

Tennessee Williams en el Teatro Colón

Catalina Julia Artesi

IAE/ Filo C y T/UBA

Partimos del concepto de productividad (Barthes, 1986) de un texto fuente, en este caso *Un tranvía llamado deseo*, con una poética innovadora en su época, que derivó en reescrituras y transposiciones (Wolf, 2016) en un cruce con otros lenguajes artísticos. Este fenómeno permite establecer una red semántica muy rica, abre la posibilidad de lecturas interesantes y realizar un enfoque comparatístico de diferentes expresiones referidas a una pieza tan paradigmática de este dramaturgo norteamericano.

Nos preguntamos ¿A qué se debe el interés por esta pieza del teatro clásico estadounidense del siglo XX en pleno siglo XXI? ¿Por qué su presentación en Sudamérica en estos momentos? ¿Quizás fue solamente un homenaje al compositor de esta ópera, recientemente fallecido? Creemos que elementos del contexto actual podrían estar incidiendo en esta versión dada en la Argentina. Estimamos que su estudio nos permite establecer su proyección en las artes escénicas contemporáneas.

Analizamos la versión en ópera que se hizo de *Un tranvía llamado deseo* en 2019 en la gran sala de Buenos Aires. La pieza que el dramaturgo sureño hiciera en formato de drama (1949) y que luego tuviera gran impacto en el cine (1951), ambas dirigidas por Elia Kazán; también, tuvo una interpretación en clave de ópera en tres actos (1998) estrenada en San Francisco, compuesta por el músico estadounidense de origen alemán Andre Previn (1929- 2019), cuyo libreto realizó Philip Littell. Nos interesa observar su vigencia en esta versión local donde se contextualiza la desgracia de una mujer como Blanche DuBois.

Algunas versiones, reescrituras y apropiaciones en el teatro de Buenos Aires

Hemos abordado en varias Jornadas de la AAEA, cómo se han dado en nuestra ciudad diversas recreaciones y transposiciones de varias producciones dramáticas de este autor. En el año 2011, en el marco de la conmemoración del centenario de su natalicio, se hicieron dos versiones: una escenificación teatral donde se actualizó y recreó *Un tranvía llamado deseo* (2011), dirigido por Daniel Veronese, y la adaptación que repuso el entonces director del Ballet del TMSM, Mauricio Wainrot. Consideramos que esta pieza es la que mayor productividad teatral ha tenido en la escena porteña reciente

evidenciando aspectos destacables en cada caso. Por un lado, en la escenificación que realizó Daniel Veronese revelaba su objetivo de innovar respecto de las puestas tradicionales. Adoptó una perspectiva de género contextualizando la obra con ciertos aspectos de la realidad argentina actual. Por el otro lado, en la transposición para ballet, aparecía una visión diferente donde sobresalían elementos tomados de la sicología femenina en general sin referencias locales.

Efectivamente, vimos en su momento la recreación que llevó adelante este director argentino; nos atrajo su actualización y el riesgo artístico, por eso en aquel estudio destacábamos, y mantenemos aún, nuestra óptica de análisis : “Focalizamos en la mirada de género que plantea la puesta por su exaltación de lo intuitivo y de lo animal, evidente en la particular elección de los actores, sus registros de actuación, el uso de localismos porteños, y otros procedimientos que buscan el impacto en los espectadores y en las espectadoras porteños” (Artesi, 2013). Esta perspectiva de género ya se hallaba en el texto fuente, pero nuestro artista puso el acento en la violencia doméstica, en particular las relaciones de género y la desigualdad que sufren las mujeres argentinas y latinoamericanas hoy respecto del hombre. Daniel Veronese expresaba en una nota:

“Es un autor muy sanguíneo, visceral y emotivo. Hay determinados momentos de quiebre que son maravillosos, la forma en que está llevado el personaje de Blanche, por ejemplo. Hay veces en los que uno encuentra que un autor da un paso muy fuerte en una dirección completamente arriesgada y probable a la vez” (*Página 12*, 14/4/ 11).

En los comienzos de la década del siglo XXI, en la Argentina se había visibilizado en los medios esta cuestión, por el accionar de los organismos de derechos humanos y los movimientos de mujeres que reclamaban por las víctimas de violencia de género. En su momento algunos críticos locales, objetaron la elección de Érica Rivas en el papel de Blanche, aduciendo extrema juventud y belleza, les parecía poco verosímil- dentro del patrón machista- pues concebían al personaje como “una experta mujer embaucadora de hombres”. En nuestro trabajo, reconocimos que el director había decidido alejarse de la mítica versión cinematográfica tradicional, pues se había inspirado en las versiones feministas realizadas en New York y en Los Ángeles en los 70, donde aparecía representada esta heroína con rasgos juveniles; de esta manera Veronese lograba una mayor identificación en el auditorio porteño. La actriz protagonista señalaba en un reportaje:

“Es que Tennessee Williams sabe lo que significa la violencia, porque él también estuvo toda su vida relegado. Él entiende perfectamente a las mujeres, él sabe cómo terminamos: muertas, violadas o en un manicomio. Un final feliz sería falso, porque es el final él también tuvo en su vida. Para una persona que tiene la intensidad que tuvo él (y que también tiene Blanche) es muy difícil vivir en esta vida. Con un final poético, en esta obra” (Méndez, 2011).

Respecto de la realización en *ballet*, Mauricio Wainrot Martín repuso la versión libre que había hecho en el año 2000, donde exponía el triángulo amor-odio entre Stella, Blanche y Stanley. Además, mostraba los aspectos psicológicos de esta heroína trágica - que también aparecían en el filme de Elía Kazan- revelando su personalidad escindida por medio del recurso de su multiplicación en la escena a través de varias bailarinas. La escenografía, la iluminación y la música de Bela Bartok, creaban una atmósfera que reflejaban el sufrimiento y la angustia de esta mujer. Según el coreógrafo, “Blanche vive del recuerdo y de su memoria, y con sus alucinaciones y delirios busca protegerse de un mundo violento, un mundo que ha cambiado, al cual no puede adecuarse” (Diario *La Nación*, 2000).

La transposición a ópera

Como lo señalamos en el inicio de nuestro trabajo, en nuestra principal sala de Buenos Aires, donde se llevó adelante la ópera en tres actos, en el mes de mayo del 2019, que en su momento compuso el pianista, director de orquesta y compositor estadounidense, de origen alemán, André Previn con letra de Philip Littel. Fue la directora de escena Rita Cosentino, acompañada por la Orquesta Estable del Teatro Colón, director musical invitado: el maestro irlandés, David Brophy. El vestuario de Gino Bogani; videoescena, Álvaro Luna; iluminación, José Luis Fiorruccio.

Se trata de una transposición que se la define como: *Operaciones de cambio de soporte entre texto y puesta/reposición, dadas principalmente en el cine y el teatro* (en Paredes, 2013). Este procedimiento es una especie de “rito de pasaje” (Sergio Wolf, 2016) entre la ficción literaria hacia otras formas (cine, ópera) que circulan en general. Así ha ocurrido en la ópera que analizamos donde se eliminaron algunos personajes secundarios del texto fuente, con la intención de acortarla. De este modo, el guionista no dejó algunas secuencias de carácter simbólico que Williams había incluido; por ejemplo, en el acto tercero la presencia de la vendedora mexicana que le ofrece flores a

Blanche, escena que funcionaba entonces como un signo de anticipación negativo de su destino final. Esta y otras supresiones determinaron que esta versión tuviese un carácter más realista, poética que la crítica de aquella época erróneamente atribuía a la producción dramática del autor estadounidense. Ante estas modificaciones nos preguntamos acerca de una de las cuestiones que emerge de este procedimiento: el problema de la fidelidad o no al texto original (Wolf, 2016), cuestión que no vamos a profundizar aquí.

Diversos lenguajes no verbales cobraron importancia en esta operación. Según Rita Cosentino

“En el trabajo conjunto con la escenografía de Enrique Bordolini nos plantemos respetar la espacialidad que plantea la obra, pero poniendo a nivel dramático cierta sensación de claustrofobia (...) pero los espacios se mueven hacia delante de manera casi imperceptible en determinados momentos (...) Eso hace que se quiebre el estatismo espacial” (*Página 12*, mayo 19) .

También era similar a la del filme de Elía Kazan. Mantuvieron la frontalidad y de este modo los espectadores se transformaban en *voyeurs* de lo que acontecía en el interior de la casa principal. En el proscenio de la sala principal del Teatro Colón, se desarrollaban escenas callejeras. Sin embargo, el ala derecha del escenario quedaba libre, por tal motivo en algunas escenas se proyectaban allí figuras que significaban los tranvías que pasaban, lo que compensaba la amplitud de la sala y la falta de objetos de escenario.

Otros procedimientos del discurso cinematográfico cobraron notoriedad. Especialmente la iluminación en algunas secuencias, mediante la proyección de sombras en una pared o la imagen de un ojo en los *raccontos* de Blanche; otros efectos lumínicos fueron los cambios en la coloratura que aparecían durante su relato acerca de la fiesta y la posterior muerte de su marido, donde la directora insertó un *flashback* mediante una secuencia de *ballet* que representaba a los invitados, logrando imágenes de gran potencialidad estética. Esta fue la única vez que se incorporó la danza en la puesta. No sabemos si en la versión estadounidense también se hallaba.

Los intérpretes en su totalidad eran extranjeros, enumeramos los principales del elenco: la soprano irlandesa, Orla Boylan (Blanche Dubois), el barítono norteamericano, David Alan Moore (Stanley Kowalski), Sara Jane McMahon (Stella) y Eric Fennel (Mitch). Cuando analizamos la versión teatral de Daniel Veronese, hicimos hincapié en su particular elección de los actores, especialmente respecto del aspecto

exacto del personaje de la actriz argentina Érica Rivas, por su juventud y porque no respondía a las características de la actriz estadounidense que había interpretado a Blanche en la famosa película de Kazán. Según lo señalamos anteriormente, dichos cambios y la incorporación de lectos porteños revelaban una puesta innovadora. Si comparamos aquella versión experimental con la transposición que se realizó en el Colón, observamos que la directora argentina retomó la imagen de mujer madura y experta de los 50, representada por la cantante lírica que interpretó a Blanche en esta ocasión (Orla Boylan). Puesto que no vimos la versión original realizada en Estados Unidos, nos preguntamos si esto fue buscado o hubo otras razones. Suponemos que se tuvieron en cuenta las cualidades interpretativas y expresivas de la cantante irlandesa que también ha estudiado actuación. Respecto de los otros personajes, el que representaba a Stanley evidenciaba rasgos parecidos a los de Marlon Brando, la que hacía de Stella también; no así el que interpretaba a Mitch, cuyos rasgos corporales evidenciaban un personaje de menor contextura en relación con el filme. Estas consideraciones son importantes, si tenemos en cuenta que el público local es habituado al teatro y a la ópera, muchos han transitado por las puestas recientes de la obra teatral. Pensamos que habrán hecho comparaciones similares a las nuestras.

En cuanto a la música, resaltamos la función dramática de la misma, pues no sólo acompañaba a los cantantes, sino que en muchas secuencias acentuaba desde lo expresivo situaciones dramáticas, más desde lo psicológico que desde la acción. Estos rasgos musicales distanciaban a esta versión operística de la ópera tradicional europea, originalidad que André Previn supo introducir debido a su experiencia en el mundo del cine: “en su primera ópera logra una sonoridad atractiva que apela a una variedad de esquemas estilísticos y dosifica su condimento local con gestos que vienen del jazz (...) Esta es ópera americana es la herencia de Gersswin, Bernstein, Copland, Well, Barber que suena de otra manera más cerca del musical” (Cosentino, *Página 12*, mayo 19).

A modo de conclusión

Hemos analizado en este trabajo la productividad de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams en la escena porteña actual, pues en cada recreación surgen diferentes miradas respecto de su obra. Abordamos, primero, la recreación experimental de Daniel Veronese y la creativa versión en ballet de Mauricio Wainrot, ambas realizadas en 2011, conmemorándose el centenario de su natalicio. Finalmente, abordamos la puesta que llevó adelante la directora argentina Rita Cosentino, en mayo

del 2019 en el Teatro Colón, particular transposición a ópera que había compuesto el músico André Previn, con letra de Philip Littel, que fuera estrenada en la ópera de San Francisco (1998).

Pudimos observar la creatividad de estos artistas argentinos en cada versión, revelando la profundidad de la obra del autor norteamericano y su vigencia, ya que lamentablemente la violencia de género no cesa de ocurrir en nuestro medio y en otras regiones latinoamericanas, donde los femicidios no paran de ocurrir. Tampoco ha desaparecido la discriminación hacia los migrantes y las personas que son disidentes sexuales.

Nos hacemos eco de las consideraciones finales de Rita Cosentino en la entrevista citada anteriormente:

“(…) el (tema) más importante es el de la incompreensión. Tennessee Williams describe muy bien el tipo de sociedad en la que inserta los personajes. Es una sociedad que en vez de evolucionar hacia la solidaridad y la igualdad, marcha hacia la agresividad, la indiferencia y otras formas de egoísmo. Esa sociedad es también la nuestra, la que desecha lo que no entiende y niega lo que es incapaz de alcanzar” (*Página 12*, mayo 2019).

Bibliografía

- Artesi, Catalina Julia, “Un tranvía porteño”. En *Oigo cantar a América.. Estudios críticos sobre cultura estadounidense*. Rolando Costa Picazo/ Armando Capalbo (Edit.).Buenos Aires, BMPress, 2012;pp.71-78.
- Del Coto, María Rosa, “Un Acercamiento Socio-Semiótico a la Problemática de la Transposición del Relato Literario al Cine”. Ponencia, IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, UNLP, Buenos Aires, 2006.
- Cosentino, Rita, “El gran tema es la incompreensión” en *Diario Página12*, Buenos Aires, 12,9/5/19. Disponible en www.pagina12.com.ar (Consultado el 19/9/19).
- Méndez, Mercedes, “La amabilidad de los extraños” Buenos Aires, 15 de abril de 2011. En <http://tiempo.elargentino.com/notas/amabilidad-de-los-extranos>
- Paredes, Mariana, “Acciones de transposición en las Artes Visuales” en *Revista Lindes* Nro. 6, mayo 2013, Buenos Aires. Disponible en http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_paredes.pdf (Consultado el 18/9/19).

Entrevista a Érica Rivas, diario *Página 12*, Suplemento *Radar*, Buenos Aires, 14/4/11,
pág.8.

Artículo “Un tranvía llamado deseo por el Ballet Contemporáneo del Teatro San
Martín”, *La Nación*, 7 de abril de 2000. Disponible en www.lanacion.com.ar
(Consultado el 18/9/19)

Programa de mano. Disponible en www.teatrocolon.org.