre en el es consecuencia de lo anterior. Todo se ha ido formando, robusteciendo, agrandando, cual si se fuera, lentamente, perforando una cantera para colocar un barreno, que explota, precisamente el día del cumpleaños del abuelo, amargando la fiesta, en que se desarrolla la acción.

Todo justo, todo medido; los personajes siguen la trayectoria de su vida, digamos desde su adolescencia. No pueden retroceder, como en la vida real son juguete de sus pasiones y han de enfrentarse con los graves problemas que surgen, que salen al paso de quienes por sus propias culpas se ven envueltos en ellos.

La obra es dura, amarga, cruda, de un realismo abrumador; pero es la vida misma llevada a la escena a través de unos seres de distintos y complicados complejos; seres de carne y hueso, que en vano luchan contra el destino, si “destino” puede llamarse a lo que por torpeza, falta de educación o carencia de moral y de fe, el hombre se ha ido creando a su paso por la tierra.

Los personajes de “La gata sobre el tejado de zinc...” están en un callejón sin salida. Cuántos en la realidad de su vida se hallan en el mismo caso.

La “Gata” es nada menos que Aurora Bautista. Una “Gata” ardiente, apasionada, sedienta de amor, que metafóricamente, sobre el tejado de “zinc”, caldeado por el sol, se acrecienta su tortura en su sociedad conyugal, aun viviendo con su esposo bajo el

mismo techo. Como dijo el poeta: “Sin el amor que encanta –la soledad del ermitaño espanta.- Pero es más espantosa todavía –la soledad de dos en compañía.”

Aurora Bautista, genial actriz trágica, artista de las grandes creaciones, se sumó ayer una creación más a su brillante historial artístico en un nuevo triunfo que por sí sólo bastará para singularizarla, si no estuviese ya en la cima de su gloria. Aurora Bautista encarnó a “Margaret” (la “Gata”) con asombrosa naturalidad, temple recio, sensibilidad despierta, vibrante y humana en sus reacciones, llevó a cabo uno de sus mayores prodigios interpretativos en una exaltación artística de triunfo clamoroso, subrayado por las ovaciones que se le tributaron en todas sus escenas.

Antonio Prieto vivió el personaje “El abuelo” con su arte magnífico y una potencialidad enorme de energías, que le valió una larga ovación en un mutis.

El ingrato papel de esposo de “Margaret” le correspondió a Rafael Arcos, poniendo en su cometido la actitud de recelo y rencor que exige el personaje, inválido por fractura de una pierna al saltar la valla de un campo de deportes, en una de sus escapadas nocturnas.

Magnífica María Francés en el papel de madre, como actriz característica de la mejor escuela teatral.

En labor notable se distinguieron Ana María Méndez, Ana María Juan, Carmen Santiago, Ricardo Alpuente, José Miguel Rupert, Emilio Menéndez y Adolfo Cadillac.

“La gata sobre el tejado de zinc...” obtuvo los premios Pulitzer y de los críticos de Nueva York.

El distinguido público que llenaba el teatro se pronunció en ovaciones clamorosas a Aurora Bautista y a sus colaboradores, en cada acto, levantándose el telón reiteradas veces al terminar la representación, con los artistas en escena y el director José Luis Alonso, que ha puesto en escena la obra en un alarde de arte, buen gusto y propiedad, con decorado de Manuel Muntañola, realizado por Sabatés y Tálens.

Finalizada la representación, Aurora Bautista se reiteró en su deseo de dar a conocer al público barcelonés el estreno preferente de la obra y expresó su gratitud con frases emocionadas.

La Vanguardia Española, 31-III-1959 (Antonio Martínez Tomás)

“La gata sobre el tejado de zinc” es un drama realista, una muestra típica de ese teatro americano que trata crudamente, con una valentía descarnada y despiadada, los problemas más bajos y crueles, los temas más morbosos las situaciones más desagradables. En realidad, estos motivos teatrales son de todos los tiempos. Desde la tragedia griega que hace del incesto tema harto frecuente, hasta nuestros días, en que se llevan a la escena escabrosas cuestiones de tipo sexual, todos los temas, hasta los más obscenos y difíciles, han sido tratados por la dramaturgia universal. Pero nunca hasta ahora con ese tono recio con ese descaro y esa violencia sin hipocresías con que lo hace el neorrealismo trágico de Tennessee Williams o de Miller.

Es un teatro realista que uno se resiste a creer que sea real. En efecto, es difícil hacerse a la idea de que ese teatro responda a las reacciones de los seres que integran el mundo circundante. Aunque uno sepa que en la tierra existen muchos manicomios siempre alienta en el fondo la esperanza de que no todo lo que le rodea sea manicomial.

Maestro en relatar esta suerte de historias espasmódicas, que plantea y resuelve con una seducción escénica indudable. Tennessee Williams hace de “La gata sobre el tejado de zinc” –tejado ardiente, un tejado quemante- una obra que apasiona, que convulsiona nuestra sensibilidad hasta lo más profundo.

Brik, un antiguo ídolo del rugby, se aparta con asco, con náuseas, de su esposa, la atractiva y ardiente Maggie, porque piensa que ésta es la responsable de la muerte de su mejor amigo, deportista famoso como él, el cual se ha suicidado, arrojándose por una ventana. Brik [sic] sabe que Maggie estuvo en la habitación de su amigo media hora antes del suicidio, y piensa que tuvo con ésta una aventura íntima. Brik [sic] cae entonces en la servidumbre del whisky, como único medio para calmar su angustia Bebe, bebe, bebe...

Maggie exalta de amor por Brik [sic], y siente el desdén de éste en su alma y en su cuerpo. Apasionada y joven aquel desvío la transforma en una insatisfecha sexual una “gata sobre un techo ardiente” según su propia frase.

Estos dos seres, que labran recíprocamente su infortunio, viven dentro de un mundo delirante: un viejo orgulloso de su gran obra de granjero, que odia y detesta a su familia: unos hijos corroídos por la ambición y un cierto complejo de “cainismo”: una madre insignificante y limitada...

Los diálogos son expresivos y vibrantes. Tennessee Williams se atiene a la línea tradicional del drama clásico. No hay propiamente vanguardismo en la estructura de la obra sino en lo que se dice y la violencia de la frase muy atenuada sin embargo en la tradición.

La gran revelación de “La gata sobre el tejado de zinc”, es la genial creación que de la protagonista hace Aurora Bautista. Pocas veces se ha visto en el teatro una creación tan definitiva y convincente. Cuando ella se cambia de traje, cuando evoluciona en ligera combinación o se cambia los zapatos, asistimos a la expresión de una femineidad estallante ante la cual las palabras pierden su importancia y el juego de los demás actores se hace insignificante. Y sin embargo, Aurora Bautista se sitúa en los antípodas de lo que podría ser una “vamp” explosiva. Su “sexy” no es perversión ni morbosidad, sino espontáneo estallido de una naturaleza joven que pierde su equilibrio.

Rafael Arcos da a la figura del alcoholizado “Brik” [sic] un relieve apasionante y sostenido, En algunas de las escenas de la segunda parte llega, en realidad, a lo impresionante. Tercera figura del reparto es Antonio Prieto, que encarna con tremendo verismo la figura de “El abuelo”, viejo déspota en quien conviven virtudes y defectos a escala colosal. Se la ovacionó en un mutis en el que estuvo insuperable. En papeles de menor relieve se destacaron Ana María Méndez, Ricardo Alpuente y María Francés.

Solidaridad Nacional, 31-III-1959 (Luis Marsillach)

Estreno en España y por Aurora Bautista de *La gata sobre el tejado de zinc*. En inglés, *Cat on a hot tin roof*. Doy el título original, porque en el español falta un adjetivo que luego se prodiga en el diálogo, bien vertido a nuestro idioma por Antonio de Cabo y Luís Sáenz.

La tal gata es una señora cuyo marido se ha vuelto totalmente insensible a sus encantos. Nunca el marido se mostró demasiado apasionado, pero desde que se le suicidó su mejor amigo del alma, el hombre no siente por la mujer más que aversión, por lo menos, física. El caballero asegura con toda firmeza que su afecto por el amigo muerto era puro, limpio y hasta más o menos sublime.

Si ustedes han leído a Platón, conocerán el verdadero sentido de lo que la gente llama –equivocando el concepto– “amor platónico”. Bueno, pues eso. Pero lo que, hablando en filósofo [sic], se ha de entender por “amor platónico” es, en la realidad de las cosas, el menos platónico de todos si nos ajustamos al sentido corriente. Si a todo

esto añadimos que el temperamento de la señora no es el más adecuado para soportar la situación, quedará explicado –con buenas palabras, que es lo difícil- el problema fundamental que plantea el autor, un hombre muy versado en tales cuestiones. Y digo el fundamental, porque hay otros. El de un hombre que se entera de que está condenado a morir en breve plazo y entre grandes sufrimientos; el de una familia codiciosa que sólo espera que el viejo se muera para heredarle; el de una señora que quiere a su marido y que se desespera ante la idea que va a quedarse viuda... Tantas cuestiones morales le restan un poco de unidad al relato, pues el primer acto lo llena el binomio marido-esposa y el segundo, el binomio padre-hijo, mientras que en el tercero, en el que confluyen todos los hilos de la acción, el verdadero drama es el de una madre que no descubre en los hijos más que codicia o desangelada inhibición. Pero no he pretendido hacer más que una leve observación, pues Tennessee Williams es un dramaturgo extraordinario y nunca se le escapan ni personajes ni situaciones; *La gata sobre el tejado de zinc* es una obra espléndidamente lograda, de un vigor impresionante y de una humanidad sobrecogedora. Aunque conociendo la especial idiosincrasia del autor y después de haber leído el texto original se adivinan muchas cosas. A Tennessee Williams le irrita la incompreensión de los que no acaban de entender la sublimidad de un “amor platónico” y emplean palabras duras. Y no parece le encante la vida conyugal ni que le hagan mucha gracia los niños. El final de la comedia es pueril. Ninguna mujer conseguiría despertar el interés de un hombre privándole del alcohol hasta haber merecido sus buenos servicios. Cada deseo reclama sus especiales estímulos. Pero eso requiere, para entenderlo, otra especialidad.

Aurora Bautista está magnífica, insuperable, con un sentido perfecto del personaje, al que extrae humanos y vigorosos matices; arde, crepita, se tuesta en el propio fuego de esa gata en eterno enero desolado. Espléndido Antonio Prieto, que da también una gran lección de buen teatro y muy convincente Rafael Arcos, aunque con demasiada exaltación para el tipo tal como lo vio el autor, que lo quiso más frío, más indiferente y lejano. Excelente también la labor de Ana María Méndez, María Francés, Ricardo Alpuente y todos los demás. La dirección de José Luis Alonso, magistral, y el decorado de Manuel Muntañola, admirable.

Obra e intérpretes han encantado al público. Y Aurora Baustista se apunta un gran triunfo personal.

Diario de Barcelona, 31-III-1959 (María Luz Morales)

Nos presenta Aurora Bautista el “estreno en España” de esta obra de Tennessee Williams, una de las últimas suyas, tan zarandeada por los escenarios de América y Europa, como discutida en Europa y en América. Un autor importante, Tennessee Williams -uno de los primeros en los Estados Unidos-, cuya fama saltó pronto el charco y pasó todas las fronteras, no es difícil conocer cualquier obra suya, en la lectura, apenas se estrena en Nueva York, o, por lo menos, siempre bastante antes de que se anuncie en nuestras carteleras. De aquí que hayamos podido fácilmente apreciar hasta qué punto se han suavizado las crudezas, atenuando las audacias de la obra de Williams en la excelente versión española. Excelente, pese a todo, porque a mi juicio y en bien de la decencia, esas atenuaciones, más que perjudicar a “La Gata”, la mejoran.

Pues, en realidad el tema no cambia porque “el tejado de zinc” esté ardiente o sólo templado. El “tejado” es –pongamos por eufemismo- la alcoba conyugal de “Margaret” y “Brick”; éste, el marido, desafortunadamente entregado a la bebida, adusto, hasta la brutalidad, con su esposa, mudo a los requerimientos y los insultos, las quejas y los halagos de ella. Y ella “Margaret”, desesperada y excitada hasta el paroxismo, por la indiferencia de “Brick”, como “gata sobre el tejado”. Hay, naturalmente en el subconsciente de “Brick”, un motivo que le impulsa a rechazar a su mujer y a refugiarse en la bebida; motivo que el auditorio desconoce y con cuyo secreto juega el autor hábilmente. Es verano –ardiente verano- en una plantación del Mississippi y hay, en torno, dos tormentas que se están fraguando: una en las nubes, otra, bien a ras de tierra, entre la caterva de parientes mezquinos y codiciosos que aguardan la muerte del “Abuelo” (padre de “Brick”, fundador y dueño de la plantación) para apoderarse de la herencia. Herencia que todos saben destinada a “Brick”, el hijo menor, el predilecto... pero que no podrá ser para él, un borracho embrutecido, que además, no tiene ni tendrá hijos de una “gata”, a la que, a ojos vistas, desprecia. Y todas las posibles atenuaciones no bastan a disimular cómo “la gata” en su frenesí, tanto como el “tejado” de su vida conyugal defiende la herencia.

Inútil insistir en el tema. Inútil negar (no lo negaré) la densidad de “clima” y de asunto, la trama habilidosa, el bien dosificado y mejor manejado contenido dramático de “La gata sobre el tejado de zinc”. Todos los personajes y sus móviles son viles, pero en todos desdichadamente, hay innegables partículas de palpitante humanidad. La conjunción de las dos tempestades –lo que no deja de ser un efectismo, poco original-

está magníficamente lograda, y el contrapunto entre los dos temas principales –la querella conyugal; la lucha en torno a la herencia- desarrollo en forma perfecta... A mí, sin embargo, a cada obra nueva de Tennessee Williams que veo, me parece estar presenciando la misma obra. Sus heroínas, sobre todo, han llegado a parecerme, todas, la misma heroína. No nos movemos de ese mismo terreno de la mera fisiología; no salimos de ese campo (si se prefiere: de ese “tejado”), de mero instinto. Todas estas pobrecitas mujeres insatisfechas, neuróticas, hijas degeneradas de “Blanche du Bois” (al menos más original, por ser la primera; y más espiritual, en su locura), no son sino una sola mujer, y amenazan con inminente peligro de monotonía al teatro de Tennessee Williams. Pues, en realidad, los “casos” fundamentales de un tratado de psiquiatría se pueden contar con los dedos; mientras los caracteres de las heroínas de Shakespeare son casi incontables. Que solo el alma, las almas, tienen aliento de infinito.

La compañía que encabeza la prestigiosa figura de Aurora Bautista, dio el requerido relieve a “La gata sobre el tejado de zinc”. La tarea de la eminente actriz en el papel de “Margaret, la gata”, fue alarde de temperamento y talento interpretativo. Dentro del ajustado y armonioso conjunto, destacó muy especialmente Antonio Prieto en el papel del “Abuelo”, acaso el más humano de la obra. Rafael Arcos en el de “Brick” apenas si tiene lucimiento, con la doble rémora de la muleta y el mutismo. Citaré los nombres, además, de Ana María Méndez, María Francés y Ricardo de Manuel Muntañola. Muy de señalar en excelente dirección de José Luis Alonso, uno de nuestros jóvenes y ya más prestigiosos directores.

La sala del Comedia se llenó a rebosar. Y “La gata sobre el tejado de zinc” fue largamente aplaudida a cada bajada de telón. Al finalizar la obra, las reiteradas ovaciones llamaron a escena a Aurora Bautista, a José Luis Alonso y a toda la compañía. Requerida para dirigir la palabra al público, Aurora Bautista lo hizo gentilmente, expresando gratitud a Barcelona –dijo- a la que yo debo su emoción y su gratitud “a esta casi todo”.

Destino, núm. 1130, abril de 1959 (Martí Farreras)

De nuevo una historia del Sur estadounidense, de una brutalidad abrumadora y fiel al mundo de la obsesión erótica característico del autor.

¿Obra importante? Nada vulgar, desde luego y pensada y construida con un nervio dramático impresionante. Cuando caiga el telón por última vez, habrá llegado el

momento de analizar y valorar; pero mientras tenga lugar la representación no habrá manera de hacerlo, pues el autor no nos permitirá un solo respiro, esclavizándonos en la tormentada turbia y pasional de la historia que hace vivir ante nuestros ojos.

Tennessee Williams, siente una inclinación, una irreprimible preferencia por las temáticas innobles, malsanas, situadas bastante más allá de toda clase de fronteras de normalidad ética o psicológica. Su problemática obsesiva y reiterativa –dejando aparte “El zoo de cristal”, para nosotros su mejor creación- es de impacto seguro, aunque la licitud de tal impacto se nos antoje del todo discutible. Es evidente, que la escatología descarnada instalada en un escenario no podrá dejar impasibles a los espectadores, pero no lo es menos, que el procedimiento resulta grosero, ínfimo, y a menudo inaceptable. Las obras de Williams, que en su mecánica escénica y dialogal están adscritas al más furioso realismo, pudieran hacer creer a algún espectador distraído que se le ofrece un trasunto de la vida norteamericana, un fidedigno cuadro de costumbres –de malas costumbres- ilustrando la complejidad humana de aquel enorme país. No creemos que haya tal cosa, sino el gusto del autor por la deformación, su persistente tendencia y predilección por la anormalidad en todas las esferas, su deliberada o inconsciente fidelidad a una galería humana purulenta y viscosa reclutada en los manuales de psiquiatría. En este, como en todos los dramas de autor, una fisiología descarnada, lo sepulta todo y es, en realidad, la única y última justificación.

Pero combinándose con esa deleznable y total sumisión, no puede negarse la portentosa habilidad escénica con que la anécdota se desarrolla, la positiva fuerza y realidad de un clima agobiante que llega a parecernos cosa tangible, la destreza en el contrapunto de las dos anécdotas que se entrelazan en un crescendo de positiva fuerza dramática. Si la primera mitad de la obra peca tal vez de monotonía, en la dilatada y sorda batalla que enfrenta a marido y mujer en una erótica jeremiada, en la segunda, centrada por la figura del padre, un déspota odioso pero a la par humanísimo, adquiere una violencia y una fuerza sobrecogedoras. Tanta vileza se reúne en el escenario en un momento dado, que la situación adquiere algo muy parecido a una real grandeza, la grandeza del mal. Y como sea que el pulso de autor dramático de Tennessee Williams es innegable, su acierto en la dosificación tan seguro, consigue levantar la obra y brindarnos una momentánea sensación de potencialidad dramática que pocos autores alcanzan. Lo cual se nos antoja por otra parte, una de las más irritantes características del arte escénico; su posibilidad de eficacia instantánea, el contundente mazazo

inesquívale amparándose en la autenticidad de ese misterioso instinto de lo teatral, que nos incapacita para la reflexión, que nos ata de pies y de manos y nos fuerza a aceptar lo que a posteriori reputaremos inadmisibles, cocinado con trampa, turbia magia subconsciente a cuya llamada resulta tan difícil substraerse.

Esa gata situada sobre un techo de zinc... caliente, la protagonista, es una antigua conocida que no deja de estar presente en todas y cada una de las obras del autor. Su drama no es otro, al parecer, que el de la insatisfacción sensual, ante la total indiferencia, odio mejor, del marido. ¿El porqué de la actitud del cónyuge, que dicho sea de paso y para que nada falte es un antiguo jugador de rugby hoy alcoholizado? Pues porque ese marido, “Brick” tenía un amigo, que, a criterio de la esposa era “demasiado” amigo. ¿Hace falta seguir? Tratándose del señor Williams y de teatro norteamericano de última hora, ustedes pensarán lo peor. Y acertarán. Pero es que por fortuna, el frenesí fisiológico aún les deja a los personajes un resquicio para ejercitar otra clase de pasiones. Y combinándose con ese erotismo, nada subterráneo por cierto, que es el protagonista real de todas las creaciones del autor que nos ocupa, existe una herencia –la eterna herencia de las viejas comedias- que desata un segundo vendaval de violencias y de brutalidades. Y ese, pese a las adherencias tópicas (Y al innecesario cáncer del abuelo) adquiere una descarnada sinceridad y logra situar la trama en un paisaje de quemante humanidad, que es, posiblemente lo mejor de la obra.

La dirección de José Luis Alonso y el decorado de Manuel Muntañola, dos grandes aciertos; desde el movimiento de las figuras, a la luminotecnia o al perfil de un mueble, toda está certeramente dirigida a lograr un ambiente de una densidad y justeza absolutas. Y dentro de ese clima tan conseguido, unos actores excelentes.

Aurora Bautista, vive su personaje con una sinceridad de escalofrío. Palpitante de sensualidad, de rencor, de violencia, es la suya una interpretación memorable, ajustadísima. A su lado, Antonio Prieto, un gran actor, que ha encontrado un papel a su medida, convincente siempre. Y completando el trío Rafael Arcos, que lucha con inteligencia para incorporar un personaje incómodo y difícil. Completan el reparto, muy acertadamente Ana María Méndez, María Francés y Ricardo Alpuente.

LA CAÍDA DE ORFEO

Estrena, 19-I-1961. Teatre Còmic. Companyia Lope de Vega

El Correo Catalán, 21-I-1961 (José María Junyent)

Obra en tres actos de Tennessee Williams. Versión castellana de Antonio de Cabo.

El nombre de Tennessee Williams, hecho famoso por una elaboración de productos teatrales que hacen tabla rasa de cuanto persiste en el mundo de rectitud en las conductas, de honestidad y equilibrios de la razón, ha servido ahora de señuelo para seducir incautos. Puesto al pie de *La caída de Orfeo*, y unidos a otro nombre señero, José Tamayo, para quien el montaje escénico no ofrece problemas-, con el aliciente, además, de un alto valor artístico excepcionalmente afincado en nuestras tablas, la inteligente actriz Ana Mariscal, ha hecho creer a muchos que garantizaban una obra semejante a *La gata sobre el tejado de zinc*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La rosa tatuada* o, admitiendo de buen grado su teatro selecto, *El zoo de cristal*.

Error evidente, porque de aquellas producciones a la estrenada anoche en el Cómico, hay una distancia inconmensurable, si no por lo que respecta al fondo, por lo que a la forma se refiere; pero en tal grado, que la diferencia parece existir hasta en lo más esencial.

Tennessee Williams, adelantado del teatro inmoralista, escritor que no se detiene ante ningún vicio, por repugnante que sea, y que se complace en hurgar en los complejos más turbios y en las acciones y reacciones del instinto que confinan con la demencia, ha buscado esta vez en el mito clásico de Orfeo, no precisamente los blancos dientes del perro, sino lo horrendo, lo maloliente, lo que fermenta en los pozos profundos de lo inconfesable. Nos guardaremos muy mucho de ahondar en el argumento de esta obra cruda, violenta, llena de inmundicia, que refleja las peores costumbres y que pregona a los cuatro vientos los abyectos substratos del ser humano.

Silenciado, por razones de higiene, y, sobre todo, por el profundo respeto que el lector nos merece, el giro que Williams ha dado en *La caída de Orfeo* al desarrollo de su idea, no es necesario añadir que todo aquello que ocurre en el drama se “sirve” descarnadamente, añadiendo quilates a la exageración y brutal rudeza de las situaciones, haciéndolas todavía más horribles y repelentes, ajenas de todo punto a lo que debe ser la emoción estética.

En cuanto al fondo. Nada de fuerza misteriosa “que conduce a un final contra el que inevitablemente tienen que enfrentarse aquellos personajes” –brutos humanos- extraídos de los peores fondos sociales. Tipos de la especial naturaleza de Donna Torrance, convertida en señora Torres porque así lo ha querido el traductor; mujer abominable, esclava de sus instintos carnales, que “ameniza” la agonía de su viejo marido con música de baile, iluminación verbenera y brutal rienda suelta a sus impulsos lascivos, no caben en la comediografía honrada, ni en la dramaturgia convincente. Es viejo material, que utilizó con mejor fortuna el popular Amichatis allá por los años veinte para construir sus melodramas guiñolescos. Con la particularidad de que en aquellos dramones había, las más de las veces, humanidad, emoción y patetismo; inmoralidad en la trama, pero ejemplaridad en el desenlace y hasta cristiano mensaje. Lo que no había era clima escenográfico, eso que Tamayo tan inteligentemente sabe crear, ayudado por técnicos audaces que le construyen escaleras metálicas gigantescas, focos especiales para una moderna luminotecnia y depósitos taladrados para simular lluvia en escena.

Que la obra dramática de Tennessee Williams es violenta, cruda, oscura y pesimista, no habrá quien nos lo niegue. Ahora bien: lo que se nos antoja extraño, es pretender hallar poesía, donde no hay más que basura, a menos que admitamos en el recinto del arte aquellos “poetas malditos” que se llamaron Verlaine y Baudelaire, apologistas de las aberraciones del linaje humano.

Estas breves y serenas consideraciones bastan para demostrar que la índole de *La caída de Orfeo* es esencialmente antiartística, y que sea cual fuese la audacia de Tennessee Williams, que presume de innovador al ofrecernos sus esperpentos guiñolescos, viejos e inoperantes, no habrá de conseguir regenerar el arte dramático, sacándolo del florido terreno de la belleza para aclimatarlo en el de las especulaciones inmorales, extrañas a su verdadero ser. No son siquiera vendavales de Zola estas trasnochadas paparruchas, sino agrios y pestilentes detritus, queriéndonos engatusar su autor con apariencia y tono de alta y moderna literatura.

Ana Mariscal, con su voz aguardentosa y gestos exagerados, interpretó el principal personaje del drama, consiguiendo imponer en algún momento su acusado temperamento dramático. Núria Torray, en la impúdica y degenerada Carol, luchó con lo ingrato del tipo y tan solamente cumplió, sin realces dignos de señalar. Milagros Leal, en la visionaria Vee Talbot, tuvo un momento de lucimiento que acreditó su maestría escénica. Carmen López Lagar fue la concienzuda actriz de siempre. Y

completaron el reparto, por parte de las actrices, Rosita Morales, Luisita Amaya, Laura Alcorizan y Ana Sillero.

José Rubio hizo una creación del tipo central, suavizando crudezas y viviendo el personaje con la máxima dignidad escénica. Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Manuel Díaz y Miguel Granizo, José González y José María Ramonet contribuyeron con su buena labor al éxito interpretativo del drama.

El clima escenográfico, el valor arquitectónico conferido a la chácena del escenario, el oportuno juego de luces, la disposición de las figuras y otros interesantes detalles del montaje, ratifican el alto concepto que en estos menesteres tiene bien ganado José Tamayo. Los decorados de Tálens y Sabatés, verdaderamente notables, lo mismo que los bocetos y figurines de Víctor María Cortezo.

Al final de la representación comparecieron intérpretes y realizadores en el escenario, requeridos por los aplausos de un sector del público.

El Noticiero Universal, 21-I-1961 (Manuel de Cala)

El Cómico ha cambiado el género teatral que desde hace muchos años venía cultivando, entronizándose en él la comedia. Desde anoche, cuenta Barcelona con un coliseo confortable, reformado y en magníficas condiciones para el buen desarrollo del auténtico arte escénico español, cuya inauguración se celebró anoche con inusitada brillantez, bajo los más halagüeños auspicios.

El generoso rasgo del empresario Joaquín Gasa y del realizador José Tamayo merece el reconocimiento de la ciudad y la gratitud de los amantes del buen teatro, quienes en el Cómico tienen ya un nuevo centro vital, que ha venido a llenar un vacío que se dejaba sentir y dar plena satisfacción a sus anhelos. Ni Gasa ni Tamayo han permanecido insensibles ante el problema de la falta de teatros en esta capital, de proverbial afición al arte de Talía.

Con el entusiasmo que les caracteriza, han emprendido la marcha, iniciando la nueva etapa con el estreno de “La caída de Orfeo”, de Tennessee Williams, primera obra de la programación prevista por Tamayo en la larga temporada que se propone llevar a cabo al frente de su Compañía “Lope de Vega”.

El teatro, revestido con galas de solemnidad, se llenó totalmente de distinguido público, caldeada la sala de curiosidad expectante. El prestigio de Tennessee Williams y

del autor de la versión española, Antonio de Cabo, prometían el éxito que alcanzó la obra.

“La caída de Orfeo” es una obra dramática distinta a las que del mismo autor se conocen en Barcelona: Tennessee Williams, inspirado en el “Orfeo” de la mitología griega, lo ha personalizado y actualizado con personajes del día en relación con el mito en su fondo humano y convergente en sus líneas paralelas hacia el trágico final del desventurado “Orfeo”, del que, como es sabido, nos cuenta la mitología era el gran cantor que, al son de su lira, amansaba a las fieras, paraba el curso de las aguas de los ríos, para oírle, y era el ídolo de las mujeres de Tracia, las que disputábanse sus amores.

El “Orfeo” de Tennessee Williams no tañe la lira, pero toca la guitarra, enamora a dos mujeres, una de ellas casada; es un vagabundo, vividor y hasta roba a la esposa infiel que le acoge en su casa, en escandalosa mancebía. Descubierta en sus lances y trapicheos, es arrojado a los perros de un penal, que le destrozan a dentelladas. Final horripilante, parecido al del mito, que eriza el cabello, arrastrando “Valentín Javier” (Orfeo), en su vertical caída, a la infiel “Donna Torrance”, de más edad que el seductor “Valentín”, la cual cae herida de muerte por arma de fuego, empuñada por su propio marido, enfermo y achacoso, al ser sorprendida en brazos de su amante.

Otra víctima enamorada de este “Orfeo”, que nos resulta un gamberro peligroso, es la joven e impúdica “Carol”, que se conforma con la americana del aventurero “Orfeo” como recuerdo.

La obra tiene ramificaciones con el problema racial de Norteamérica y con los emigrados italianos a aquel país, de los que “Donna” es uno de los que se abrieron camino; ello, poniendo sus establecimientos de bebidas, burlando la “ley seca”.

“La caída de Orfeo” es una obra cruda, amarga, llena de complicaciones; sus protagonistas se revuelven contra sí mismos, en un pesimismo desolador y morboso, pero humano, por sus vicios y desenfrenadas pasiones. Su diálogo, crudo, pero perfilado, en correcto castellano, deja entrever la ardua labor del autor de la versión, limando asperezas y haciendo asequible al paladar la avinagrada acidez que tan escabroso tema lleva consigo.

De esta obra se ha hecho una película, con el título “El fugitivo de sí mismo”, estrenada en San Sebastián el verano último, de cuyo matiz y líneas cinematográficas participa este drama teatral, escenificado con ingenio y habilidad extraordinaria.

El personaje “Donna Torrance”, vivido por Ana Mariscal, tiene un valor humano excepcional, por sus naturales reacciones y gran dominio del personaje, que siente y vive en total entrega genial y creadora de su alma de actriz trágica.

José Rubio, en su personaje “Valentín” (Orfeo), demostró ser un gran actor, de excelente escuela teatral, bordando su papel.

La “Carol”, encarnada por Nuria Torray, resultó un ejemplar femenino estudiado a fondo e interpretado con apego al papel.

Los demás personajes, en su punto y medida, fueron interpretados con maestría por Laura Alcoriza, Ana Sillero, José María Ramonet, José González, Rosita Morantes, Luisita Amaya, Miguel Granizo, Milagros Leal, Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Manuel Díaz Velasco y Carmen López Lagar, citados por orden de programa.

Las dimensiones del escenario del Cómico han permitido a José Tamayo levantar una maravillosa arquitectura teatral, de ambiente, formas, perspectivas y original estilo de este genial director de talento y creador de un arte escénico realmente revolucionarios e innovador, de excepcional belleza decorativa y monumental y de asombrosa técnica.

Los bocetos y figurines son de Víctor María Cortezo. Los decorados realizados por Sabatés y Tálens, montados por Anselmo Alonso.

Acertada la labor de Antonio Amengual como ayudante de dirección.

Aplausos calurosos subrayaron los tres actos con reiteradas salidas al proscenio, del director y artistas. Al terminar la representación, José Tamayo fue requerido a hablar, expresando sólo tres palabras: “¡Queremos teatro, teatro, teatro!”, siendo ovacionado largamente y levantándose el telón muchas veces.

La Vanguardia Española, 21-I-1961 (Antonio Martínez Tomás)

Con “La caída de Orfeo”, ese salvaje literario que es Tennessee Williams insiste en una temática que le es particularmente querida: la de buscar en los seres errantes y excéntricos, en los espíritus extraviados y en las almas inestables, iluminadas por indefinidos anhelos interiores, una palpitación poética y una ternura honda y escondida. Así como en otras obras suyas Tennessee Williams, nos descubre con delectación el fondo psicopático de los personajes –“La gata sobre el tejado de cinc”, “Un tranvía llamado Deseo”-, en esta reencarnación orfeica que ha imaginado, como en “El zoo de

crystal”, los seres inadaptados y difíciles que conducen la acción son figuras súper sensibles, espiritadas y profundamente eruptivas, de las que añora un quejido de humanidad martirizada y claudicante, pero no pervertida. Bajo los extravíos o los errores, el alma, lo inmutable y más rico del alma, permanece intacto.

En “La caída de Orfeo” no se sostiene, sin embargo, una tesis, ni se busca una solución ejemplarizante al tremendo conflicto dramático. El propósito del autor es describir las cosas amargas tal y como son, en toda su áspera dureza, sin ni siquiera el paréntesis de una situación sonriente, de un escape a lo trivial o divertido, sin un desvío que sosiegue los nervios tensos del espectador. La comedia es, de cabo a rabo, una narración rectilínea y seca, cruelmente realista, un poco zolesca –porque lo zolesco sabe a nuevo-, en la que sólo se aspira a reflejar un estado social y dejar testimonio de él, pero sin la vana pretensión de modificarlo, porque –no debe olvidarse- Tennessee Williams no es sociólogo, ni un moralista, ni siquiera un sentimental, aun cuando en esta obra suya tenga arranques líricos que no le son frecuentes.

El mito de Orfeo ha sido llevado a la pantalla y al teatro repetidamente en estos años últimos, Jean Cocteau, en su “Orfeo” y en su “Testamento de Orfeo”; Marcel Camus, en la película “Orfeo negro”, y un poeta rumano, cuyo nombre no recuerdo ahora, en la comedia “Muerte de Orfeo”. La figura mitológica del músico errante tiene una sustancia humana que se explica que atraiga a los autores. Tennessee Williams se ha sentido también sugestionado por esta gran figura. Pero el simbolismo de su personaje es menos vigoroso que en los otros autores. Tan tenue y vago, que en la realización cinematográfica ha sido abandonado, y el film se titula, tanto en inglés como en la versión española, “Fugitivo de sí mismo”, y en el texto no se hace siquiera alusión al personajes mítico. El film, interpretado por Marlon Brando, Ana Magnani y Jeanne Woodward, es una de las más vigorosas y brillantes producciones lanzadas últimamente por “United Artists” [sic].

La obra de Williams culmina en un tercer acto excepcional, fragmento dramático de verdadera antología, en la que el gran autor norteamericano, sin abandonar la recia línea de toda la comedia, da a su lenguaje singulares alientos poéticos. Es en este tercer acto cuando todos los personajes de ese pequeño mundo torturado y sobrecogedor nos muestran lo más profundo de su ser y desenvuelven su personalidad ante el espectador con una fuerza impresionante. No sólo el gran trío de los protagonistas alcanza cimas de

emoción alucinante, sino también esa singular y curiosísima figura de “Vee Talbott”, la visionaria, nos ofrece uno de los más conmovedores momentos de la obra.

José Tamayo y la compañía Lope de Vega hacen auténticos prodigios en la interpretación de “La caída de Orfeo”. El gran director de escena no sólo se muestra a la altura de sus anteriores empeños, sino que los rebasa con holgura. El clima emocional que consigue crear, la fidelidad de los decorados, el ritmo siempre vibrante de la acción, prestan a “La caída de Orfeo” una especie de orquestación musical, un insuflamiento dramático de auténtico prodigio. El vigor y la expresividad con que es reproducido el ambiente típicamente norteamericano de la acción quedarán como ejemplo durante muchos años. Y la interpretación ha estado por esta vez a la misma altura insuperable de la dirección. Tanto Ana Mariscal, maravillosa “Donna Terrance” una emigrante italiana recriada en Norteamérica, como Nuria Torray y José Rubio, el gran trío estelar, están exactos, precisos, excepcionalmente justos en la expresión de cada gesto, de cada actitud, de cada situación. Ana Mariscal nos demuestra que vuelve a ser la gran actriz que todos recordamos, aquella inolvidable “Dulcinea” de su juventud, toda temperamento. Nuria Torray realiza un alarde de sensibilidad al dar vida a la figura de “Carol Cutrere”, emotiva, inestable, contradictoria, hiperestésica... A su vez José Rubio, que recuerda e imita un poco a Marlon Brando, es un “Valentín Javier” de extraña fortaleza y compleja contextura psíquica, que sólo un gran actor puede hacer “vivir” en las tablas de un modo tan total.

Milagros Leal, a la que se aplaudió calurosa y merecidamente en un mutis, dio a la figura de la visionaria y ultrasensible “Vee Talbott” un relieve magnífico, y José Sancho Sterling creó un tipo norteamericano que desborda verismo.

La amplitud del reparto nos impide consignar más nombres, pero señalemos que todos por igual estuvieron espléndidos. “La caída de Orfeo” alcanzó un triunfo de clamor. Hubo ovaciones calurosísimas, entusiásticas, repetidas y sostenidas, y José Tamayo se vio obligado a pronunciar las obligadas frases de gratitud.

La traducción, de Antonio de Cabo, es expresiva, clara y fiel.

Solidaridad Nacional, 21-I-1961 (Luís Marsillach)

Acomodándose a las circunstancias, José Tamayo ha llevado a su compañía Lope de Vega al Teatro Cómico, feudo hasta ahora –y bien prestigioso- de la revista. En su vocación teatral, Tamayo no se rinde, y hemos de agradecerérselo. Es el único que ha

hecho algo realmente eficaz para que nuestra ciudad no se quede sin teatros de comedia. Todo lo demás han sido palabras.

La compañía se ha presentado con el estreno –estreno en España- de *La caída de Orfeo*, de Tennessee Williams, y esto tendremos que agradecerlo también, nos guste o no nos guste la obra. Tennessee Williams es un autor de primera categoría en el mundo y siempre será interesante conocer sus obras, con independencia del juicio que después hayan de merecernos, que nunca está de más saber de dónde sopla el viento. Si las obras de Tennessee Williams careciesen de interés por sí mismas, lo tendría el hecho de que tantos por interesantes las tengan. En último extremo, nos interesarían como fenómeno y testimonio de una época.

En la obra que acaba de ofrecernos José Tamayo el mito de Orfeo se desenvuelve en tierras del Mississippi y de acuerdo con la técnica del moderno teatro norteamericano. Teatro de ambiente colectivo, de carácter social, que ya cultivaron nuestros autores clásicos y que desapareció entre nosotros casi totalmente cuando la escena española, bajo influjo extranjero, se aburguesó, plegó alas y se encerró entre cuatro paredes desangeladas. El teatro norteamericano no ha inventado nada, aunque se le ha de reconocer el mérito de haber reintegrado a la escena sus esencias populares. En este teatro –que tan nuevo parece por gracia del montaje y por la incorporación de valores cinematográficos- los personajes se nos muestran dentro de su mundo circundante, inmersos en lo cotidiano y colectivo, en el ambiente que les formó, pero esto lo tenemos también en Lope y Calderón y en nuestro sainete, en nuestro teatro costumbrista. De todo eso hay en Tennessee Williams, como hay melodrama, y un tipo de melodrama que por buen gusto, por exigencias de la sensibilidad, habíamos barrido en Europa de los escenarios de categoría. Esta carga de melodrama resta calidad al teatro de Tennessee Williams, más efectista que profundo. Al final de la caída de Orfeo no tenemos tragedia sino melodrama, porque el contenido trágico se ha diluido demasiado. La leve poseía del relato sucumbe a las dentelladas de unos perros aullantes. Y, sin embargo, en ese final melodramático se advierte la grandiosa arquitectura del drama, concebida para darle un remate que posea la fuerza de un impetuoso torrente. Pese a todo, la poseía está aquí, en ese Orfeo que cae vencido por un amor al que quiso negarse, y no en la retórica artificiosa que inventa el símbolo de unos pájaros que están limpios de las impurezas de la tierra, porque no tienen patas y han de permanecer siempre en el aire. ¿Tal situación no sería más tormento que gloria?

No hay que decir que la obra, como de quien es, está recargada de sensualidad, de un erotismo puramente carnal, que estalla en la piel y en la piel se satisface y muere. Otra vez la fuerza lúbrica y pasional brota en sangre siciliana. A Tennessee le gustan esos tipos bravíos de la raza latina, a los que encarga de hacer estallar muchos de sus dramas, quizá porque juzga a los americanos poco aptos para la tragedia. De las otras dos mujeres que sienten el hechizo de Orfeo, una está demasiado corrompida, y la otra se mantuvo demasiado cándida; el drama tenía que surgir a la recia vitalidad de la italiana.

Ana Mariscal vive el personaje central femenino con un vigor extraordinario y le imprime una naturalidad y una fuerza impresionantes. Nuria Torray crea su tipo de muchacha viciosa y decepcionada con una fidelidad admirable, de actriz muy sensible y completa. Excelente la actuación de José Rubio y muy bien el resto del reparto.

Sensacional el montaje, con bocetos y figurines de Víctor María Cortezo, y de un acierto completo la dirección de José Tamayo, que una vez más acredita su considerable valía.

Diario de Barcelona, 21-I-1961 (María Luz Morales)

El empresario del Teatro Cómico ha remozado, en lo posible, su local, para darle la dignidad precisa a un teatro de comedia, de gran comedia... o drama, si se terciá. José Tamayo, director de la Compañía Lope de Vega, ha traído a ese teatro –con su talento y su dinamismo reconocidos-, una de sus mejores formaciones escénicas, y ha montado con primor y dirigido con eficacia, una de las obras del teatro norteamericano que en este momento obtienen éxito mundial. Ello merece ser conocido, jaleado, agradecido, por cuantos hoy en Barcelona lamentamos el desamparo escénico en que se ha dejado a nuestra ciudad. También es de agradecer una enseñanza: de que la tan cacareada crisis teatral de Barcelona no es crisis "de público" bastaría a convencernos la multitud que anteanoche, para ver la obra de Tennessee Williams, llenó el "Cómico", a rebosar.

La obra, o, por lo menos, su título, es eco –lejanísimo- del mito de Orfeo, por todos conocido. Esta vez, al cabo de milenios, "Orfeo" es americano, se llama "Val", lleva al hombro una guitarra que es –dice él- "la compañera de su vida", y, en los labios, unas canciones y una charla que le atraen el favor de las mujeres. Mozo atractivo y sin escrúpulos, solo al filo de los treinta años se dice a sí mismo que ha llegado la hora de trabajar honradamente. Es la hora en que "Donna Torrance" –la hija del emigrante

italiano a quien abrasaron vivo cierta noche; la que luego casó con el viejo “Torrance” propietario de los no menos viejos “Almacenes” que llevan su nombre- “Donna Torrance” accede a dar al cantor vagabundo el empleo que solicita...

Pese a la acumulación de horrores con que el autor abrumará a su personaje –y a su público- al llegar al tercer acto, a mí me parece que este “Orfeo” es ya en los mismísimos infiernos, apenas pone el pie en el lugar. No es posible negar a Tennessee Williams –ni nadie- ciertamente, intentaría negársela- una maña genial para captar, transmitir y expresar esas densas atmósferas, cargadas de sensualidad e hipocresía, de agazapados deseos turbios de mojigatería puritana, crueldad, violencia. La fauna humana que frecuenta los “Almacenes Torrance” pertenece a este clima. Vaho de alcohol, malignidad, vicio desmelenado, brujería, codicia, reminiscencias crueles del Ku-klux-klan; fuera pistolas y traíllas de perros que despedazan a los delincuentes...

Es, en mucho, el clima del viejo Western cinematográfico... que, a su vez, recogía el desecho del antiguo melodrama yanqui. Eso sí, todo ello entreverado –tampoco podríamos negarlo- de una cálida palpación humana, de un endiablado ritmo escénico, de alguna que otra ráfaga de poseía muy de primera mano. Son esos tres elementos los que en los dos primeros actos captan y hasta aprisionan la atención; el interés del espectador, el idilio de “Donna” con el cantor vagabundo se da por descontado; el desenlace se adivina trágico, pero... la suma de elementos efectistas, truculentos, acumulados en el tercer acto, restan calidad, quitan eficacia, a lo que pudo ser tragedia, para dejarlo con vulgar melodrama. La escena en que la pintora “Vee Talbott” relata cómo se ha quedado ciega; la trompeta de Carnaval que “Donna” hace sonar a la puerta de la alcoba de su marido moribundo, son brochazos que rozan lo grotesco.

Me apresuro a decir que la dirección y la interpretación de esta “Caída de Orfeo” son modélicas, Tamayo nos da en esta realización, sin duda uno de sus mejores logros. Ana Mariscal, en toda la espléndida madurez de su talento, nos hace lamentar, más que nunca, su larga Ausencia de nuestros escenarios. Su italiana “Donna”, tan desdichada y animosa tan femenina y tan humana, halla en la actriz ese cálido soplo de vida que marea las grandes interpretaciones de la escena, y las hace inolvidables. Nuria Torray nos da en su papel, espinoso e ingrato, la medida de su sensibilidad y su talento. José Rubio es un “Valentín Javier” (“Val”, esto es, “Orfeo”) apasionado y despectivo, en uno y otro aspecto, convincente. En papeles episódicos, destacan con valor propio, Rafael Calvo, José Sancho Sterling, Milagros Leal, Carmen López Lagar, Manuel Díaz

Velasco, Luisa Alcoriza, Ana Sillero, José María Ramonet, Rosita Morantes, Luisita Amaya y Miguel Granizo.

Todos ellos fueron llamados con insistencia al palco escénico y aplaudidísimos, en unión de José Tamayo, realizador de su magnífico esfuerzo... pero a todos los pecados del melodrama americano.

Destino, núm. 1224, gener de 1961 (Martí Farreras)

El clima –asfixiante– de “La rosa tatuada”, de nuevo entre nosotros. Nos encontramos otra vez en ese sur quemante y turbio de los Estados Unidos, explosivo crisol biológico en el que el autor se mueve a sus anchas. Esto es lo más importante de la obra, puesto que la misma, si tiene un protagonista no es otro que el ambiente; los seres que en el mismo se mueven, son poco más que fatales y enfermizas execrecencias de ese Mississippi tan abusivamente literario.

Una vez creada la atmósfera –y en este caso concreto el talento de José Tamayo, con auxiliares tan diestros como Víctor María Cortezo y los escenógrafos Sabatés y Tálens, ha afinado la puntería como pocas veces– la historia se nos dará por añadidura. Esas humanidades elementales son las de siempre, sus problemas directos, brutales también. Con pretexto mitológico o sin él, con una más o menos visible preocupación para subrayar el esquema de la tragedia según los manuales Tennessee Williams mezcla una vez más sus ingredientes típicos y tópicos con eso si el auténtico don –instintivo, que parece ser lo bueno– de las proporciones. Aunque en “La caída de Orfeo” estimamos que se le ha ido la mano en la carga efectista y construye el desenlace de la obra, con precipitación que le priva de toda posible grandeza sobre el esquema descarnado del melodrama mondo y lirondo.

¿Teatro colectivo y de intención social? La queja y la denuncia contra un mundo injusto no faltan a la cita, el problema de la segregación, y el contraste anímico y temperamental entre los nativos y los inevitables sicilianos. Pero en esa contextura las desatadas biología individuales lo devoran todo y la posible voz de rebeldía se diluye, no encuentra asidero lógico hasta el punto de que la frase con una sincera carga de protesta social, en hermandad con los efectismos de la acción, se convierte en enojoso latiguillo. El pintoresquismo del clima tan geográficamente preciso es a fin de cuentas lo que más vivo queda en nuestro pensamiento y es innegable que los agonistas están profundamente incrustados en el mismo. La sensación de unidad no falla jamás y la

grasienta historia discurre cómoda en su idóneo cauce ambiental, encendido de sensualidad según mandan los cánones del autor en un serpenteante friso de sensaciones directas animales que se ofrece a los cuatro vientos, pues la falta absoluta de intimidad parece ser otra de las condiciones obligadas en la leyenda del sur norteamericano.

Con los mencionados elementos, que se nos antojan de poco valor, Tennessee Williams ha orquestado otra de sus historias pesimistas, con la innegable habilidad constructora que bien ha demostrado y en eso sí que realmente hemos de reconocerle excepcional: el misterioso instinto con que sabe graduar y estructurar su teatro y cómo, por obra de esa endemoniada habilidad, llega hasta a hacernos tolerar anécdotas que con otro ropaje serían unánimemente repudiadas. Tennessee Williams sabe contar ordenadamente y sabe también fundir clima y personajes en un todo indisoluble. Este es su gran secreto y tal vez también la simpatía llamémosla poética con que mima y destroza los personajes de su sur natal, lo cual otorga a sus creaciones el signo inconfundible de una singular vehemencia. Pero en “La caída de Orfeo” repetámoslo una vez más si el vehículo sigue obedeciéndole fielmente y las palabras adquieren en algunos momentos una poderosa sugestión, la anécdota se desvirtúa con tanto melodrama marginal como la sobrecarga y “la profunda superficialidad de los instintos” no es suficiente para salvarla de su arbitrariedad.

Interpretación muy desigual no en méritos sino en estilos, Ana Mariscal, Nuria Torray y Milagros Leal cada una a su modo defienden con talento sus personajes.

José Tamayo, dejemos ahora aparte la obra estrenada, ha tenido el valor de presentarse en el Paralelo con una temporada de teatro dramático. Ese es un esfuerzo real y concreto para hacer frente a la grave situación porque atraviesan los escenarios de nuestra ciudad y todos los que se interesan por el teatro y por su prestigio han de agradecerse. Aunque sólo fuera por la actitud, José Tamayo se hubiera ya hecho acreedor a nuestros parabienes y lo será doblemente, estamos seguros, porque permanecerá sin duda fiel a la exigencia y calidad que han caracterizado desde siempre sus empresas.

EL DOMINGO DE RESURRECCIÓN SE ESTRENARON TRES COMEDIAS Y TRES REVISTAS

Diario de Barcelona, 4-IV-1961 (María Luz Morales)

Un balance teatral barcelonés de Pascua de Resurrección de 1961, que pretendiera ser optimista... no sería sincero. En lo que va de año –sólo un trimestre-, Barcelona ha venido a quedarse casi sin “teatros de verso”. De las tres únicas novedades que el teatro nos ofrece en esta fecha, dos han tenido que ir a refugiarse en locales del Paralelo, lo que no constituye ciertamente desdoro, pero sí dato más que elocuente de nuestra penuria teatral ciudadana. Esta penuria que ¿a que disimularlo?, se extiende también a las tres obras presentadas. Pese a todos sus valores posibles, que, sin duda, los tienen, para una ciudad como Barcelona, esas tres únicas representaciones de cartel representan una cosecha misérrima. Además, no se asoma ni un nombre de autor ni castellano ni catalán a estas –en otro tiempo ufanas- carteleras pascuales. ¿Es que, acaso, no existen? La sola suposición sería improcedente. A la mente de todos acuden ilustres nombres de felices cultivadores del teatro en la lengua de Verdaguer y Maragall. Y en los teatros madrileños se asiste a un constante desfile de estrenos de autores consagrados –Buero, Pemán, Paso, Calvo Sotelo, Sastre- y de otros que, con mayor o menor fortuna, aspiran a serlo. ¿Es que a esos autores no les interesa estrenar en Barcelona?... No podemos creerlo y hemos de suponer que es sólo la penuria de locales, de teatros, lo que a sus productores cierra aquí la puerta... mientras en el refugio de dos teatros de bolsillo – Alexis, Candilejas-, la obra de un consagrado –Paso- y la de un novel –Rodríguez Méndez- se han eternizado en los carteles, y en Romea, una vez más, el humor y la sensibilidad de Santiago Rusiñol han salvado la temporada con *Els savis de Vilatrista*.

Mas la época pascual no puede, no debe ser propicia al pesimismo. No nos pongamos tristes nosotros. Y confiemos en que, en la primavera de 1962, por estas fechas, al mismo tiempo que los almendros, florezcan en Barcelona los teatros.

ESTRENOS TEATRALES DE PASCUA

El Correo Catalán, 4-IV-1961 (José María Junyent)

... Y seguimos el vertiginoso descenso por la más resbaladiza pendiente. Los tres estrenos importantes del domingo de Pascua de Resurrección, corresponden a *El comprador de horas*, de Jacques Deval; Un tranvía llamado Deseo, de Tennessee

Williams; y *Calumnia*, de Lilian Hellman, todas y cada una, obras extranjeras, a cual más desoladoramente desposeídas de aquellos valores que en otro caso podrían conferirles el calor de una doctrina positiva. En este panorama sombrío, tales atentados al teatro sin ningún valor de ejemplaridad, se perpetran en el Talía, Barcelona y Cómico, respectivamente.

Revistas adocenadas en el Calderón y Apolo, y un espectáculo de corte varietesco en el Victoria, no añaden tampoco lustre a la solemnidad pascual que abre la temporada oficial de primavera (...)

Once salas “aún” de teatro en nuestra ciudad. En ellas, tres nuevas obras de ambiciosa categoría en las que se advierte mucho de ambición y muy poco de categoría. Famosos autores españoles para traducirlas; notables directores para montarlas; prestigiosas figuras de la escena para interpretarlas; y el público, sólo el sufrido público para admitirlas, pronunciándose después en dos sectores definidos: los que gustan del producto extranjero, sea cual sea su finalidad torcida, y los que se rasgan las vestiduras –y muy en su derecho y razón- y añoran el teatro español “grande” de remotas fechas, inicualemente arrojado de nuestros escenarios.

Teatro extranjero por todo lo alto y -¡oh paradoja!- por todo lo más bajo y abyecto. Revista en tres coliseos. Ausencia de autores españoles. Clima teatral mefítico.

Y eso es todo... que no es poco.

UN TRANVÍA LLAMADO DESEO

Estrena, 2-IV-1961. Teatre Barcelona. Companyia Asunción Sancho

El Noticiero Universal, 3-IV-1961 (Manuel de Cala)

Un tranvía llamado deseo, de T. Williams, traducción de José Méndez Herrera.

La prestigiosa primera actriz Asunción Sancho, admirada y estimada de los barceloneses, se presentó en el Barcelona al frente de su compañía, integrada por valiosos elementos, bajo la inteligente dirección de Alberto González Vergel, poniendo en escena la famosa obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado Deseo*, traducida íntegramente del original por José Méndez Herrera.

Por el mismo traductor la obra se estrenó el 8 de mayo de 1950, en el Comedia, en sesión única de teatro de Cámara, protagonizada por el gran actor Adolfo Marsillach y las primeras actrices Ana María Noé y María Pura Balderrain.

En aquella ocasión la obra no pudo llegar al gran público. María Asunción Sancho la ha ofrecido como estreno en temporada abierta.

La obra es más conocida en Barcelona por su versión cinematográfica. De ella nos ocupamos extensamente en estas columnas.

Como se recordará, *Un tranvía llamado Deseo* es una obra interesantísima, de las más avanzadas del teatro moderno norteamericano. Obra de extraordinarios valores humanos y psicológicos, centrados en sus cuatro personajes principales: Blanche, Stanley, Stella y Mitch.

Cuatro tipos estudiados y definidos concretamente de la misma naturaleza y estructura social que los ya conocidos de *El zoo de cristal* y *La caída de Orfeo*, pero distantes en su modo de sentir y obrar, aunque sus pasiones, por humanas sean las mismas. Quizás Tennessee Williams crea sus personajes y los centra en el tema que ellos mismos van desarrollando. Es decir, que el autor los alienta, y ellos cobran vida por sí solos, como obrarían en la vida real, sin más guía que por su conciencia, sus sentimientos o prisioneros de sus pasiones. De ahí que el teatro de Tennessee Williams –el que aquí conocemos– tenga un vigor extraordinario por su realismo, por su crudeza y su materialismo audaz y concupiscente como alienta en *Un tranvía llamado Deseo*, con las brutales sacudidas del instinto desbordado por la pasión sin freno ni medida. Así obra Stanley al recoger a su cuñada Blanche en sus brazos, desmayada, al repeler él la agresión violenta de la desdichada mujer que en su defensa hace, diciendo estas palabras mientras se la lleva a la habitación y el telón desciende en uno de los últimos cuadros: “Esta es la cita que tenía contigo desde que entraste en esta casa”.

El tema de *Un tranvía llamado Deseo* es vulgar, sombrío, pesimista, pero los personajes son de carne y hueso, duros, obcecados, como Stanley, de rudeza primitiva, violento, inadaptado y agresivo, vivido con naturalidad asombrosa por el primer actor Antonio Casas.

Blanche es el personaje de más envergadura por su complicada psicología, y magistralmente trazado por Tennessee Williams. La desdichada mujer, de maestra de escuela, va dando tumbos al prostíbulo, y huida y atormentada, avergonzada de sí

misma, llegar al hogar de su hermana Stella como último refugio. Pero ... y aquí se detiene nuestra pluma por razones fáciles de comprender. Este personaje idealista, rico en fantasía, e histérico por añadidura, lleva algo de poesía en su licenciosa vida. Busca el calor del matrimonio, y cuando lo encuentra, el odio y la perfidia del cuñado Stanley la derriban de su pedestal y la encierran en el manicomio. Personaje difícilísimo. Sólo una actriz de la talla de Asunción Sancho podía infundirle una fuerza humana y real arrolladora. Asunción Sancho la encarnó con vigor extraordinario en sus femeninos y alucinantes reacciones en genial creación, arrancando “bravos” y entusiastas ovaciones del público en escenas y mutis.

La obra, excelentemente montada y dirigida por Alberto González Vergel, con decorado y figurines de Manuel Mampaso, fue aplaudida calurosamente en todos sus cuadros y ovacionada con entusiasmo al final de la representación, particularmente a Asunción Sancho, levantándose el telón muchas veces.

La Vanguardia Española, 4-IV-1961 (Antonio Martínez Tomás)

Presentación de la compañía de Asunción Sancho con *Un tranvía llamado Deseo*.

En el Barcelona se presentó el domingo *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. La famosa obra del más vigoroso de los realistas norteamericanos llevó al T. Barcelona un público numeroso, apasionado y expectante.

Un tranvía llamado Deseo es una obra conocida del gran público. El cine hizo de ella un film extraordinario, que hace algunos años corrió triunfalmente todas las pantallas. También la pieza teatral ha sido representada en Barcelona. En funciones de Teatro de Cámara hace casi dos lustros se le dieron algunas representaciones, funciones que suscitaron en torno a esta obra tan violenta y cruel un clima de polémica. A pesar de todo, la vida atormentada de Blanche du Bois, la fugitiva de si misma, que llega a New Orleans en aquel chirriante tranvía –invisible para el espectador- llamado “Deseo”, ha sido para muchos una novedad, e incluso para quienes la conocían, un encuentro cargado de emoción y de felices hallazgos en el aspecto artístico.

Un tranvía llamado Deseo no es sólo la más famosa obra de Tennessee Williams, sino también la más característica de un estilo y un modo de hacer que ha dejado honda huella en su país y ha creado escuela. A partir de su estreno, todo el neorrealismo norteamericano no ha dejado de estar influido por el recuerdo de esta figura femenina, la más torturada, acongojada y trémula del teatro moderno, tanto europeo como

ultramarino, y hay en todo el como una permanente reminiscencia de ella. Hasta podría decirse que todas las otras mujeres que ha creado su autor, no son sino sucesivas variantes y cristalizaciones de esta Blanche du Bois, hecha de ensueño y de miserias humanas, de poesía y de basura.

La pieza, con que eruptivo clima psicopatológico sus oscilaciones, que fluctúan entre la angustia y el terror, y su brutal choque de caracteres, que adquieren en algún instante fuerza manicomial, exigía la pericia de un director inteligente, sensible y de una amplitud de concepción artística fuera de lo corriente. Ese director que necesitaba *Un tranvía llamado Deseo* lo ha encontrado en Alberto González Vergel, cuya maestría en estos menesteres ha sido puesta a prueba tantas veces. También la comedia ha encontrado en la compañía de Asunción Sancho, un cuadro de intérpretes digno de sus excepcionales dimensiones dramáticas. Asunción Gancho, especialmente, en el papel de Blanche du Bois lleva a cabo una creación tan conmovedora, tan emotiva, tan patética, que uno llega a veces a dudar si toda aquella inconmensurable labor es sólo farsa. Antonio Casals ha encontrado también un papel en el que nos da la medida de sus grandes y singulares posibilidades. En algunos instantes su personaje adquiere una fuerza dramática sobrecogedora, y es gracias a ese ímpetu brutal que imprime a su labor, que advertimos, por contrástico, lo que hay de triste y desoladoramente poético en la vida de la pobre Blanche.

Julieta Serrano, actriz muy sensible, está a tono con la humanidad de la figura que interpreta, y en otros papeles se hizo notar la eficacia artística de José Ramón Centenero, Lola Lemos, Antonio Amorós y Rafael Vaquero.

Al final de la representación el público aplaudió entusiástica y calurosamente y Asunción Sancho fue objeto de especiales y sostenidas muestras de admiración.

La versión ofrecida por el traductor, señor Méndez Herrera, es integral, con gran repeto al texto y una escrupulosa fidelidad a su espíritu, lo que nos ha permitido paladear ese licor acre en toda su turbadora y embriagante fuerza.

Solidaridad Nacional, 4-IV-1961 (Luís Marsillach)

Asunción Sancho nos ha presentado en el Barcelona la famosa obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo*.

Ya conocíamos la obra, que nos fue ofrecida hace unos años por el Teatro de Cámara, que dirigían Antonio de Cabo y Rafael Richard. Es como todas o casi todas las

obras de Tennessee Williams bastante cruda. Sensualidad a todo pasto. Una sensualidad brutal, a flor de piel, que cuando llega al espíritu sólo es para embrutecerlo. En unos, simple deseo físico sin complicaciones espirituales; en otros, el mismo deseo, pero con estados de ánimo patológicos; sensualidad baja y primitiva, o sensualidad con muchos complejos. Y como fondo, miseria, podredumbre moral y brutalidad. O se juega, o se bebe o se ama; no hay más mundo. Realidad sin horizontes, aunque se vea una calle y se oiga pasar muy cerca un tranvía.

Espléndida la labro de Asunción Sancho, actriz eminente, que nos conmueve siempre y que en la última escena de la obra logra sobrecogernos. Antonio Casas, está también extraordinario en su tipo de hombre brutal, grosero y primitivo, así como Julieta Serrano, en un papel muy difícil porque ha de reunir delicadeza y entrega total a lo instintivo, y Antonio Amorós, que se ajusta admirablemente al personaje.

La obra ha sido muy bien dirigida por González Vergel que la presenta con un montaje muy cuidadoso.

Diario de Barcelona, 4-IV-1961 (María Luz Morales)

Es la obra que cimentó la fama de su autor, Tennessee Williams. Marcó además un camino (sin duda, un “mal camino”) que luego ha venido siguiendo, a ciegas, el teatro americano. Obra bronca, tema resbaladizo, inserto en medios turbios, del que destaca la psicosis, casi locura, de una pobre mujer, soñadora de belleza, de delicadezas y finuras, patéticamente contrastantes con el barro que la rodea y aún la envuelve. Blanche de Bois innegable acierto del femenino personaje escénico.

Un Tranvía llamado Deseo no es, para nosotros, estreno riguroso. La ofreció, más de una vez, al público barcelonés, el Teatro de Cámara y ha sido por añadidura, popularizado, hasta la saciedad, por la magnífica y dolorosa versión cinematográfica. No hay, por lo tanto, que insistir en su tema, de todos conocido, ni en sus valores –no éticos, desde luego, pero sí escénicos- por nadie desdeñados. Ha perdido, no obstante, el famoso “Tranvía” desde que por primera vez lo vimos uno de los factores de su éxito: el “factor sorpresa”. De entonces acá, el teatro norteamericano nos las ha prodigado, tantas y de un calibre tal, que ya nada en él nos asombra; antes por el contrario, ambientes, temas, osadías, escabrosidades, han llegado a caer en cierta, a modo de, monotonía...

Era natural, desde luego, que una actriz tan inteligente, tan sensible, como es Asunción Sancho, sintiese la más que disculpable tentación de encarnar el papel de

Blanche de B. Tentación tanto más peligrosa al tener que luchar –fatalmente- con el recuerdo de la “estrella” que vivió ese papel en la versión cinematográfica. Me apresuraré a decir que Asunción Sancho salva con su talento y su ductilidad todos los posibles escollos y nos ofrece la figura, el carácter de la desdichada Blanche en todas sus contradicciones, su dolor y su ensueño, con todo el patetismo en fin, que llegando a la emoción del público, es capaz de salvar a la obra y el tema, de tantas cosas insalvables.

Secundó a la eminente actriz, un reparto excelente, del que destacamos a Antonio Casas, Julieta Serrano y Antonio Amorós, siendo así mismo notable el conjunto – copioso, es de difícil manejo- logrado bajo la experta dirección de González Vergel. La obra fue escuchada con creciente interés y todos sus intérpretes, en especial Asunción Sancho largamente aplaudidos.

Revista Gran Vía, 8-IV-1961 (Enrique Sordo)

Poco podemos añadir ya a lo tantas veces repetido en estas columnas sobre la obra de Tennessee Williams, ese hábil comediógrafo norteamericano que no puede negar su pertenencia al país que ha hecho posible la publicación del “Informe Kinsey”, ese inefable documento donde hasta la cuestión sexual más sencilla se retuerce y se hace equívoca. *Un tranvía llamado Deseo* es la obra más representativa suya, y también la mejor, la más densa e intensa, la menos convencional y la menos artificiosa. Ya lo hemos comentado aquí en varias circunstancias, por lo que no insistiremos hoy sobre su textura y su carácter, sobradamente conocido de todos, por otra parte. Digamos, eso sí, que la versión castellana de José Méndez Herrera es excelente, y la primera que nos suena a castellano auténtico de las que de Williams conocemos.

Alberto Gómez Vergel ha montado la obra con sutil cuidado, ateniéndose ceñidamente al detalle ambientador y al movimiento de conjunto. Le sirvió de fondo un extraordinario y adecuado decorado de Mampaso.

La interpretación, en general muy acopiada y digna, fue realmente de excepción en Asunción Sancho, la mejor que de esta joven actriz recordamos. Luchó denodadamente con su inadecuado físico para proporcionarnos una Blanche du Bois atentamente estudiado en todas sus acciones y reacciones, vivamente expresada en todos los matices, haciéndonos olvidar, con su gesto y su palabra, que en anda convenían la juventud y la vitalidad de la actriz al acabamiento físico y moral del personaje. Junto a ella,

destacaron de manera especial Julieta Serrano, tierna y elocuente hasta en sus difíciles silencios, y Antonio Casas, con la brusca dureza que requiere su Kowalsky. Los demás, encajados y eficaces; es decir, eficaces por encajados.

No obstante... No obstante algo faltó en el clima de la obra: su carga de sensualidad, su atmósfera inexpresable de turbiedad, de fracaso, de poesía equívoca y sinuosa... Resultó demasiado intenso todo, excesivamente realista. Lo cual, tal vez, sea una ventaja.

Destino, núm. 1236, 15-IV-1961 (Martí Farreras)

Tennessee Williams ha vuelto con su *Un tranvía llamado Deseo*, obra que ya hemos comentado repetidamente desde estas columnas. Pero en esta ocasión, la turbia violencia de la historia que ya conocemos, ha contado con unos servidores notables que bien merecen el comentario.

Alberto González Vergel forma en primera línea de los nombres jóvenes y ya con prestigio en las filas de la dirección teatral; bastará recordar para el espectador barcelonés dos obras suficientes para acreditar nuestro aserto, *Ejercicio para cinco dedos* y *La gaviota*. González Vergel es un director que trabaja en profundidad. Si hubiera en su cometido errores u olvidos, podemos tener la certeza de que los tales serían de superficie, fácilmente enmendables, porque su trabajo está siempre precedido de una comprensión –de una devoción incluso, siempre que factores materialismos ¡ay! no se oponga a ello- profunda de la obra y de un análisis exhaustivo de la misma. Este punto de partida da a su labor la indispensable homogeneidad; no se trata de aciertos o de fórmulas parciales, aunque los haya, sino de un fino espíritu de identificación que, apoyado en el rigor concreto de su materialización, alcanza los mejores logros.

Hemos escrito otras veces y seguimos creyéndolo, que el teatro de Williams tiene un protagonista inalterable: el ambiente. González Vergel ha visto con claridad la importancia de ese elemento, tan inaprehensible como presente y actuante, y ha logrado corporeizarlo ante nuestros ojos. Si en *El zoo de cristal* hay, sustantivamente hablando, más poesía, mayor carga literaria, en el *Un tranvía llamado Deseo* la hay sin duda de clima y el director lo ha encaminado todo a esa obtención. Desde el color –una maravilla de precisión- hasta el movimiento escénico, con algo de ameboideo como corresponde a esos seres, que nunca olvidan en sus complejidades psicológicas lo

biológico elemental, está intachablemente ensamblado y tiene en todo momento poder persuasivo, a la vez que subraya, con precisión total, la evolución de la anécdota.

Los intérpretes son asimismo excelentes. Y a la cabeza de ellos Asunción Sancho, que nos ofrece una Blanche du Bois en la que el desencuentro entre realidad y ensueño, alcanza sutilezas expresivas impresionantes. Con la gama riquísima de su matización, elimina el peligro de hacer que el drama de su ninfomanía pase a primer plano y por el contrario consigue adentrar al espectador en el enfermizo y alucinante laberinto de su alma. Asunción Sancho –y esto también puede decirse de Antonio Casas- ha tenido además el gran acierto de renunciar a un fácil patrón cinematográfico, presente en la memoria de todos. Patrón cinematográfico, servido ciertamente por grandes intérpretes pero que, naturalmente, no poseían exclusividad alguna en el arte de vivificar ese grasiento friso de humanidades. La interpretación de ambos es personal, sincera y a nuestro modo de ver eficaz hasta el máximo. La voz de Asunción Sancho se quiebra en un estrangulamiento de emoción insuperable. Su tendencia a la evasión, su flotante diálogo con el mundo ideal de su fantasía encuentra en el gesto de la actriz una gama infinita de recursos, todos ellos tintados del realismo cruel que la obra exige. Su labor, en suma, tiene una grandeza y una intensidad interpretativas del todo excepcionales. Y con ella, como decimos, Antonio Casas y también Julieta Serrano que da a su Stella el pulso auténtico de las almas sencillas, ese como pasmo constante ante la tenebrosa violencia de los hechos siempre disparados para cercar nuestras últimas reservas de autenticidad y sinceridad.

DULCE PÁJARO DE JUVENTUD

Estrena, 22-IX-1966. Teatre Barcelona. Companyia Arturo Fernández

El Correo Catalán, 24/IX/1966 (Juan de Sagarra)

Mary McCarthy que además de ser una gran novelista está considerada como uno de los críticos teatrales más inteligentes de los Estados Unidos, publicó en julio de 1961 un famoso artículo en el que analizaba el moderno teatro realista norteamericano. La conclusión a que llegaba la escritora al término de su análisis, era que el realismo del teatro norteamericano no había conseguido otra cosa que ofender e injuriar la misma realidad. Es muy curioso que ninguno de los dramaturgos del grupo realista norteamericano acepte la etiqueta de “realista”. O bien la rechazan del todo –Miller

califica [sic] a su teatro de “social”-, o bien se apresuran a colocar tras el término “realista” un adjetivo que, en cierto modo, suavice o aclare su significado. El teatro de Williams es calificado de “realista poético”. Ninguno de los componentes del grupo Miller, Williams, Inge, Odets, Wilder, Kelly, Saroyan, y el Elmer Rice de “Street Scene” –se atreven a negar el fracaso parcial o total del “realismo”; con mayor o menor conciencia, todos aceptan la conclusión de Mary McCarthy.

Antes que ellos, O’Neill ya se había percatado del fracaso del teatro realista y había intentado superarlo –sin éxito: lo único que consiguió fue enriquecerlo- mediante la utilización de diversos recursos: las máscaras, en “El gran dios Brown”; el viejo tema de la tragedia griega, en “A Electra le sienta bien el luto” y la utilización de los monólogos en los que se exteriorizaba el subconsciente de los personajes: “Extraño Interludio”.

Los dramaturgos realistas que antes he citado, también intentaron superar ese realismo, pero sus esfuerzos se limitaron a someter sus obras a un tratamiento de “beauté” (Miller) o a sumergirlas en un baño “poético” (Williams).

De todos ellos, Williams es el más dotado para el teatro y, como dice Mary McCarthy, el que tiene un oído más fino para captar el lenguaje de las gentes de su país, sobre todo el de las mujeres. Williams, como profesor Higgins, ha estudiado todos los tics de su lenguaje y puede reconocer a través del mismo, el lugar exacto donde han nacido o se han criado las mujeres norteamericanas. Williams es un autor que tiene mucho de “cabotín” y es una verdadera lástima que haya sufrido ese complejo de inferioridad que es la mayor maldición que ha caído sobre los realistas norteamericanos: el sentimiento de que la obra de teatro debe ser más grande que sus personajes. Esto último no es sino una consecuencia más de esa ofensa a la realidad que esconde la obra “realista” y que en Williams se manifiesta haciendo callar a sus personajes para colocarnos el disco de su prosa “poética”.

La obra que Arturo Fernández ha estrenado en Barcelona, “Dulce pájaro de juventud”, sin ser la mejor de Williams posee todas las ventajas y todos los inconvenientes de su teatro, “realista y poético”. Estrenada en 1959, esta obra se asemeja, como las demás de su autor, a una de esas tortas que se cuecen en los hogares del sur, del “Deep South”, unas tortas duras, en cuya preparación suelen emplearse gran cantidad de especias. Sus personajes son una actriz madura que ve con verdadero pánico cómo las arrugas de su rostro se hacen aún mayores en las pantallas de los cines, y un “gigolo” que no ha logrado hacerse un nombre –tema dominante en la literatura

norteamericana- y se ha convertido en un niño de treinta años, es decir, un monstruo; un niño preocupado en esconder su niñez mediante la provocación y la mentira. Dos personajes de una talla y de una fuerza capaces de mantener, por sí solos, la atención del espectador. Ya he dicho antes que “Dulce pájaro de juventud” no es la mejor obra de Williams. Además, hay algo en ella que resulta totalmente gratuito: las frases de Chance Wayne, al final de la obra, en las que nos explica el significado de la misma. Esto, con perdón, sólo lo hacen los principiantes.

La obra de Williams ha sido vertida al castellano por Antonio de Cabo. Una versión más bien discreta, en la que se pierde una parte considerable de la sugestión que posee el lenguaje del autor norteamericano. La actriz argentina Susana Mara hace una brillante creación del papel de “Alejandra del Lago”. En su interpretación se aprecia un inteligente y minucioso estudio de su personaje; personaje que la actriz consigue darnos con el justo grado de intensidad requerida, sin caer en ningún momento en el “cabotinage” –la gran tentación de los intérpretes de Williams-. Arturo Fernández está estupendo en su interpretación del personaje de “Chance Wayne”. Vive su personaje con fuerza, se muestra rico en matices y logra en todo momento convencer plenamente al espectador. El resto de la compañía me parece flojo, demasiado flojo.

La dirección y el montaje de Arturo Fernández, no me convencen. Ni se respeta la escena “realista”, ni se logra ese clima “onírico” que caracteriza a las obras de Williams.

Tanto a la media parte como al término de la obra, el público premió con prolongados aplausos la labor de los intérpretes.

La Vanguardia Española, 23-IX-1966 (Antonio Martínez Tomás)

El excelente y popular actor Arturo Fernández se ha presentado en el teatro Barcelona con la obra de Tennessee Williams “Dulce pájaro de juventud”. De esta tragicomedia fue realizada en Hollywood una bella y emotiva película que ha sido proyectada en todas partes con destacado y merecido éxito. La obra original parece que debería tener mayores atractivos que el film, pero no es, desgraciadamente, así. Despojada de los elementos y del gran atractivo visual que le incorpora el cine nos parece mucho menos interesante y, por supuesto, más monótona. Tennessee Williams, que ha venido pasando desde hace unos lustros por un original renovador del teatro moderno, se ha ido quedando un poco atrás. Ya no es esa especie de gorila literario que lo convulsionaba todo. Su neorrealismo, descarnado y cruel, ha sido sobrepasado por

sus propios compatriotas. A los veinte años de haber hecho una aparición sensacional, empieza a darnos la impresión de que el mundo escénico que ha creado va periclitando.

“Dulce pájaro de juventud” es una de sus comedias “violentas”. Está en la línea de “Un tranvía llamado Deseo”, de “La gata sobre el tejado de zinc ardiente”, etc. En esta obra nos presenta una pareja de esos monstruos de la jungla del asfalto, que son mucho peores que los de la jungla verde. En medio del drama acongojante que es su vida, tienen unas vetas humanas, un trémulo y emotivo patetismo, que los redime en parte de su amoralidad y de los extravíos de su ambición sombría. Ella es una antigua actriz de cine, que vive en la dolorosa nostalgia de un pasado famoso, y él un joven de ambición descarriada y tortuosa, más desgraciado y débil que perverso. Valiéndose de ella, pretende sobrenadar en el tremendo naufragio que es su vida.

Tennessee Williams imprime a su obra un cierto tono casi alucinante, un poco como de pesadilla, que trasluce una indulgente piedad hacia sus critauras. Pero en la versión escénica, el planteamiento de la acción tiene un tono de monotonía, sobre todo a lo largo del primer acto, reducido a una larga escena, tempestuosa y delirante, entre “Alejandra del Lago” y el claudicante “Chance Wayne”. La segunda parte, con más peripecias y alicientes, es también de un valor escénico más considerable.

La obra podía haber remontado sus fragilidades con una vigorosa y adecuada interpretación. La compañía que presenta Arturo Fernández se esfuerza con denodada voluntad, pero escasa fortuna, en este empeño. La excepción meritoria y destacable es la de Arturo Fernández, que continúa pareciéndonos un excelente actor. Su creación de la figura de “Chance Wayne” tiene un fuerte ímpetu y una gran intuición de los matices dramáticos de esta figura.

No nos es posible decir lo mismo de la actriz argentina Susana Mara, de gran prestigio en su país, pero que, a nuestro juicio, carece de otras dotes artísticas indispensables para vivificar la figura de la “Princesa”.

La versión española de Antonio de Cabo es eficiente, pero sin rebasar la discreción, y la dirección escénica del propio Arturo Fernández más bien deficiente. La escena de la primera parte en la que cuenta su vida dirigiéndose al público, es un error completo que el excelente actor está aún a tiempo de enmendar.

El público que llenaba el teatro Barcelona hasta el completo, aplaudió calurosamente el final de las dos partes de que consta la obra.

Solidaridad Nacional, 24-IX-1966 (Miguel Cueto)

Comenzó oficialmente la temporada teatral en el Barcelona, con la presentación de la Compañía de Arturo Fernández, que había despertado la natural expectación, sobre todo entre el público femenino, ya que se recuerda el éxito de su última actuación en nuestra ciudad con la obra de Alejandro Casona, *La tercera palabra*.

Esta vez ha sido con la comedia –dramática, por supuesto- del autor norteamericano Tennessee Williams, *Dulce pájaro de juventud*, cuyo asunto es ya conocido por el público por la larga permanencia en las carteleras de la versión cinematográfica de esta obra. No obstante, a él hemos de referirnos para decir, una vez más, que este autor compone siempre sus comedias con personajes de extraña mentalidad –al menos para nosotros- y escogidos entre los seres atormentados de continuo por las bajas pasiones o la extremada ambición, que dan lugar con sus reacciones, a esas escenas que se suceden en sus comedias, unas fuera de toda lógica y otras –las más- prescindiendo por completo de lo que nosotros consideramos moral.

Estos personajes han llenado ya una poblada galería y baste recordar *La gata sobre el tejado de zinc*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La caída de Orfeo*, etc., para que de antemano sepamos en el mundo que vamos a movernos. Aquí un joven todo ambición, que a sus 30 y pico de años no ha hecho otra cosa que vivir de las mujeres, aparece como secretario de una de esas famosas actrices que ha sido un “monstruo sagrado”, de la meca del cine, ya en total decadencia, que deja arrastrar su existencia por los hoteles lujosos del país, inscribiéndose ya en ellos con nombre falso, para no ser así reconocida, puesto que ella es la primera sabedora de su fracasado momento como actriz.

Tiene dinero, mucho dinero y la mentalidad turbia, a lo que también contribuye su afición por el vodka y los cigarrillos de grifa. Necesita a toda costa compañía y el joven se la proporciona gustoso, a condición de que, naturalmente, pague sus facturas. El muchacho, llevado por su gran ambición, desea ser un importante artista de cine, habida cuenta de las excelentes condiciones físicas que cree poseer y no duda, si llega el caso, de intentar el chantaje, primero, y después cualquier medio, para tratar de conseguir de la famosa estrella el apoyo de los productores.

Ser importante a cualquier precio, ganar fama y fortuna para poder casarse con la chica de la que está realmente enamorado. Este es el motor que mueve al muchacho, cuya conducta, como pueden darse cuenta, dista mucho de ser ejemplar.

Así las cosas, el autor a través de mucho diálogo que en la obra sostienen, trata de justificar la posición en la vida de cada uno de los dos, que de forma, muchas veces descarnada, se obsequian con la desagradable verdad, que es lo que da a estas comedias esa violencia de diálogo que lleva a las situaciones escénicas inmorales, que nosotros condenamos, pero que han sido la clave del éxito del teatro de Tennessee Williams.

Sin embargo, esta obra es bastante sencilla de concepción escénica, la mayoría, ya lo he dicho, son escenas entre ellos dos, menos una, todas dentro de la alcoba del hotel, donde la cama juega también su papel importante. El resto de los personajes, no tienen apenas intervención, si excluimos al primer cuadro del segundo acto, en el que le dicen en el bar del hotel al protagonista sus amigos las verdades del barquero.

El resto, todo se lo hablan los dos, y digamos también que nos ha parecido correcta la traducción de Antonio de Cabo, habitual traductor del autor y que en ese diálogo, en ocasiones, como a modo de suave brisa, de respiro, se deja entrever también algo de esa vena poética, que indudablemente posee Tennessee Williams, y digamos también que encontramos correcto el desenlace de la historia.

Es indudable que por lo complicadas que resultan las criaturas de Tennessee Williams, la interpretación de las mismas resulta difícil. En especial para los actores españoles, tan lejos de esa mentalidad. Por eso hemos de decir que resulta muy meritoria la labor interpretativa de Arturo Fernández, que ha puesto todo su entusiasmo al servicio del personaje, evidenciando unos grandes deseos de superación, aunque en muchos momentos no se identifique con él, debido esto, sin duda, a que al asumir la dirección escénica, ha tenido que prestar atención a los demás intérpretes, y esta es una de las razones, a mi juicio, por las cuales ha restado eficacia a su propia interpretación. Estas obras precisan del director que mueva todos los hilos, que pueda crear el clima y que no tome parte en la representación.

Junto a Arturo Fernández, la presentación de una actriz argentina, Susana Mara, de indudable fibra dramática, que pone al servicio del papel cuanto tiene, aunque tal vez –y esto no es censura, sino elogio- es bastante más joven de cómo concebimos nosotros el papel. Su mejor intervención, la del último acto. Sólo discreto el resto del reparto, con Ana M^a Méndez, Ricardo Alpuente y Mara Goyanes –esta última en una escena de auténtico “embolado”- y los nombres de M^a Teresa Solanes, Alicia Romero, Mauricio Lapeña, Pedro Moreno, Juan José Otegui, Fernando Rasanz, Ángel Cabeza y Ramón Reparaz, para cubrir el resto de los papeles de escaso lucimiento por su corta

intervención. Apropiado el decorado de Emilio Burgos y bastante correcta la colocación de las luces, aunque muchas veces se enciendan y apaguen a capricho.

El público, al final de la obra, aplaudió con insistencia obligando a levantar muchas veces el telón. No hubo parlamentos.

Diario de Barcelona, 23/IX/1966 (María Luz Morales)

Un joven actor de vocación y empuje Arturo Fernández. Ningún papel demasiado difícil, ningún personaje demasiado duro, para enfrentarse con él, para encarnarse en él este actor, hoy justamente mimado por el éxito. Y vaya si es duro, y vaya si es difícil, este personaje a quien su creador, Tennessee Williams, ha dado el nombre de “Chance Wayne” y al que Arturo Fernández interpreta con talento, con gallardía, con singular acierto.

Como casi todos los creados por este autor, es un personaje turbio. Joven y apuesto, aspira a las glorias de la pantalla, y no repara en medios, aun los más viles y repugnantes, para lograr su objeto.

Su “liason” –o, si se prefiere, contubernio- con “Alejandra del Lago –Princesa Gasmegzolu-, antigua estrella, hoy vieja productora de cine”- centra el posible argumento del drama. Posible, o probable, en cuanto no logrado. Pues la brutal, desorbitada anormalidad de estas criaturas –la vieja enferma, ansiosa de placer; el mozo ambicioso y sin escrúpulos- los deshumaniza en tal manera, que sus problemas, sus conflictos, sus tragedias, no nos conmueven, ni casi, casi nos interesan...

Conflictos y tragedias que los personajes, uno tras otro, expresan a través de largos, monótonos monólogos. Pues una innecesaria fronda verbal ahoga muchas posibilidades de la obra. Lo básico de la acción no ocurre en presente; se relata en pasado. Los personajes se explican y definen a sí mismos. Y es triste comprobar la decadencia, incluso formal, del teatro de Tennessee Williams, en unos pocos años: desde el humanísimo y delicado “Zoo de Cristal”, desde la garbosa y jugosa “Rosa Tatuada” hasta este reciente “Dulce pájaro de juventud” efectista y vacío. En el que no faltan, lógico es, ráfagas de auténtica tensión dramática y hasta de refrigerante poesía.

Queda dicho, al empezar, que la total entrega del actor –Arturo Fernández- al personaje y a sus avatares, psíquicos y hasta patológicos; la tarea, difícilmente igualable, del intérprete –que cuenta, además, en su ventaja, con el “physique du role”- es el principal resorte del éxito en la obra estrenada en el Barcelona. A su lado, la actriz

argentina Susana Mara se debate desesperadamente en la defensa de esa “Princesa Alejandra del Lago” desequilibrada y delirante... Los demás personajes, apenas meras sombras al fondo del tema (a excepción de “Celeste” –Mara Goyanes- con el monólogo que le tocó en suerte), están interpretados con la debida eficacia por Ana María Méndez, Ricardo Alpuente, María Teresa Solanes, Alicia Romero y otros artistas que componen un discreto conjunto. Altisonante en su modernidad, la escenografía de Emilio Burgos.

La obra se escuchó con creciente interés y su final fue acogido con muy nutrido aplauso.

Tele-Exprés, 23-IX-1966 (Martí Farreras)

Arturo Fernández, que hace aproximadamente un año tuvo en Barcelona un éxito extraordinario con su interpretación de *La tercera palabra*, de Alejandro Casona –éxito que ha prolongado durante todo este tiempo por toda la geografía peninsular- regresa ahora, esta vez con una obra de Tennessee Williams, una de las últimas creaciones del famosísimo autor norteamericano.

Buena parte del teatro de ese autor ha sido vertida al castellano y ha ocupado con reiteración nuestras carteleras. En quince años de escribir comentarios teatrales hemos tenido la ocasión de ocuparnos de muchas de las obras de Williams, que posiblemente también estarán en la memoria del lector, así *El zoo de cristal* –que seguimos considerando su máximo acierto-, *Un tranvía llamado Deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *La rosa tatuada*, *La caída de Orfeo*, etc. En todas ellas el autor gustaba de operar sobre climas, ambientes, en lo esencial muy parecidos y en poblarlos de una galería de seres, no ciertamente modelos de equilibrio psíquico y moral. Esa persistencia en una temática que equivalía de hecho a la traslación escénica de la más copiosa literatura enraizada en el estilo y el espíritu del sur estadounidense y la brutal y turbia carga conceptual que inunda todas sus invenciones dramáticas, inmersas diríase en una atmósfera deletérea, brutal y enfermiza pero no exenta de unas singulares palpitations de autenticidad poética, le señalaron y distinguieron como a el principal representante de un género concreto. “Si los hombres se decidieran a admitir –a [sic] escrito el propio Williams- que nadie puede tener el monopolio de la razón y la virtud o del error y la maldad, el mundo lograría sin duda superar esa corrupción que me he visto obligado a poner en pie como tema alegórico fundamental en todo mi teatro”.

De todos modos en *Dulce pájaro* de juventud, Williams nos ha parecido el de siempre. ¿Tal vez la versión –que es de Antonio de Cabo, su más habitual traductor- ha sufrido alteraciones? ¿Es todo simple consecuencia del inesperado montaje que se nos ofrece, aséptico y grandilocuente y que no estimamos enmarque con fidelidad el “clímax” requerido? ¿Consecuencia de la reiterada y obsesiva delimitación de los dos personajes centrales que se mueven sin sentido, insolidarios, sin palpitación vital, como en el interior de una campana neumática? No falta la violencia, ni la brutalidad, ni la anormalidad psíquica, ni las alusiones a un medio ambiente asfixiante de vulgaridad, ni al ramalazo poético de las fatalistas frases que cierran el drama pero no nos parece percibir la deseable fusión de tales elementos, ni que su proyección tenga la fuerza y la eficacia dramáticas ansiadas. Diríase que Williams se ha dejado seducir por su “Chance” y por su “Princesa” y ha olvidado situarles, explicarles en función de un medio, y de una historia para ser representada. Su furor psicoanalítico se ha desbordado y sobre una relación sexual, que no es nueva en su teatro, ha querido bastir una historia que no incorpora a los personajes, que no logra fundirlos con ella y que, sufridas víctimas de un análisis implacable, quedan desamparados y huérfanos, extraños al coro y a la que debiera constituir la esencialidad del drama.

Arturo Fernández es un caso de entrega y de entusiasmo extraordinario. Su trabajo en la incorporación del trabajo de Williams es de una tensión impresionante, de una voluntad de comprensión que no puede ser superada. En sus arrebatos de inconsciencia vital, como en su derrota y en su frustración encuentra acentos de un poder persuasivo profundo y de una vivísima emotividad, que desde luego, llegan ostensiblemente a la sensibilidad del espectador. Junto a él, la actriz argentina Susana Mara –una novedad para el público barcelonés- compone un complejo tipo de desequilibrada, que exige la autoridad de una gran intérprete. Consiguió dar la patética dimensión del personaje, nimbándolo de un irrealismo muy dentro del espíritu que el autor sin duda deseaba y ello, con una edad real, que no corresponde con precisión al de la enloquecida estrella. Ana María Méndez, Ricardo Goyanes, Ricardo Alpuente y un numeroso grupo de actores en intervenciones menos importantes redondean un discreto reparto. Nutridas ovaciones al final de los actos y de la representación.

ANNEX DOCUMENTAL

2. Expedients de censura

