

Tennessee Williams y sus espectadores teatrales contemporáneos

GARDEY, Mariana / Facultad de Arte, UNICEN/ IAE - gardeymariana@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Tennessee Williams – espectador explícito – tipología

> Resumen

Las opiniones y discusiones de los espectadores del teatro de Tennessee Williams -críticos, otros escritores, estudiosos, público, el propio dramaturgo reflexionando sobre sus obras- han quedado registradas en numerosa bibliografía, que comprende los ensayos periodísticos y las Memorias de Williams, sus biografías (como las de Lyle Leverich, John Bak, John Lahr, Dotson Rader), la correspondencia con su editor y amigo James Loughlin, entrevistas y ensayos-entrevistas (como las compiladas por Albert J. Devlin), y las notas de sus críticos. De este abundante corpus, atenderemos especialmente al discurso del dramaturgo-espectador con relación a sus obras, sus críticos y sus espectadores, lo que nos permitirá proponer una tipología tentativa de espectadores explícitos (Dubatti: 2018, 2019)¹ de su teatro en las conclusiones de este trabajo.

> Presentación

La relación entre el actor y el público es la única realidad teatral.

Peter Brook (En Croyden, 2003: 28).

En comparación con otros fenómenos teatrales, el público ha sido bastante descuidado por los estudios de teatro, y solo gradualmente fue ganando atención. No fue hasta este siglo que la expectación resultó ampliamente teorizada. Una publicación capital en ese contexto fue *El espectador emancipado* de Jacques Rancière (2008). Sus escritos inspiraron a muchos investigadores teatrales que estudiaron las prácticas cambiantes de la expectación dentro de regímenes escópicos, y las numerosas formas en que el teatro y la *performance* contemporánea negocian nuevos modos de expectación. Un tópico de discusión corriente

¹ Para Jorge Dubatti, el *espectador explícito* es “el imaginado y verbalizado por los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc.), generalmente para organizar sus prácticas.” (2019: 19).

implica la posición espectral. La semiótica, la sociología y la estética de la recepción consideraron al espectador como una entidad más bien fija dentro de la sociedad. Pero varios teóricos conciben hoy a los espectadores como entidades constantemente cambiantes que se constituyen en el proceso de las funciones de teatro, y viceversa.

La perspectiva post-semiótica que ofrece Erika Fischer-Lichte (2004), por ejemplo, valoriza la “espiral de feedback” entre los actores y el público como la energía vívida que constituye cada representación teatral; no hay espectáculo sin la presencia del espectador. En *Acts of expectation*, Peter Boenisch (2012) observa cómo la noción dramática clásica del espectador como “receptor” ya no se sostiene: “Ya no somos el ‘otro’ que necesariamente complementa la escena y gana una posición y un rol (y entonces una identidad) como sujeto que especta en este campo de ser el receptor, de ser ‘el otro lado’ del teatro.” Los espectadores contemporáneos suelen estar en fuerte contraste con lo que Rancière llamó la “distribución policíaca” de los roles y funciones teatrales. En el teatro dramático clásico, el público es empleado como “una comunidad armoniosamente estructurada donde todos están en su lugar, reunidos con el deber que se les ha asignado, y armados con el equipamiento sensorial e intelectual apropiado para ese lugar y deber.” (2008: 42). Estos espectadores se mantienen ignorantes sobre el proceso de producir significado, y están inmóviles y pasivos, “separados tanto de la capacidad de saber como del poder de actuar.” (2).

Actualmente, el espectador no se considera como una entidad fija o posición de sujeto, sino como un conjunto de capacidades corporales históricamente variables en co-creación. El concepto de “capacidades corporales” implica un modo de “espectar” que involucra el cuerpo entero, incluyendo no solo la mente y los ojos, sino también los oídos, la piel, las piernas, brazos y dedos. Esta noción corporizada (*embodied*) del sujeto que percibe es desarrollada por Stanton Garner, entre otros. Garner ofrece en su último libro, *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre* (2018), una explicación teórica de los procesos sensoriomotores y cinestésicos que reúnen a los espectadores teatrales y los actores en una dinámica de acción (*enactment*) compartida. Toma en cuenta los trabajos existentes sobre la empatía cinestésica en los estudios sobre danza, las discusiones sobre movimiento y percepción del movimiento en los estudios teatrales, y la vasta comprensión de estos temas provista por estudios de fenomenología, ciencia cognitiva, neurociencia y lingüística. Insiste en que nuestra respuesta a los movimientos de los otros forma parte de nuestra más amplia adaptación sensoriomotora con nuestro entorno. La experiencia es fundamentalmente dinámica, y el movimiento es el medio a través del cual los seres humanos perciben y encuentran su mundo.

La *cinestesia* (de las palabras griegas que significan “mover” y “sensación”) denota la experiencia que uno tiene de sus movimientos como resultado de las sensaciones generadas por los músculos, articulaciones, tendones, sistema vestibular y otros involucrados en el equilibrio y la orientación. Mientras que es fácil reconocer la dimensión del movimiento en el teatro físico -como el kabuki, la *commedia dell'arte*, las *performances* acrobáticas del Cirque du Soleil-, en el teatro biomecánico de Meyerhold y las

producciones inmersivas de Punchdrunk o Sound & Fury, la dinámica de movimiento de los estilos y tradiciones de teatro menos abiertamente físico no aparece tan inmediatamente. En realidad, una de las tradiciones modernas dominantes -el realismo teatral- parece predicar la supresión de la sensibilidad cinestésica. Las escenografías realistas a menudo inhiben el movimiento tanto como lo permiten, y los actores-personajes que habitan esos entornos están restringidos por convenciones de movimiento histórica y socialmente específicas. Cuando Nora Helmer se entrega a una frenética tarantella en el acto 3 de *Una casa de muñecas* de Ibsen, ella viola no solo la propiedad que gobierna el movimiento femenino sino también las circunscripciones cinéticas del modo realista, que la habían contenido hasta ese momento como el corset que usa. En una escena como esta, la observación de Bert States de que el realismo representa “la prisión del ojo” (1985: 69), podría generalizarse para incluir también el movimiento del cuerpo. A lo largo de la obra, los actores-personajes de Ibsen se mueven dentro, en los bordes y más allá de las convenciones cinéticas de su mundo social. Se expresan, consciente e inconscientemente, en sus maneras y gestos. A veces están quietos, aunque esa quietud puede ser tensa con movimientos intentados, suprimidos, liberados a través de la palabra.

Los científicos cognitivos y los filósofos de la mente distinguen entre “empatía motora”, “empatía emocional” y “empatía cognitiva”. Pero en el teatro, nuestra relación con los otros es holística, y se da a través de varios canales. La noción de compartir los sentimientos del otro tendió a dominar las discusiones sobre la empatía. Garner, en cambio, trata la empatía teatral desde una perspectiva sensoriomotora atenta a las complejidades fenomenológicas y cognitivas de los encuentros teatrales reales. Para él los espectadores, en su encuentro empático con los actores-personajes, movilizan todas sus capacidades y compromisos. Estos compromisos tienen lugar en un campo intersubjetivo constituido en términos de movimiento real y latente. El hecho de que nos comprometamos con los sentimientos de los actores que “vemos” en sus cuerpos mientras estamos sentados en la sala teatral no niega la naturaleza cinestésica de este encuentro. La empatía no provee un acceso aproblemático a la mente y la experiencia de los otros; nuestra habilidad para empatizar con los demás está condicionada por variables de cultura, historia, género, raza y corporización (*embodiment*).

De entre los tipos de espectadores que se han propuesto -Jacques Rancière (espectador emancipado), Stanton Garner (espectador cinestésico), Rachel Fensham (espectador afectivo), Catherine Bouko (espectador posdramático), Liz Tomlin (espectador real, imaginado, autónomo, precario), Jorge Dubatti (espectador real, implícito, abstracto, explícito y voluntario), etc.-, tomaremos como punto de partida el diseño expectatorial de Dubatti (2018, 2019), para recuperar las características de los comportamientos de los espectadores históricos contemporáneos de Tennessee Williams, y proponer categorías que los puedan identificar. En consonancia con Garner, Dubatti define el acto de esperar y al espectador real o histórico en la zona convivial: “la expectación es una función que se funde y tensiona liminalmente con otras

prácticas, entre ellas la existencia convivial y la producción poiética.” (2019: 21). “Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, aurática, territorial y efímera,” (2018: 239 s.). Para Dubatti, el *espectador histórico-real* es un individuo único, con su historia, su ideología, su subjetividad, su relación con el teatro, donde no se limita a mirar ni se resigna a la pasividad. Es insondable, impredecible, contradictorio, y puede desenmarcarse de las convenciones. Cada espectador construye una micropoética única. El *espectador explícito* tiene que ver con el que imaginan o describen los artistas y otros hacedores de la praxis teatral -críticos y productores, entre otros-, y responde a diferentes concepciones del teatro. Los espectadores imaginados o explícitos suelen no coincidir con los espectadores histórico-reales que asisten a los espectáculos (Dubatti, 2018: 241-243).

Considerando su prolífica escritura teatral, Tennessee Williams es renombrado como uno de los más grandes dramaturgos del siglo XX solo por unas pocas obras, que datan de los primeros quince años de una carrera profesional de cuarenta: *El zoo de cristal*, *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, *La noche de la iguana*. No hay coincidencia en que estas obras gozaran de largas y exitosas temporadas en New York, porque el elogio de la crítica y la atracción comercial coexistieron habitualmente en el Broadway del tiempo de Williams. Pero desde que empezó a ganar atención internacional con la representación de *El zoo de cristal* en 1945, sus obras, incluso las ahora consideradas clásicos norteamericanos, fueron alternativamente ignoradas, menospreciadas, condenadas moralmente, o seriamente malentendidas.

La respuesta inicial del público al estreno de *El zoo de cristal* en Chicago en diciembre de 1944 fue tibia, y su taquilla, magra. Pero la obra captó la atención de dos críticos influyentes de Chicago, Ashton Stevens y Claudia Cassidy, quienes compararon a Laurette Taylor con Eleonora Duse. Cassidy escribió en su crítica de la primera noche: “Si esta es tu obra, como es la mía, extiende sus tentáculos, primero vacilantes, luego apasionantes, y estás atrapado en su encanto.” (Cassidy, “Fragile”). Pero en otra nota admitió que la aprobación podía no ser unánime: “Si te gusta esta obra, la amás -y quizá funcione también de manera inversa.” (Cassidy, “On the Aisle”). La respuesta entusiasta de los críticos convenció a los productores de postergar su levantamiento; el alcalde de Chicago fue persuadido de subsidiar entradas para los empleados de la ciudad; Stevens y Cassidy asistieron a varias funciones y la siguieron alabando en sus columnas; y para fines de enero las entradas estaban todas agotadas. En marzo *El zoo de cristal* se mudó a Broadway, donde ganó el New York Drama Critics’ Circle Award a la mejor obra de la temporada 1944-1945.

Estrenada en diciembre de 1947, *Un tranvía llamado deseo* proveyó la evidencia que muchos críticos necesitaban para declarar que Williams era el dramaturgo más talentoso trabajando en el teatro. Joseph Wood Krutch confirmó el arte de Williams: “Desde el momento en que sube el telón hasta que desciende

luego del último acto todo está perfectamente ajustado y es completamente efectivo. La extensión del alcance del señor Williams todavía está por ser demostrada.” Richard Watts declaró a Williams “un dramaturgo emergente con poder, imaginación y un pensamiento y emoción casi desesperadamente mórbidos.” (Watts, “Striking”). Llamada “el acontecimiento de la temporada”, “la obra más creativa de la temporada” y “el record de la temporada”, *Un tranvía llamado deseo* fue premiada tanto con el Pulitzer como con el New York Drama Critics’ Circle Award. A través del tiempo desde su estreno, esta obra ha sido la más consistentemente elogiada en el canon de Williams.

En el prefacio a *La rosa tatuada* (1951), titulado “El mundo sin tiempo de una obra teatral”, Tennessee Williams sugiere que la continua prisa del tiempo priva a nuestra vida real de dignidad y significado; inversamente, la detención del tiempo que se produce en una obra de arte les da a ciertas piezas teatrales su sentimiento de profundidad y significado. Cuenta que un crítico notoriamente escéptico de Londres observó que Willy Loman (*La muerte de un viajante*) es la clase de hombre al que casi todos los miembros del público echarían de la oficina adonde fuera a pedir trabajo, o le cortarían la conversación sobre sus problemas. Para Williams, si bien el comentario puede tener cierta verdad, “la implicancia de que Loman es un personaje con el que no tenemos ninguna razón para involucrarnos en el drama, revela una concepción llamativamente falsa de lo que las obras teatrales son.” (Bak, 2009: 59). Incluso en el mundo real del comercio, existen algunas personas que tienen sensibilidad hacia las situaciones infortunadas de los otros, capacidad de preocupación y compasión. Enfrentarnos a un Willy Loman de mirada nerviosa a través de un escritorio de oficina nos haría mirar el reloj o la agenda, y quizá lo invitaríamos a salir de allí. Pero suponiendo que ese encuentro sucediese en un mundo fuera del tiempo, recibiríamos al viajante con interés, amabilidad y respeto. Si el mundo de una obra no nos ofreciera la ocasión de ver a sus personajes bajo la condición de un mundo sin tiempo, los personajes y sucesos del drama se volverían tan vanos y triviales como los de la vida.

Williams nota que el público de la tragedia clásica griega sabía que el mundo creado de una obra teatral eliminaba la pequeñez de las personas y sus emociones. Como espectadores actuales de la tradición trágica, somos enfrentados a ciertos valores morales en violenta yuxtaposición.

Nuestros corazones son estrujados por el reconocimiento y la piedad, de manera que el caparazón oscuro del auditorio donde estamos reunidos anónimamente está inundado de un calor casi líquido de simpatías humanas sin control, aliviadas de autoconciencia, autorizadas a funcionar. (Bak, 2009: 61).

Capturar lo eterno es el gran desafío del teatro y de la existencia humana. Pero un dramaturgo actual debe conocer la condición moderna de sus espectadores teatrales, que han disfrazado la intensidad de sus propios sentimientos, la sensibilidad de sus corazones. Esto hace que las obras de la tradición trágica no

les parezcan verdaderas. Por eso el artista tendrá que relacionar las dimensiones de su tragedia con las dimensiones de un mundo en el que el tiempo está incluido.

En *Conversations with Tennessee Williams*, Albert J. Devlin (1986) editó un gran número de entrevistas y ensayos-entrevistas que abarcan cinco décadas de una vida literaria intensa, deteniéndose en obras de teatro importantes con una interpretación profunda, y documentando momentos notables en la vida personal y artística del escritor, que revelan su identidad. La dinámica de atracción y resistencia hacia el mundo teatral de Broadway formó el meollo del mito o leyenda de este *outsider* de Mississippi, para quien el fenómeno norteamericano más común eran los escritores itinerantes y sin raíces. La vida de Williams puede seguirse a través de tres fases: los años 1944-1955, cuando el dramaturgo es el favorito de Broadway; un segundo período que emerge con el fracaso de *Orfeo descende* (1957/68) revela cierto disturbio emocional, y culmina en 1969 con el ingreso de Williams al Barnes Hospital de St. Louis; y una fase final, amalgama de fortaleza y debilidad en la que Williams recurre constantemente a la entrevista. Mediante la dramatización de su yo artístico en busca de equilibrio y coherencia, la entrevista jugó un rol heurístico que no debe subestimarse en el estudio de los documentos sobre su vida y obra.

Tennessee Williams solía juzgar las opiniones sobre sus obras que manifestaban los críticos en sus notas, y a menudo disentía con los análisis y calificativos que esta “especie” de espectadores le dedicaba. Cuando Jean Evans (1945) le preguntó si siempre escribía sobre personas pobres, infelices, atrapadas, sin esperanza, la respuesta de Williams fue:

Yo no pensé en mis personajes como carentes de esperanza. Eso no es realmente sobre lo que he estado escribiendo. Es la valentía humana lo que me conmueve. El único tema dominante en la mayor parte de mis escritos, la cosa más magnífica en toda la naturaleza humana, es la valentía -y la resistencia. La valentía de la madre es el núcleo de *El zoo de cristal*. Ella es confusa, patética, incluso estúpida. Pero todo *tiene que* estar bien. Ella lucha para que así sea de la única manera que sabe hacerlo. (Devlin, 2000: 14).

En el mismo sentido, se decía que Williams llenaba sus obras de personajes sórdidos. Don Ross (1957) le preguntó su opinión:

Yo no creo que Blanche DuBois sea sórdida. Más bien es noble. No creo que la gente profundamente atribulada sea sórdida. Ella está preocupada. Alma en *Verano y humo* es casi una puritana. ¿Es eso sórdido? Dígame quién es sórdido en *El zoo de cristal*. En *La rosa tatuada* Serafina es desenfadada y sensual. Esas cosas pueden ser muy hermosas, siempre lo he pensado. Maggie y Brick en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* no son sórdidos; Brick tiene problemas, Maggie está desesperada. Pienso que ambos son personas admirables de diferente manera. Big Daddy tiene cierta estatura y grandeza, casi una nobleza, en su vulgaridad. Ninguno de mis personajes principales es sórdido. Pienso que la pequeñez y la

maldad son sórdidas. Nunca elegiría esa clase de personas para un protagonista porque no me interesan. [...] “Sórdido” es solo un término usado por un crítico de segunda. No tiene validez crítica. (Devlin, 2000: 38-39, 41).

El tipo de gente -le respondió a Ross- sobre el que le gustaba escribir era

Personas profundamente preocupadas. Pienso que la mayoría de nosotros tenemos grandes problemas. Todavía encuentro a gente que no pensé que estaba tan preocupada. Esta es la era de la ansiedad. Pienso que si la mayoría de las personas miran a los otros verán una profunda preocupación debajo de su piel. Hay una tensión y ansiedad creciente en la gente que conozco. [...] Muy a menudo el teatro no trata de llegar abajo de la piel. Eso está bien para comedias y musicales, pero yo no puedo escribir esa clase de cosas. Tengo que escribir sobre la gente tal como la conozco. (Devlin, 2000: 39).

En su crítica sobre *El zoo de cristal*, George J. Nathan escribió que la obra es “deficiente en humor” y “extraña”.² En desacuerdo con esa opinión, Williams respondió en una entrevista que más allá del magnífico trabajo del actor Eddie Dowling (como Tom), el humor ya estaba contenido en el texto; “Me encantaría que alguien que conozca mis otras obras lo refute”, dijo (Devlin, 2000: 14-15). En otro diálogo afirmó: “No creo que mis obras sean terriblemente solemnes. Hay una gran cantidad de humor en la mayoría de ellas. La gente se moría de risa en *El zoo de cristal*, ¿sabe?” (Devlin, 2000: 39). En cuanto a lo poco convencional de su forma, precisó el autor: “Si no convencional significa que mis obras son ligeras de intriga y densas en caracterizaciones, sí. Pero no en estructura. *El zoo de cristal* no es para nada extraña en su estructura.” (Devlin, 2000: 14-15).

En cuanto a los espectadores anónimos de su teatro -el “público”-, encontramos variaciones en la posición de Williams según las distintas entrevistas, desde:

Yo no tengo un público en mente cuando escribo. Escribo principalmente para mí mismo. Después de una larga devoción a la dramaturgia tengo un buen oído interno. Sé bastante bien cómo va a sonar algo en escena, y cómo se va a interpretar. Escribo para satisfacer este oído interno y sus percepciones. Ese es el público para el que escribo. (Devlin, 2000: 335).

Hasta:

La contribución moral de mis obras es que exponen lo que considero como falso. Pero no quiero pasar por un gran evangelista moral. Soy un entretenedor y un dramaturgo. Yo no escribo por razones frívolas. Siempre escribo para expresarme a mí mismo. Pero quiero tener éxito también como entretenedor. Quiero ser un dramaturgo que mantenga la atención del

² *New York Journal American*, 9 de abril de 1945, p. 11.

público, que lo divierta. No soy un predicador, al menos no conscientemente. [...] Pretendo que la audiencia descubra cómo las personas erigen falsos valores al no enfrentar lo que es verdadero en su naturaleza, al tener que vivir una mentira; y espero que el público pueda admirar la persistencia heroica de la vida y la vitalidad, y que pueda sentir el deseo frustrado de la gente de aproximarse a través de esta niebla, esta pantalla de incompreensión. Lo que más quiero es captar la cualidad de la existencia y de la experiencia. Que la gente piense “Esta es la vida”. Ofrecerles mi actitud individual hacia ella. (Devlin, 2000: 40).

En su ensayo *Critic Says “Evasion”, Writer says “Mystery”*, Tennessee Williams abunda sobre cómo debería ser la recepción de su obra por los críticos y por el público en general. En respuesta a algunas críticas de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y *Un tranvía llamado deseo*, que acusaron a Williams de evasión y de ambigüedad de carácter con referencia a su tratamiento de los personajes, el dramaturgo rechaza las quejas de evasión y admite las ambigüedades de sus personajes -en estos casos, Brick Pollitt y Blanche Dubois. En cuanto a Brick, se dudaba sobre su “homosexualidad” y su relación “anormal” con su amigo muerto Skipper; y de Blanche se decía que era “prostituta”, “borracha”, “ninfómana” o “mentirosa”. Perteneciente a la “especie defensiva” de los escritores, Williams argumenta que nunca evadiría lo que él siente que es la verdad de un personaje por la evasión misma, porque él es reacio a revelar lo que sabe de esa verdad: su ambigüedad es deliberada. Elige responderle al crítico Walter Kerr con una nota del segundo acto del texto de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, donde el dramaturgo escribe sobre el personaje de Brick y la intención de la obra, que termina así:

Algún misterio debe quedar en la revelación del carácter en una obra, así como siempre queda una gran parte de misterio en la revelación del carácter en la vida, incluso en el propio carácter para uno mismo. Esto no absuelve al dramaturgo de su deber de observar e indagar tan clara y profundamente como legítimamente pueda: pero esto debe alejarlo de conclusiones complacientes, definiciones fáciles, que hacen de una obra solo una obra, no una captura de la verdad de la experiencia humana. (Bak, 2009: 77).

Williams no es el dramaturgo de los espectadores que quieren conocer precisamente a sus personajes, porque son estos los que hacen su obra, tomando espíritu y cuerpo en su mente. Nada de lo que digan los personajes es arbitrario o inventado: él los conoce mucho mejor que a sí mismo, porque los creó. Pero aun así, deben conservar esa cualidad misteriosa de la vida. “¿Blanche Dubois fue una mentirosa? Ella dijo muchas mentiras en el curso de *Un tranvía*, y sin embargo en el fondo dijo la verdad.” -analiza el autor (ibidem: 77). En una entrevista, Tennessee Williams opinó sobre los críticos que destrozaron la adaptación de *Lolita* de Edward Albee: “Pienso que hay una manera de expresar el desagrado por una obra sin ser tan duro, tan cruel. Los críticos están literalmente matando a los escritores.” (Devlin, 2000: 356).

En *Te morituri salutamus* or *An Author's Address to a First Night Audience* (*Los que vamos a morir te saludamos* o *El discurso de un autor a su público de la primera noche*. 1941-42), Williams lanza una advertencia a los espectadores de la primera noche de su obra *Battle of Angels* en Broadway, quienes vienen “a ejercer la función de jueces -a sopesar y evaluar una nueva y seria pieza de trabajo teatral.” (Bak, 2009: 8). Esta obra “sobre pasiones humanas”, “un drama trágico de lucha y derrota” (ibidem: 8), había sido estrenada en Boston en diciembre de 1940, pero pronto fue levantada por una controversia de la censura, experiencia muy triste para su autor. En 1957 es revisada como *Orfeo descende*. Williams empieza su discurso juzgando a los espectadores “que no creen que una seria consideración de deseos humanos fundamentales, como el deseo de satisfacción sexual, deba tener lugar en la escena”, a menos que sea ridiculizado (8). Y los invita a abandonar la sala antes del comienzo de la función. Busca las causas del estreno “abortivo” de Boston: fracasó “porque el texto no estaba listo para que lo vieran; pero sobre todo porque ciertos miembros del público no estaban listos para verlo.” (9). Entre ese público de Boston, el dramaturgo individualiza a una dama de Back Bay que envió una carta al Theatre Guild para que el teatro supiera lo que ella consideraba un tipo aceptable de drama: “Cuando voy al teatro, digo, deseo ver a personajes en escena que se vistan como yo me visto, que hablen como yo hablo y que actúen como yo actúo. En otras palabras, lo que esta dama deseaba era ¡REALISMO DESPIADADO! -acorde a Back Bay.” (9). El autor le contesta con ironía a la señora que, como él no estuvo en Back Bay, le es imposible revisar la obra para su completa satisfacción.

Williams completa su advertencia recordándole al público de New York que está por presenciar el trabajo serio, esforzado y amoroso de un grupo teatral:

Todo lo que han hecho en meses de labor, o posiblemente años de pensamiento y sentimiento acumulativo, puede ser hecho pedazos sin pensar ni sentir por la risa de un hombre que piensa que es tonto tratar de encontrar verdad poética en escena, o una mujer que se avergüenza en espasmos de risa histérica por la honesta representación de pasiones que debe haber sentido en su propio corazón en un tiempo u otro si no tiene la suerte de existir sin ese frágil tipo de órgano. O -aun peor- por el uso de lenguaje franco como el que la gente usaría en situaciones determinadas. (9).

A partir de los perfiles de espectador explícito (Dubatti, 2019) que encontramos en los escritos relevados, podemos identificar en principio dos tipos de espectadores históricos relacionados con el teatro de Tennessee Williams: un espectador juez, y uno absoluto. El espectador-juez se asocia a lo contingente, al despotismo por el poder o el dinero, a la demanda de certezas y realismo, y a la interpretación errónea o limitada de las obras teatrales. El espectador-absoluto, en cambio, está ligado a lo eterno, a la empatía en el arte y la vida, a la aceptación de la ambigüedad de la poesía y de la pasión trágica, y a la interpretación

profunda y polisémica de las obras presenciadas. El dramaturgo luchó contra la tiranía del espectador-juez; y se identificó con el espectador absoluto, a quien quería tener sentado en las funciones de sus obras.

Bibliografía

- Bak, John S. (2013). *Tennessee Williams. A literary Life*. New York, Palgrave Macmillan (edición digital).
- Bak, John S., ed. (2009). *Tennessee Williams. New Selected Essays: Where I Live*. New York, New Directions Books.
- Balme, Christopher B. (2008). "Spectators and Audiences". En *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. New York, Cambridge University Press (edición digital).
- Bennet, Susan. (2006 [1997]). *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London and New York, Routledge (edición digital).
- Bishop, Claire. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York, Verso (edición digital).
- Bouko, Catherine. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruselas, Bélgica: Peter Lang.
- Bray, Robert, ed. (2007). *Tennessee Williams and his Contemporaries*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing (edición digital).
- Carlson, Marvin. (1993 [1984]). "The Twentieth Century, 1930-1950". En *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. New York, Cornell University Press.
- Devlin, Albert J., ed. (2000 [1986]). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson, USA: University Press of Mississippi.
- Dubatti, Jorge. (2018a). "Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro". En Margarita Garrido (dir.), *Actas de las IX Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén, EDUCO, pp. 234-246.
- (2018b). "Pensar a los espectadores de teatro". En *IECE. Revista digital*. Mar del Plata, año 3, n° 6, diciembre, pp. 3-6.
- (2019). "Espectadores: acción, liminalidad, historia". En *Conjunto*, n° 191. La Habana, Casa de las Américas, pp. 12-21.
- Fox, P. L. and Keith, T., eds. (2018). *The Luck of Friendship. The Letters of Tennessee Williams and James Laughlin*. New York, W. W. Norton & Company (edición digital).
- Garner, Stanton B. Jr. (2018). *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre. Phenomenology, Cognition, Movement*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan (edición digital).
- Gross, Robert F., ed. (2002). *Tennessee Williams. A Casebook*. New York and London, Routledge (edición digital).
- Ibell, Paul. (2016). *Tennessee Williams. Critical Lives*. London, Reaktion Books (edición digital).
- Leverich, Lyle. (1995). *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York, W. W. Norton & Company.
- Murphy, Brenda. (2014). *The Theatre of Tennessee Williams*. London and New York, Bloomsbury Methuen Drama (edición digital).
- Rader, Dotson. (1985). *Tennessee Williams: Cry of the Heart. An Intimate Memoir of Tennessee Williams*. New York, Doubleday Books (edición digital).
- Rancière, Jacques. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Roudané, Matthew C., ed. (1997). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. New York, Cambridge

University Press (edición digital).

Stalpaert C., Pewny K., Coppens J. and Vermeulen P., eds. (2016). *Unfolding Spectatorship. Shifting Political, Ethical and Intermedial Positions*. Gent, Bélgica: Academia Press.

Tomlin, Liz. (2019). *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship. Provocations for Change*. London and New York, Methuen Drama (edición digital).

Williams, Tennessee. (2006 [1972]). *Memoirs*. New York, New Directions Books (edición digital).