

L'amabilitat dels desconeguts
Tennessee Williams a Barcelona
durant el franquisme

Jordi Vilaró Berdusan

ESCRITS TEÒRICS 18



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Encara no s'havien suprimit les cartilles de racionament, en un país marcat per la misèria i la falta d'horitzons, quan Tennessee Williams fa una tímida aparició en els escenaris catalans amb *El zoo de cristal*. El seguirà *Un tranvía llamado Deseo* i moltes altres grans peces del dramaturg nord-americà, en un idil·li entre Catalunya i l'autor que es perllongarà fins a principis dels anys seixanta.

Des d'aquells primers muntatges, gairebé heroics, fets pel Teatro de Cámara de Barcelona, a altres de posteriors i de major envergadura, Jordi Vilaró teixeix un relat que és molt més que una relació de muntatges i produccions, i s'erigeix en una crònica cultural d'una època tan funesta com sorprenent, tan poc coneguda com interessant de descobrir.

Aquest estudi permet retrobar-nos amb nosaltres mateixos i la nostra història a través de la figura de Tennessee Williams, un dels noms fonamentals de la dramaturgia nord-americana contemporània i, ara també, de la catalana.

Del pròleg de Ramón Espejo



9 788498 039344

L'amabilitat dels desconeguts
Tennessee Williams a Barcelona
durant el franquisme

Jordi Vilaró Berdusan

ESCRITS TEÒRICS 18

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Directora general: Sílvia Ferrando
Director de Publicacions: Carles Batlle

Escrits teòrics 18

Primera edició: juliol de 2021

© del text: Jordi Vilaró Berdusan
© del pròleg: Ramón Espejo Romero

© d'aquesta edició: Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900
i.teatre@diba.cat
institutdelteatre.cat

Edició i producció: Subdirecció d'Imatge
Corporativa i Promoció Institucional de la
Diputació de Barcelona
Disseny gràfic: Matèria edicions
Revisió lingüística: Núria Garcia Caldes

ISBN: 978-84-9803-983-2

Sumari

Pròleg	5
Introducció	13
Objectiu i estructura de l'assaig	13
El teatre estranger a Barcelona des del 1939 i l'arribada de Tennessee Williams	17
L'obra teatral de Tennessee Williams. Una panoràmica	19
<i>The Glass Menagerie / El zoo de cristal / Figuetes de vidre</i>	27
<i>The Glass Menagerie</i>	
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	27
Aproximació a l'obra	27
Recepció crítica internacional	32
· Recepció de l'obra a Barcelona	39
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	39
<i>El zoo de cristal</i>	
Recepció crítica a Barcelona	50
<i>Figuetes de vidre</i>	
Un cas singular	59
<i>A Streetcar Named Desire / Un tranvía llamado Deseo</i>	61
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	61
Aproximació a l'obra	61
· Recepció de l'obra a Barcelona	88
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	88
Recepció crítica a Barcelona	101
<i>The Rose Tattoo / La rosa tatuada</i>	135
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	135
Aproximació a l'obra	135
Recepció crítica internacional	140
· Recepció de l'obra a Barcelona	148
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	148
Recepció crítica a Barcelona	181
<i>Cat on a Hot Tin Roof / La gata sobre el tejado de zinc</i>	191
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	191
Aproximació a l'obra	191
Recepció crítica internacional	195

· Recepció de l'obra a Barcelona	205
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	205
Recepció crítica a Barcelona	265
<i>Orpheus Descending / La caída de Orfeo</i>	279
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	279
Aproximació a l'obra	279
Recepció crítica internacional	285
· Recepció de l'obra a Barcelona	291
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	291
Recepció crítica a Barcelona	317
<i>Sweet Bird of Youth / Dulce pájaro de juventud</i>	333
· Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional	333
Aproximació a l'obra	333
Recepció crítica internacional	339
· Recepció de l'obra a Barcelona	349
Censura i anàlisi de la traducció espanyola	349
Recepció crítica a Barcelona	372
Conclusions	387
· Estats Units	387
· Europa	390
· Barcelona	397
Bibliografia	407

Prologar un estudio histórico sobre teatro en Cataluña es un motivo de satisfacción. Es tan escaso el número de trabajos sobre historia del teatro catalán que ven la luz (menos de los que desearíamos, en cualquier caso) que uno no puede sino celebrar el hecho de que contemos desde este momento con *L'amabilitat dels desconeguts. Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme*, de Jordi Vilaró Berdusan. Reivindico que el estudio del Dr. Vilaró es un estudio también de teatro catalán, que no es sólo el escrito por autores catalanes, como algunos pueden creer. Por el contrario, el universo dramático de un país como Cataluña y en general de cualquier sociedad abierta al mundo se nutre de aportaciones locales, pero también de aquellas que proceden de otros países y lugares. Jamás tendremos un panorama completo del teatro catalán en ningún momento de la historia si ignoramos lo que los autores foráneos han podido contribuir a través de su obra y de las traducciones de las mismas, su influencia sobre dramaturgos locales y cómo las formas de ver la realidad que sus textos han popularizado han terminado modificando, o al menos incidiendo sobre, la sociedad catalana.

Es en ese universo de confluencias y diálogo artístico en el que se enmarca el presente estudio, que nos retrotrae a una de las épocas más negras de la historia reciente de Cataluña: los años de la dominación franquista. Si bien es un período gris y anodino,

resulta indiscutible que es el germen de gran parte de la sociedad actual (y de sus problemas) y el ámbito en el que muchos nacimos y vivimos, dejándonos una impronta a la que no es fácil sustraerse del todo. No se habían suprimido aún las cartillas de racionamiento, en un país marcado por la miseria y la falta de horizontes y en ese desierto cultural que la mediocridad nacional-católica había decretado, cuando Tennessee Williams hace una tímida aparición en los escenarios catalanes con *El zoo de cristal*. Le seguirán *Un tranvía llamado Deseo* y muchas de las grandes piezas del dramaturgo norteamericano, en un idilio entre Cataluña y el autor que se prolongará hasta principios de los 60.

No llevaba mucho tiempo Williams estrenando obras en Nueva York cuando su fama llegó hasta los oídos de algunos entusiastas barceloneses del teatro, que inteligentemente reconocieron en él a quien se encaminaba hacia una década de grandes triunfos que lo encumbraría a lo más alto del panorama dramático internacional (y algún que otro fracaso, como no podía ser de otro modo). Sin embargo, no debió ser fácil trasladar todo ese mundo sureño y sensual a Cataluña. Williams era un autor sexualmente desinhibido y sus obras distaban mucho de adecuarse al decoro escénico y a la moral de entonces. Desde aquellos primeros montajes, casi heroicos, del Teatro de Cámara de Barcelona a otros posteriores de mayor envergadura, el Dr. Vilaró teje un relato que es mucho más que una relación de montajes y producciones, y se erige en una crónica cultural de una época tan funesta como sorprendente, tan poco conocida como interesante de redescubrir.

Aristóteles establecía un interesante paralelismo entre la historia y el drama, y consideraba como fundamental en ambos la construcción de un *mythos*, término que ha adquirido un significado distinto en épocas posteriores. El mito aristotélico era la

secuencia de acontecimientos que seguía tanto el historiador como el autor dramático, y para él constituía la columna vertebral de ambas disciplinas. Ambas ordenaban acontecimientos dispersos para así contribuir a arrojar luz sobre la existencia del hombre y la comunidad. A la manera del *mythos* aristotélico, Vilaró, realizando labores de historiador y dramaturgo, teje un relato que da sentido y ordena el fenómeno estudiado. Sitúa a los actores, describe el decorado, dispone la utilería, y con todo ello nos descubre quiénes éramos, cómo conseguimos enamorarnos de Williams, cómo llegamos años después al «desamor», pero, sobre todo, cómo muchos jóvenes de los 50 pudieron, gracias a Williams, desafiar preceptos morales y una visión limitada del mundo, aunque fuera sólo desde el escenario o el patio de butacas de una pequeña sala de teatro.

Vilaró procede en su texto de un modo heteroglósico, por emplear un término popularizado por el crítico literario Mijail Bajtín. Entremezcla su propio *mythos* o relato con extractos de la documentación manejada, de modo que su «historia» no acapara o monopoliza los hechos, sino que éstos nos llegan también por voz de los críticos de la época, los censores, los actores, directores, y en definitiva por aquellos que tuvieron algo que decir sobre Williams y posibilitaron o imposibilitaron que los barceloneses conocieran su universo dramático. Es un relato que enfrenta a los distintos actores (en el doble sentido aristotélico) y los hace dialogar, en una estridencia polifónica y diversa que el lector agradecerá. Mezcla también idiomas (francés, inglés, catalán, castellano) y nos habla de Cataluña, pero también de Grecia, Italia, Francia o Gran Bretaña, así como, naturalmente, de Estados Unidos. A ratos nos «deja» con sus críticos, con sus traductores, cuyas voces parecen cobrar vida en el texto.

Quien a partir de ahora quiera conocer mejor el devenir del teatro catalán bajo el franquismo tiene una cita obligada con el texto del Dr. Vilaró. También la tienen los estudiosos del teatro norteamericano y de la obra de Williams. Su impacto en el teatro catalán y en los escenarios barceloneses son desde ahora un capítulo insoslayable para quien desee profundizar en la obra de este singular dramaturgo. Vivimos en un mundo globalizado, y quien crea que puede estudiarse la obra de un autor dramático sin conocer su incidencia en otros lugares se equivoca. Como indicaba al inicio, el estudio del profesor Vilaró lo es tanto de teatro catalán como de teatro norteamericano, en una zona de confluencia, de sinergias, de solapamientos, que es lo que auténticamente define al mundo globalizado y conectado de hoy día, en el que las fronteras son cada vez más permeables, también aquellas que delimitaban hasta hace poco, con afán casi policial, las disciplinas científicas y académicas.

Bienvenido sea un estudio valiente y arriesgado; riguroso, cierto, pertinente, que nos habla de teatro, pero también de política, de cultura, de arte, en definitiva, de vida. Es un estudio que nos permite reencontrarnos con nosotros mismos a través de Tennessee Williams, uno de los nombres fundamentales de la dramaturgia norteamericana y ahora también de la catalana.

Dr. Ramón Espejo Romero
Profesor titular de literatura norteamericana
Universidad de Sevilla

Agraïments

Un profund agraïment a tots els que han estat al meu costat durant el procés d'elaboració d'aquest assaig. Sense el seu suport, aquest treball no hauria arribat mai a bon port. El meu reconeixement, doncs, a la meva mare, la Ramona, perquè el seu càlid alè sempre hi és. Al suport incondicional dels meus dos nanos, en Roc i en Blai, 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 notablement en temes formals i tècnics.

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

També una menció especial a Josep Miquel Ramis per haver-me facilitat els expedients de censura de les obres analitzades, i a Óscar Fernández Poza per transcriure'm els expedients de *La gata sobre el tejado de zinc*. El meu agraïment també a Ramón Espejo Romero per haver acceptat amablement de prologar aquest llibre. I «last but no least», a l'Enric Gallén, el director de la meva tesi doctoral: sense el seu rigor, exigència i suport, aquest assaig no hauria vist mai la llum.

A tots ells, moltíssimes gràcies de tot cor.

A la memòria de Francesc Vilaró Ayats

Objectiu i estructura de l'assaig

Aquest assaig es proposa analitzar 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, permet de plantejar si el procés de recepció del teatre de Tennessee Williams a la ciutat va ser fruit exclusiu del resultat d'unes circumstàncies determinades per la realitat política, social i cultural de la dictadura franquista, o si, altrament, aquest procés de recepció podia circumscriure's, amb tots els matisos necessaris, dins d'una tendència estètica i artística compartida amb altres cultures i països. L'assaig se sustenta a partir d'una doble línia de recerca dels estudis de recepció teatral: d'una banda, l'anàlisi de la traducció teatral i la censura d'autors anglosaxons durant la dictadura franquista i, de l'altra, l'estricta recepció crítica d'una dramaturgia determinada, degudament contextualitzada en un marc internacional més ampli.

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 postergado».¹

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 John London o Catherine O'Leary 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. 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 el 1939 i el 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 teatre, omple el buit de què Merino parla en el seu article.² 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.

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 la recepció crítica d'un autor en llengua anglesa en un determinat país o territori.

1. MERINO ÁLVAREZ, Raquel. *La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE*. En línia: <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4820/MarinoAlvarez.pdf?sequence=1>> [Consulta: 28 agost 2020] (p. 358).

2. *Ibidem*.

Aquesta línia d'estudi no ha generat fins avui 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 es poden 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 Miller i Tennessee Williams. En aquesta mateixa orientació també caldria esmentar algun article de Laura Torres-Zúñiga pel que fa a la recepció del teatre de Williams a Espanya. 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 la recepció crítica d'una dramaturgia determinada–, aquest assaig segueix una via intermèdia que justament participa tant de l'una com de l'altra.

L'assaig presenta tres parts diferenciades: una introducció amb una breu panoràmica del teatre estranger a Barcelona durant el període analitzat fins a l'arribada de Tennessee Williams al país, els principals trets del teatre d'aquest autor i una possible periodització del conjunt de la seva obra dramàtica. Un cos de treball en què hi ha una anàlisi detallada de la recepció de cadascun dels muntatges de Tennessee Williams que es van estrenar a Barcelona durant el franquisme i que s'estructura en sis capítols que corresponen a cada una de les estrenes: 1) *El zoo de cristal* (1950, 1955), 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). En cada capítol s'exposa una visió general de la recepció crítica que cada estrena va obtenir als Estats Units i a

diversos països europeus a fi i efecte d'emmarcar i contextualitzar la posterior estrena de l'obra a Barcelona. Aquesta anàlisi de la recepció barcelonina consta, d'una banda, de l'exposició dels problemes que cada obra representada va tenir amb la censura i, de l'altra, com això va afectar les traduccions del text original a l'espanyol. Tot seguit s'analitzen amb detall les crítiques que cada muntatge va rebre en el moment de l'estrena per així completar el dibuix de l'acollida d'aquestes obres a la ciutat durant el període històric proposat. Per últim, les conclusions d'aquest estudi permetran demostrar com l'auge, la consolidació i la davallada de l'interès pel teatre de Tennessee Williams als Estats Units i a Europa es van projectar en l'escena barcelonina, tot tenint ben presents les circumstàncies polítiques i culturals pròpies de l'època a l'Estat espanyol.

Amb aquests objectius i metodologia, però, cal tenir en compte dos aspectes pel que fa al procediment seguit a l'hora d'elaborar l'assaig:

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

El teatre estranger a Barcelona des del 1939 i l'arribada de Tennessee Williams

La implantació de la dictadura franquista (1939-1975), entre altres conseqüències funestes per a la cultura catalana, va comportar la prohibició de representar teatre en llengua catalana en l'escena professional fins al 1946, la qual cosa va afectar tant la producció teatral original com la traduïda. El teatre estranger contemporani representat a Barcelona durant la dècada dels quaranta i bona part de la dels cinquanta era en castellà, ja que no es va permetre la traducció d'obres estrangeres en llengua catalana fins a finals de la dècada dels cinquanta. La representació d'aquestes obres estrangeres va anar a càrrec de les companyies dels Teatros Nacionales i algunes companyies privades. Les obres, per regla general, s'estrenaven primer a Madrid i posteriorment arribaven a Barcelona si la companyia feia gira per províncies.³ Ateses les directrius morals del règim, però, més enllà del teatre d'entreteniment hi va haver una desconexió important amb les línies dramàtiques del teatre estranger culte del moment. És a causa d'aquesta mancança que a finals de la dècada dels quaranta van aparèixer els anomenats teatres de cambra, unes companyies teatrals que tenien com a objectiu justament donar a conèixer el teatre estranger més contemporani que els empresaris teatrals no volien o no podien assumir. Els teatres de cambra no oferien un teatre experimental o inèdit, sinó autors i obres de referència que, malgrat el seu èxit internacional, no podien arribar als circuits professionals habituals. Les

3. Diverses obres de Tennessee Williams que es van estrenar a Madrid i no van arribar mai als escenaris barcelonins: *Verano y humo* (1952), *Camino Real* (1958), *Hasta llegar a entenderse* (1964), *La noche de la iguana* (1964), *Súbitamente, el último verano* (1974).

estrenes en aquests teatres, però, eren molt restringides: només podien gaudir d'un sol dia de representació i per tant s'adreçaven a un públic minoritari, fet que va comportar que la censura tingués un xic més de permissivitat atesa la poca volada popular de les representacions, tal com veurem que succeeix amb l'estrena de les dues primeres obres de Tennessee Williams a la ciutat.

A partir de la dècada dels cinquanta i coincidint amb l'acceptació internacional del règim franquista –entrada d'Espanya a la UNESCO el 1952, «Pactos de Madrid» i Concordat amb el Vaticà el 1953– es produeixen alguns canvis en la importació del teatre estranger contemporani. L'aparició de les revistes *Teatro* (1952-1957) i *Primer Acto* (1952-1957) van promoure l'edició d'alguns autors i textos estrangers de postguerra més compromesos ideològicament. Al mateix temps es va apreciar una lleu permissivitat a l'hora d'aplicar els criteris de censura segons els casos i les circumstàncies de cada obra. Un exemple clar és el de Tennessee Williams que, com veurem al llarg de l'assaig, va anar rebent una progressiva bona acollida, sobretot des del moment en què les seves obres es van popularitzar internacionalment, tant per l'èxit de les seves estrenes arreu com sobretot per les adaptacions cinematogràfiques de les obres, fet que en va permetre la universalització. A més, a la dècada dels anys cinquanta, Williams va esdevenir un visitant assidu de Catalunya, sobretot de Barcelona. La seva primera estada a la ciutat data del 1951 –una estada que va aprofitar per escriure *The Rose Tattoo*⁴– i a partir d'aquest any i fins al 1958, el dramaturg va visitar la ciutat cada estiu, ja que Barcelona va esdevenir un refugi ideal per poder escapar de la rutina de les llargues temporades

4. El mateix estiu que es va trobar per primer cop amb Antonio de Cabo, traductor de bona part de les seves obres al castellà.

que passava a Roma o quan tenia alguna disputa amb Frank Merlo, el seu company sentimental (cosa que passava amb una certa freqüència). Barcelona tenia per a Williams un gran atractiu, ja que hi podia trobar tot allò que cercava a l'hora de relaxar-se: un clima càlid, el mar a prop⁵ i una vida nocturna que, malgrat les restriccions morals del franquisme, paradoxalment era propera al que avui dia es qualificaria com a «gay friendly».⁶

L'obra teatral de Tennessee Williams. Una panoràmica

Després de la Segona Guerra Mundial, la derrota del feixisme a Europa 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. La tradició teatral estatunidenca no va patir els efectes de la guerra directament sobre el seu territori i, per tant, els treballs

5. Normalment s'hostatjava a l'Hotel Colón de la Rambla i les seves visites a la platja de Sant Sebastià eren quasi diàries.

6. Com apunta Laura Torres-Zúñiga, «The 1944 issue of the report entitled *La moralidad pública y su evolución (Public Morality and Its Evolution)* placed Barcelona at the head in respect to public cases of homosexuality, and deprecated in particular the situation on the beaches, where homosexuals were considered “a flourishing plague”». A: Arturo ARNALTE, *Redada de violetas: La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2003, 56-59. «Already in January 1933, Barcelona had hosted the first gay demonstration in Spanish history, organized by the Iberian Anarchist Association during the Second Republic; it would also be the birthplace of Spanish gay associations in the early 1970s» (TORRES-ZÚÑIGA 2014: 190).

dels dos autors més destacats de la postguerra, Arthur Miller i Tennessee Williams, seguien basant-se en un naturalisme argumental tot aportant algunes innovacions de caire estilístic que bevien del teatre estatunidenc d'abans de la guerra: Elmer Rice, Thornton Wilder o fins i tot del primer teatre d'Eugene 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 on va ser estrenat. És en aquest context que cal emmarcar la producció dramàtica de Tennessee Williams i és des d'on podem observar com el seu teatre va suposar una novetat que fou acollida de manera ben diversa segons les obres i les circumstàncies dels països on es va estrenar i representar.

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 «txekhoviana» i ritmes propis de la literatura del sud dels Estats Units.⁷ Williams va saber crear uns personatges que es caracteritzen pel seu ancoratge en un passat tan ideal com irreal i 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»

7. En una entrevista a *The Paris Review*, en parlar sobre les seves influències literàries Williams va respondre el següent: «What writers influenced me as a young man?» «Chekhov! As a dramatist? Chekhov! As a story writer? Chekhov!». RADER, Dotson. «The Art of Theater». *The Paris Review*, 81 (tardor 1981), p. 5. També disponible en línia: <<https://www.theparisreview.org/interviews/3209/the-art-of-theater-no-5-tennessee-williams>> [Consulta: 14 juliol 2020].

(Bigsby 2000: 31)—: 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 personatges ficticis li va oferir una possibilitat de refugi.⁸ 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 a un futur pitjor.⁹

Des d'un punt de vista formal, Tennessee Williams aporta a l'escena americana de l'època el que ell mateix anomena 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.¹⁰ Aquest nou llenguatge 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

8. Williams mateix 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» (Devlin 1986: 106).

9. Tal com apunta Bigsby en aquest sentit: «The Future is worse: power without charity, passion without tenderness» (Bigsby 2000: 32).

10. «[My theatre is] 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» (WILLIAMS 1945: ix-xii).

que el descobriment d'*A Streetcar Named Desire* va fer-li treballar més específicament el llenguatge d'una obra que estava escrivint, que es titulava *The Inside of his Head*, i que finalment acabaria rebatejant com a *Death of a Salesman*.¹¹

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 i l'ascensió cap a l'èxit

En aquesta primera etapa queden reflectits els dos extrems del 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) elevaren 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 *Summer and Smoke* (1948), van estar molt condicionades pels èxits de *Menagerie* i *A Streetcar*. De fet, l'estrena de *Summer and Smoke* va produir alguna afirmació que va acompanyar 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

11. A *Timebends*, Miller diu: «*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 that all its pathos. It formed a bridge... to the whole tradition of unashamed word-joy that... we had... turned our backs on» (MILLER 1995: 132-133).

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: *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.

Entre les obres esmentades, i atesa la recepció crítica, sens dubte la reputació de l'autor se sosté mercès als seus grans 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 va situar qualitativament més a prop de *Cat on a Hot Tin Roof* va ser *The Night of the Iguana* (1961). En anys posteriors es van fer diversos muntatges d'aquestes obres i la crítica els va lloar –en alguns casos més i tot que quan es van estrenar¹² i, en tot cas, la recepció va ser sempre millor que les noves obres de Williams

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

estrenades després del 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.

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 de la «lapidació» («Stoned Age»), com l'autor l'anomena a les seves memòries. Cadascuna de les noves estrenes va representar un fracàs rere un altre, tant de crítica com progressivament de públic. Per entendre el perquè d'aquesta davallada caldria classificar les obres d'aquest període en dos grups en funció dels principals retrets que en va emetre la crítica: 1) les 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. Això va succeir amb el primer fracàs sonat del període: *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), la qual va obrir camí a tot un seguit d'obres que seguiren 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, cosa que el va allunyar definitivament del públic.¹³ Les obres que més responen a aquesta classificació són *Out Cry* (1973) –posteriorment revisada i rebatejada com a *The Two-Character Play* (1975)–, In

13. En aquest sentit, un autor com David Mamet, amb la malícia que el caracteritza, va afirmar 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» (BIGSBY 1984: 133-134).

the Bar of a Tokyo Hotel (1969) –peça que la crítica va considerar la més autobiogràfica de totes– i la darrera obra que Williams va estrenar, *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 obres primerenques. Es tracta de *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 prou biogràfica, ja que el material de la parella Fitzgerald que Williams va dramatitzar ja era prou conegut per tothom a l'època.

The Glass Menagerie

El zoo de cristal

Figuretes de vidre

The Glass Menagerie

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional¹⁴

Aproximació a l'obra

The Glass Menagerie és una obra memorialista, ja que l'acció comença amb un narrador, Tom Wingfield, situat en un present –1943-1944–, que exposa al públic un fragment del seu passat. L'any 1937, Tom vivia a Saint Louis amb la seva mare, Amanda, i la seva germana, Laura. El pare havia abandonat la família anys enrere i no se'n va saber mai més res. Tom aspirava a ser poeta, però havia de treballar a contracor en una fàbrica de sabates per ajudar a mantenir la família. Escrivia poesia d'amagat i cada nit anava al cinema mentre somiava poder escapar de la realitat sòrdida i materialista que l'envoltava i el consumia. La mare, Amanda Wingfield, procedia d'una família adinerada del sud dels Estats Units i vivia recordant encara l'esplendor del seu passat i la quantitat de pretendents que havia arribat a tenir, una situació que contrastava amb el present sòrdid que li tocava de viure, havent de

14. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 1. Nova York: New Direction Books, 1990.

vendre subscripcions d'una revista per a mestresses de casa. Amanda estava preocupada perquè Laura, que patia una lleu coixesa i era molt tímida, no tenia pretendents. La va inscriure en una escola de negocis amb l'esperança que si no es casava, com a mínim podria tirar endavant algun negoci propi. Laura, però, va abandonar el curs d'amagat per la vergonya que sentia en haver d'assistir a classe. Quan Amanda se'n va assabentar, va adonar-se que l'únic futur per a la seva filla passava per aconseguir-li un pretendent amb qui poder casar-la. En una de les diverses discussions entre mare i fill sobre la situació familiar, Amanda va demanar a Tom que li busqués algun possible pretendent a Laura, i Tom li va proposar de convidar a sopar un company seu de feina, Jim O'Connor, un jove dinàmic, encantador i amb molta fe en el futur i en les possibilitats de progrés pròpies i dels altres.

Quan Laura va saber el nom del convidat va recordar que havien anat junts a l'institut i que ella se n'havia enamorat, però que per timidesa i pel seu defecte físic mai no se li va atansar. En arribar Jim a casa es va quedar un moment a soles amb Tom i aquest li va confessar que havia utilitzat els diners destinats a pagar el llum del pis per enrolar-se en un vaixell mercant i fugir a la cerca d'aventures. Laura no volia sopar amb ells fingint que estava malalta, però al final va acceptar d'unir-se al grup. En acabar el sopar es va tallar el llum a causa de la factura impagada, i mentre Tom i Amanda recollien la taula, Jim i Laura es van quedar sols a la sala d'estar, moment en què ell, amb simpatia i calidesa, va aconseguir que Laura superés la vergonya inicial i comencessin a parlar. Ella li va esmentar la coincidència de tots dos quan estudiaven, ell la va recordar amb alegria, però li va retreure la vergonya i manca d'autoestima per no haver-li dit res a l'institut alhora que la va elogiar per ser única com era. Laura llavors li va

mostrar el seu animal preferit d'una col·lecció d'animals de vidre que tenia: l'unicorn. Tots dos es van posar a ballar plegats i, sense voler, Jim va fer caure l'unicorn a terra i se li trencà la banya. Laura no va donar importància al fet, però es va adonar que ara l'unicorn era un cavall normal. En aquell moment, Jim la besà, però ràpidament es va fer enrere i es va disculpar per haver-se deixat endur per la tendresa del moment, ja que va confessar que estava promès. Laura, resignada, li va oferir l'unicorn trencat com a record.

Amanda i Tom van tornar a entrar a la sala i Jim els va comunicar que se n'havia d'anar perquè havia quedat amb la seva promesa. Tan bon punt Jim va haver marxat, Amanda va retreure al seu fill que hagués portat a casa un pretendent que ja estava compromès. Tot i que Tom va justificar-se dient que no en sabia res, del compromís, la seva mare, mentre consolava Laura, li va retreure que es despreocupés de la seva germana i que fos un egoista que només pensava en ell i en els seus somnis absurds. Tom, enrabiad, se'n va anar de l'apartament.

Des de l'escala d'incendis, el Tom que ens presenta l'obra a l'inici contempla les dues dones soles dins de l'apartament mentre explica al públic que, poc després de la visita de Jim, el van fer fora de la feina i tot seguit va abandonar la llar, tal com havia fet el seu pare anys enrere. Explica que durant anys va viatjar molt i molt lluny i va viure aventures, però que mai no va ser capaç de deixar enrere el record de la seva germana.

The Glass Menagerie és una obra que mostra la dissolució de la família Wingfield: una mare i dos fills atrapats per les circumstàncies personals en un món sense sortida. La mare, Amanda Wingfield, viu del record del seu passat i el mateix Williams la definia en la caracterització dels personatges com a «a little woman of great

but confused vitality».¹⁵ Amanda es caracteritza per exercir una excessiva i asfixiant sobreprotecció dels seus dos fills, unes maneres irritants, una tendència a l'excés («she lived in paranoia»,¹⁶ seguia descrivint-la Williams) i una obsessió a recordar un passat suposat i esplendorós, més esplendorós en la memòria del que ho 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 immutable més que no pas un subjecte dramàtic que evolucioni. L'esclat final contra Tom, per exemple, no és res més que una reiteració de les característiques exhibides al llarg de l'obra. Un personatge d'una complexitat semblant requereix una actriu amb experiència i bona tècnica interpretatives, i això és el que Tennessee Williams i la seva agent, Audrey Wood, van aconseguir per a l'estrena de l'obra: Laurette Taylor, una actriu quasi retirada que va interpretar el paper amb gran solvència.

Laura Wingfield, a causa de la sobreprotecció a què la sotmet Amanda, pateix d'uns problemes emocionals –complex d'inferioritat– que l'aboquen a aïllar-se del món. El seu refugi serà un simbòlic món de cristall que té a la prestatgeria de casa. Una col·lecció de figuretes de vidre, molt més real per a ella que el món hostil que queda més enllà de les parets de l'apartament familiar. Laura representa de manera clara i encisadora la vulnerabilitat i el desencaix tan característic de molts personatges de les obres de Tennessee Williams, uns personatges que retraten, per contrast amb aquesta sensibilitat, un món exterior dur, competitiu, materialista i cruel amb els que són diferents.

15. *Ibidem*, p. 129.

16. *Ibidem*.

Tom és el fill poeta d'Amanda que ha de treballar en una fàbrica de sabates que menysprea. Admira subtilment l'esperit de llibertat que va portar el seu pare a abandonar la llar familiar i somia algun dia de fer el mateix mentre nit rere nit deixa volar la imaginació anant al cinema. Tom desdobla 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: la defineix com a memorialista, és a dir, com un record del seu propi passat; ell mateix tancarà l'obra en aquesta mateixa tessitura temporal i informarà el 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».¹⁷ Jim és la imatge amable del món exterior i l'encarnació de l'esperit americà: un noi que encara un present gris amb il·lusió per un futur millor perquè creu en les possibilitats pròpies a l'hora de progressar professionalment.

Tennessee Williams emmarca els conflictes de la família Wingfield el 1937, és a dir, en plena Guerra Civil Espanyola i en una Europa on ja es respiraven aires de confrontació. Hi ha una clara intencionalitat de l'autor de situar simbòlicament la crisi de la família Wingfield en un context de crisi global com la que el món occidental començava a acarar a finals de la dècada dels anys trenta. *The Glass Menagerie* és quelcom més que un lament per una germana abandonada: és una elegia a la pèrdua de la innocència.

17. *Ibidem*.

La Gran Depressió del 1929 va destruir una part del somni americà i la Segona Guerra Mundial acabà de destruir les restes que quedaven d'aquest somni. Cal no oblidar que Tom inicia i tanca el seu relat l'any 1944, és a dir, a les acaballes de la Segona Guerra Mundial. No ens trobem, per tant, davant d'una obra que mostra només uns conflictes individuals, sinó que, tal com succeeix en *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov, som davant d'una societat que viu un moment de canvi i els seus membres enfoquen el futur immersos en una absoluta incertesa, com incert és el present de Tom Wingfield al final de l'obra. La banya trencada de l'unicorn de Laura assoleix una dimensió simbòlica que projecta el final d'una època, el final fins i tot d'una determinada manera de concebre el món.

Recepció crítica internacional

The Glass Menagerie es va estrenar a Chicago el 26 de desembre de 1944 i l'èxit obtingut va produir el *transfer* a Broadway, on l'obra es va estrenar el 31 març de 1945. L'obra va rebre el premi del *New York Drama Critics* a la millor de la temporada 1944-45 i va estar-se dos anys en cartellera sense interrupció. *The Glass Menagerie* va esdevenir l'obra americana més coneguda i més representada del moment. El 1950 se'n va fer una versió cinematogràfica dirigida per Irving Rapper i protagonitzada, entre altres intèrprets, per Jane Whyman i Kirk Douglas.

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 anomenà una nova «plasticitat teatral». Aquest concepte consisteix 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 incapaces d'arribar a la veritat, és a dir, a expressar les coses tal com són i no només com a mers reflexos objectius del real. Aquesta nova concepció teatral es projecta damunt l'escena per mitjà de l'ús particular de la llum, de la música i de la simbologia d'un material escenogràfic determinat. Williams cercava crear atmosferes que aproximessin l'espectador a la complexitat anímica dels personatges. Amb l'ús de cortines transparents, jocs de llum o música, el públic podia observar el contrast entre el diàleg dels personatges i el significat real de l'acció, i podia copsar les tortuoses ànimes amb més claredat que el que hauria proporcionat un simple retrat dels fets. La crítica es va fer ressò d'aquestes innovacions formals (Cassidy 1944: 11).¹⁸ Aquesta plasticitat, però, xocava amb el pes que tenia la tradició naturalista del teatre estatunidenc i no tothom veia amb bons ulls les innovacions (Kronenberg 1945: 16).¹⁹ Williams podia ser un bon dramaturg, però segons una part

18. «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».

19. «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

de la crítica havia de deixar aquestes vel·leïtats formals de banda si realment pretenia elaborar un teatre apreciable i no caure en pseudoimitacions de ruptures formals ja mig insinuades anteriorment en obres com *The Time of our Life* (1939), de William Saroyan, *White Wings* (1926), de Philip Barry, *Our Town* (1938) i *The Skin of our Teeth* (1942), de Thornton Wilder (Wood 1945: 424-425).²⁰

En definitiva, *The Glass Menagerie* va assolir un indiscutible èxit de públic als Estats Units i va obtenir en línies generals una acceptable recepció crítica. Tanmateix, l'obra també va rebre alguns retrets que es podrien resumir en dos punts: 1) no haver treballat el drama interior dels personatges a partir de l'aprofundiment de la seva psique tot seguint el model txekhovità i en canvi haver-se deixat endur 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 enterboleixen el ritme i el desenvolupament del drama.

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».

20. «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, Wilderesque 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».

A Itàlia, el *Zoo di vetro* es va estrenar l'any 1946 i va ser dirigida per Luchino Visconti. L'obra no va causar un gran impacte ni en el públic ni en la crítica, principalment a causa de la situació sociopolítica italiana d'acabada la guerra. Tanmateix, l'acceptació de l'obra va ser progressiva, ja que al final la força del drama familiar acaba per superar la possible distància entre realitats tan diferents com la italiana i l'americana (Colacchia 2005: 27-33).²¹

Una de les dialèctiques més interessants que sorgeix a partir de la recepció de l'obra de Williams a Europa gira al voltant del possible substrat sociopolític que s'amaga rere el drama familiar dels Wingfield. A Grècia, per exemple, l'estrena de l'obra el 8 de novembre de 1946 va dividir la crítica entre els que l'analtzaven des d'un punt de vista estètic i en lloaven l'habilitat de l'autor per combinar una doble veu lírica i naturalista alhora, i els que ho feien des d'una perspectiva sociopolítica, és a dir, els que veien en l'obra un retrat dramàtic de la sordidesa de la vida quotidiana de les societats capitalistes. Els crítics que optaven per aquesta darrera interpretació retreien que l'excés d'atenció als factors psicològics del drama diluïa el tractament i la crítica a l'estructura de classes de la societat capitalista, que en definitiva era l'eix central del conflicte segons ells (Georgoudaki 1984: 67-70).

21. «Lo spettacolo riscuote un discreto successo di pubblico e critica anche se forse non viene molto compreso per le pressioni socio-politiche del momento [...] 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. Il successo dello *Zoo* presso il pubblico italiano... [sic] 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 realtà familiare. Questo credo abbia in qualche modo contribuito a renderla una delle opere più rappresentate».

A França, l'estrena de *La ménagerie de verre* a París l'any 1947 va ser un èxit de públic, i la càrrega lírica de l'obra va sorprendre part de la crítica (Desanti 1976: 249).²² Amb tot, no van faltar veus que retraguessin a l'autor aquest lirisme que impedia reflectir el realisme i la sordidesa de la societat americana de l'època (Beigbeder 1947: 153).²³ No difereix gaire aquesta opinió de la d'algun crític noruec quan *Glassmenasjeriet* es va estrenar al Nationaltheatret d'Oslo, també l'any 1947. L'obra va obtenir una bona acollida de públic i la crítica es va mostrar més aviat freda (Skel 1985: 71). Algun crític va qualificar l'obra de Williams d'història menor de la vida quotidiana i va retreure a l'autor l'exageració dels conflictes exposats per tal d'assolir efectes dramàtics. En general, però, la crítica va lloar els intèrprets de l'obra (el Teatre Nacional noruec presumia de tenir grans actrius gràcies a la forta tradició ibseniana), però es van fer poques referències a l'obra i l'autor, probablement a causa del desconeixement de la figura de Williams. L'acceptació de l'obra, però, va ser també progressiva, ja que les posteriors reposicions de *Glassmenasjeriet* van ser del tot reconegudes i lloades.

A la Gran Bretanya, l'obra es va estrenar el 28 de juliol de 1948 al Royal Haymarket Theatre de Londres, la va dirigir John Gielgud, i sembla que no va tenir una gran acollida. Les expectatives d'una obra americana en un públic com el britànic, avesat als patrons de les *well-made plays* de Terence Rattigan o les *Comedy*

22. «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».

23. «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».

of *Manners* de Noel Coward, no van acabar de convèncer (Morley 2003: 222).²⁴ D'altra banda, el muntatge que va oferir John Gielgud no va reeixir, com el mateix Williams relata en 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» (Williams 1972: 150).

Atesa la difícil situació del país després de la Guerra, Alemanya resulta un cas singular quant a la recepció de *The Glass Menagerie*. L'obra es va estrenar a Berlín l'any 1948 i va obtenir un èxit notable de públic i crítica, ja que reflectia la realitat d'un país que era admirat per la seva economia potent i dinàmica i alhora pel positivisme que desprenia l'«American Dream». L'espectador alemany s'identificava amb la lluita de la família Wingfield a l'hora de trencar barreres personals i limitacions socials. De fet, una part de la crítica veia els personatges de l'obra com a paràboles de la vida a Alemanya 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 lluitar per sobreviure en un entorn tan estrany com hostil. D'altra banda, el dilema de Laura era també comparable al de tota una generació de noies alemanyes que no podien trobar marit

24. «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 Colfax, 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».

perquè els nois de la seva generació havien mort a la guerra (Wolter 1993: 199-221).

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 la resta de països de l'òrbita socialista. Pel que fa a la recepció crítica, tal com va passar en el cas grec, el possible substrat sociopolític que batega rere el conflicte familiar adquireix un gran relleu fins al punt que l'obra va ser lloada o condemnada exclusivament en funció de la lectura política que se'n podia extreure. A l'URSS, per exemple, l'estrena de l'obra el 1969 que en va fer la companyia del teatre Ermolova de Moscou no va tenir èxit, tot i que l'objectiu de Williams, 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 (Shaland 2016: 17-30). A la República Democràtica d'Alemanya, l'obra es va estrenar a Berlín l'abril del 1961 i, en una línia semblant a la Unió Soviètica, la crítica en va aplaudir la crítica

subjacent al capitalisme, però n'hi va retreure el pessimisme i el nihilisme. Ras i curt, els crítics no entenien com Williams no va presentar el socialisme com a possible remei als problemes de la família Wingfield (Wolter 1993: 199-221).

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola²⁵

A l'Estat espanyol, ateses les característiques del règim dictatorial franquista, les obres de teatre havien de passar per un control rigorós de censura abans de poder ser estrenades. El circuit funcionava de la manera següent: la Sección de Censura de la Dirección Nacional de Propaganda, que depenia de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, havia de rebre dos exemplars de les obres teatrals que es volguessin representar abans d'emetre un full de permís per a la representació vàlid a tot el territori estatal. Des de les Jefaturas Provinciales de Propaganda se sol·licitaven còpies dels fulls de censura per comprovar que les obres que s'havien de representar estaven controlades. Si no ho estaven, se n'enviaven dos exemplars a Madrid, i aquests exemplars es retornaven segellats per l'esmentada Sección de Censura, juntament amb un certificat 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

25. Totes les referències a la traducció castellana provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *El zoo de cristal*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1964.

els censors, tant civils com eclesiàstics, els quals exploraven l'obra tenint ben present les àrees temàtiques que calia escrutar: 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, la sensualitat i el llenguatge provocatiu.

A més d'aquest control extern sobre el text de la representació cal afegir també la censura interna, és a dir, aquella censura que el mateix traductor aplicava 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 a l'hora de traduir l'obra i se sotmetessin a un procés d'autocensura per tal d'eliminar d'antuvi les expressions dubtoses o temes controvertits. Tanmateix, l'autocensura podia anar més enllà de raons estrictament polítiques i morals, ja que el traductor també havia de vetllar perquè l'obra fos acceptada per tal que la producció resultés rendible a l'empresari. O, dit altrament, el traductor s'havia d'adaptar al sistema escènic i al mercat cultural d'arribada del text (Pérez López de Heredia 2004: 52). Un exemple d'aquesta adaptació el trobem en l'extensió de les obres de teatre: el públic espanyol estava acostumat a representacions més breus que l'anglosaxó. Com explica Piedad de Salas [la cursiva és meua], «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» (De Salas 1965: 19-21).

En tots els informes enviats a les instàncies jeràrquiques superiors s'indicava breument l'argument de l'obra i el seu valor purament literari i teatral. S'assenyalava si contenia algun matís polític i/o religiós, juntament amb el judici o l'avaluació global de cada censor. Aquest censor proposava tot un seguit d'omissions, addicions o canvis que l'obra hauria d'incloure per poder representar-se, i n'assenyalava fins i tot les pàgines, els actes i/o les escenes en què caldria introduir les esmenes. L'esmentada autocensura que aplicava el mateix traductor, però, feia que s'acostumés a autoritzar el text proposat sense excessives modificacions.

Amb tot, malgrat les instruccions promulgades, fins al 1964 no hi va haver uns criteris legals ben definits a l'hora d'aplicar la censura. El 1964 es va constituir la Junta de Censura de Obras Teatrales i es va aprovar una llei específica amb un règim intern i unes normes detallades i concretes per aplicar a les obres de teatre (BOE 25/02/1964). Abans d'aquesta data, però, la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, d'acord amb la Dirección Central de Acción Católica, va aprovar unes Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos (febrer del 1950) alhora que creava l'Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos, organisme que depenia de la Comissió Episcopal. Amb tot, però, el fet de no haver-hi normes detallades feia que el censor tingués un gran poder a l'hora de introduir esmenes i atorgar els permisos de representació.

En aquest context té lloc l'arribada del teatre de Tennessee Williams, un teatre «polèmic» pels seus conflictes en què la sensualitat i la sexualitat tenen una importància central en bona part de les obres i que, per tant, ja no tenien res a veure amb les fórmules

escapistes de l'època, que consistien fonamentalment a entretenir l'espectador tot aportant unes pinzellades més o menys exòtiques sobre l'escena.²⁶ Tanmateix, *El zoo de cristal* és una obra en què la conflictivitat sexual és pràcticament inexistente i això es pot comprovar en els informes enviats. L'informe de censura d'aquesta obra va ser emès pel censor F. Ortiz i la valoració global fou positiva. Ara, el judici del censor resulta interessant en la mesura que especifica quin és el tipus de públic que ha de presenciar aquesta obra [la cursiva és meua]: «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». Una qualificació –obra de minories– que confirmava la vocació comercial del teatre de l'època, en què l'ambició artística quedava relegada a un segon pla.

L'obra va ser autoritzada sense problemes –això sí, no autoritzada per a menors d'edat– i sense cap modificació pel que fa a la versió que els traductors van presentar a censura. Tot i aquesta manca d'objeccions per part del censor, però, en la traducció s'hi observen modificacions fruit de l'esmentada 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 *a priori* no eren fruit de la manca de domini de la llengua original. De Quinto i Gordón van respectar la divisió escènica original (set escenes), però van dividir l'obra en dos actes (acte I, de l'escena 1 a la 4; acte II, escenes 6 i 7),

26. 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 LONDON, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Leeds: W.S. Maney & Son LTD, 1997, p. 37-60.

cosa que no succeeix en el text original. Dit això, a grans trets les modificacions dels traductors es poden classificar per temes de la manera següent:

- 1) Aspectes històrics (relacionats amb la Guerra Civil Espanyola)
- 2) Aspectes religiosos
- 3) Aspectes referents a les bones maneres
- 4) Aspectes referents al rol de la dona
- 5) Aspectes estilístics i culturals

1) Aspectes històrics

Al llarg de l'obra hi ha tres referències a la Guerra Civil que van ser suprimides. Les dues primeres les trobem en el discurs inicial, quan Tom exposa com a Espanya hi ha hagut una revolució social per contrast amb la passivitat americana. Qualsevol referència a Espanya en la traducció passa a ser «Europa» i la revolució espanyola queda reduïda a «mucho jaleo y confusión» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...²⁷

TRADUCCIÓ

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...²⁸

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

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

En l'escena 5, altra vegada Tom fa referència a Espanya i a Guernica, i evidentment aquesta referència torna a desaparèixer en el text en espanyol [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...²⁹

TRADUCCIÓ

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...³⁰

La tercera referència es troba en l'inici de l'escena 5, en una acotació en què Tom agafa un diari on es veu un gran titular que esmenta el triomf de Franco. De manera coherent amb les supresions anteriors de qualsevol referència a Espanya, en la traducció aquest titular també desapareix [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.»**)³¹

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

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

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

TRADUCCIÓ

AMANDA: ¡Péinate! ¡Estás tan bien cuando te peinas! (TOM se deja caer sobre el sofá i coge el periódico.)³²

2) Aspectes religiosos

Trobem una simple referència religiosa quotidiana en l'escena 2, però els traductors tenien clar que era millor suprimir-la per evitar problemes [la negreta és meva]:

ORIGINAL

LAURA: Mother, when you're disappointed, you get that awful suffering look in your face, **like the picture of Jesus' mother in the museum.**³³

TRADUCCIÓ

LAURA: ¡Mamá, si vieras la expresión de sufrimiento que pones **siempre que se te contraría!**³⁴

3) Aspectes referents a les bones maneres

En l'escena 6 trobem un exemple subtil de contenció pudorosa en un moment en què Amanda s'alça la faldilla. En la traducció, aquesta acció és específicament «lleugera» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

AMANDA: See how I sashayed around the ballroom, Laura? (**She raises her skirt and does a mincing step around the room.**)³⁵

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

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

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

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

TRADUCCIÓ

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*).³⁶

4) Rol de la dona

En l'escena 7 trobem un petit però significatiu canvi en relació amb la formació educativa de la dona estatunidenca, ben lluny de les possibilitats de la dona espanyola de l'època [la negreta és meva]:

ORIGINAL

LAURA: I took a **business** course at **Business** College.³⁷

TRADUCCIÓ

LAURA: Me inscribí en **un curso** de **una Academia**.³⁸

Aquesta traducció tan genèrica del curs que podia rebre una dona espanyola ho certifica la concreció amb què els traductors especifiquen el curs a què assisteix Jim [la negreta és meva]:

ORIGINAL

JIM: My interest happens to lie in **electro-dynamics**. I'm taking a course in **radio-engineering** at night school, Laura.³⁹

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

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

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

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

TRADUCCIÓ

JIM: Yo me intereso por la **electro-dinámica**. Por la noche asisto a un curso de **radiomecánica**, Laura.⁴⁰

5) Aspectes estilístics i culturals

És interessant d'observar la referència que fa Amanda de l'escriptor D. H. Lawrence. Els traductors esmenten Lawrence, però eliminen el motiu pel qual Amanda llença el llibre d'aquest autor, no fos cas que despertés curiositat entre el públic [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!⁴¹

TRADUCCIÓ

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!⁴²

En un moment donat de l'escena 7, Jim fa broma amb Amanda i es compara a si mateix amb Superman. Un superheroi com Superman estava prohibit a l'Espanya franquista dels anys quaranta i

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

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

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

cinquanta atès el caràcter de semidéu pagà que el caracteritzava.⁴³ Els traductors van canviar Superman per una icona cultural reconegible i acceptada pel règim [la negreta és meva]:

ORIGINAL

AMANDA: Can you carry both at once?

JIM: Sure, **I'm Superman!**⁴⁴

TRADUCCIÓ

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

JIM: ¡Sí, **soy fuerte como un Hércules!**⁴⁵

I un altre tret estilístic interessant de remarcar: l'accentuació del to melodramàtic en el text traduït, que supera l'original. Ho trobem al final de la primera escena, en el diàleg entre Laura i la seva mare en què es pot observar com l'afirmació en castellà té un impacte emocional superior a la simple frase descriptiva de l'original [la negreta és meva]:

ORIGINAL

LAURA: It isn't a flood, it's not a tornado, mother. **I'm just not popular like you were** in Blue Mountain.⁴⁶

43. Per a més informació sobre la censura franquista en el món del còmic, vegeu FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio. *El pueblo contra los cómics*. Sevilla: Asociación cultural Tebeosfera, 2019.

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

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

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

TRADUCCIÓ

LAURA: No hay inundaciones ni terremotos, mamá. **De mí no se enamora nadie: no me llegarán jamás tus domingos de Monte Azul.**⁴⁷

D'altra banda, tot i haver afirmat a l'inici que la traducció és acurada, hi ha alguna confusió curiosa, com ara traduir *usher* ('acomodador') per «màscara», amb la conseqüent pèrdua de sentit de l'oració:

ORIGINAL

TOM: [...] and a collection for the Milk Fund –simultaneously– which ended up in a terrible fight between a fat lady and **an Usher!**⁴⁸

TRADUCCIÓ

TOM: Todo junto... y la colecta terminó con una discusión entre **la máscara** y una señora gorda.⁴⁹

O encara més sorprenent, canviar Mickey Mouse per Mickey Rooney:

ORIGINAL

TOM: There was a very long program. There was a Garbo picture and a **Mickey Mouse** [...]⁵⁰

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

48. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 166-167.

49. *El zoo de cristal*, op. cit., p. 30.

50. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 166.

TRADUCCIÓ

TOM: El programa no se acaba nunca... Primero una película de Greta Garbo y otra de Mickey Rooney [...] ⁵¹

El zoo de cristal

Recepció crítica a Barcelona

El Teatro de Cámara d'Antonio de Cabo i de Rafael Richart va representar *El zoo de cristal* a Barcelona l'any 1950, una representació que va significar l'estrena absoluta d'una obra de Tennessee Williams a l'Estat espanyol. Uns anys després (1955), l'obra va tornar a la ciutat, però aquest cop el muntatge va anar a càrrec d'una companyia professional com era la de Pepita Serrador. Tot seguit analitzarem la recepció crítica de les dues representacions i, al final del capítol, de manera excepcional ja que l'obra no va arribar a representar-se mai a Barcelona, també esmentarem el cas de l'estrena de *Figuretes de vidre* a Reus, l'única gran obra de Tennessee Williams que va ser traduïda i representada en llengua catalana durant el franquisme.

El zoo de cristal. Teatro de Cámara (1950)

Tennessee Williams va arribar a l'escena espanyola de la mà d'Antonio de Cabo, gran admirador de l'obra del dramaturg estatunidenc i responsable de bona part de les traduccions de la seva obra a Espanya al llarg de la dècada dels anys cinquanta i part de la

51. *El zoo de cristal*, op. cit., p. 29.

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) són traduccions seves. 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 De Cabo mateix 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» (De Cabo 1959: 3-4).

El zoo de cristal, però, va ser traduïda per José Gordón i José María de Quinto.⁵² Malgrat les clares limitacions de difusió de

52. José Gordón, periodista i crític especialitzat en teatre, va ser un impulsor del teatre experimental de postguerra i un dels fundadors del 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. De Quinto, dramaturg, director i crític teatral, va participar en diverses iniciatives teatrals experimentals juntament amb Alfonso Sastre i José Gordón.

Pel que fa a l'entorn de les activitats de tots dos, vegeu: DE QUINTO, José María. *Crítica teatral de los sesenta*. Múrcia: Universidad de Murcia, 1997. DE PACO, Mariano. *El grupo «Arte Nuevo» y el teatro español de postguerra*. Múrcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Estudios Románicos, vol. 5), 1989; SASTRE, Alfonso. «Aniversario». *El País*, 6 febrer 1986. També disponible en línia: <http://elpais.com/diario/1986/02/07/opinion/508114811_850215.html> [Consulta: 14 juliol 2020]; TORRES NEBRERA, Gregorio. «Las Memorias Teatrales de José Gordón: “Arte Nuevo” y “La

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».⁵³ Així, Ángel Zúñiga assenyalava a *La Vanguardia Española* que, «El público, muy numeroso, recibió “El Zoo de Cristal” con muchos aplausos».⁵⁴ 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».⁵⁵

És innegable que l'obra també va tenir una molt bona acollida entre la crítica, i això s'explica per dos fets que van causar una bona impressió pràcticament a tothom. El primer, el bon domini de la tècnica dramaturgic de l'autor. En aquest sentit, Manuel de Cala afirmava el següent:

*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.*⁵⁶

Carátula». *Don Galán. Revista de investigación teatral*, núm. 3 (2013). També disponible en línia: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_1&pag=1> [Consulta 14 juliol 2020].

53. FERNANDO AGUIRRE, José i MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (19 gener 1950).

54. ZÚÑIGA, Ángel. *La Vanguardia Española* (18 gener 1950).

55. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (18 gener 1950).

56. *Ibidem*.

I Ángel Zúñiga, en una línia semblant, també remarcava les habilitats tècniques del dramaturg:

*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.*⁵⁷

El segon fet que va causar una bona impressió generalitzada va ser la poesia i la humanitat que desprèn la història de la dissortada família Wingfield, tal com va apuntar Manuel De Cala:

*[El zoo de cristal,] 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 recta.*⁵⁸

José Fernando Aguirre i Luis Marsillach van comparar *El zoo de cristal* amb l'obra d'un altre autor estatunidenc que s'havia estrenat uns anys abans a Barcelona també amb èxit de públic i crítica: *Nuestra Ciudad (Our Town)*, de Thornton Wilder.⁵⁹

57. ZÚÑIGA, *loc. cit.*

58. DE CALA, *loc. cit.*

59. El maig del 1945, la companyia del Teatro María Guerrero va estrenar al Teatre

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.⁶⁰

El zoo de cristal. 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 Serrador.⁶¹ 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 les produccions que s'hi representaven eren de butxaca, adreçades a un públic avesat al teatre de qualitat i allunyat, per tant, de les produccions comercials.

Pràcticament tota la crítica va esmentar que l'obra ja s'havia representat abans i, a més, el Teatro de Cámara també havia representat ja *Un tranvía llamado Deseo*. L'anàlisi de l'obra va ser menor, per bé que María Luz Morales va posar un èmfasi especial en

Romea *Nuestra Ciudad (Our Town)*, de Thornton Wilder, amb una bona acollida tant de públic com de crítica.

60. AGUIRRE, José Fernando i MARSILLACH, Lluís. *Solidaridad Nacional* (19 gener 1950).

61. L'amistat entre Pepita Serrador i Tennessee Williams es va iniciar a Barcelona arran de l'estrena de *La rosa tatuada* (1958). Sobre la visió i l'opinió que Pepita Serrador tenia de Tennessee Williams vegeu: <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/tennessee-williams-pepita-serrador.htm>> [Consulta: 14 juliol 2020].

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 protagonista.*⁶²

En aquest mateix sentit, Julio Coll va remarcar que *El zoo de cristal* projectava el materialisme de l'Amèrica de postguerra i l'impacte que aquest materialisme causava en els éssers somniadors i poetes que volien 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 enseñaorea 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

62. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (5 gener 1955).

[...] 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 realidad (Coll 1955: 39).

Gràcies a l'experiència d'haver presenciat dues obres de Williams com *El zoo de cristal* i *Un tranvía llamado Deseo* (a més de conèixer-ne una altra com és *Verano y humo*, que s'havia estrenat a Madrid l'any 1952, però que no va arribar mai a Barcelona), Enrique Sordo 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. 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 (Sordo 1955: 39).

María Luz Morales confirmava la classificació establerta per Sordo en qualificar succintament els trets de les dues obres de Williams estrenades fins aleshores a Barcelona en la mateixa línia:

[...] 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.*⁶³

Tant Manuel de Cala com María Luz Morales coincidien a criticar que aquest tipus de teatre no comercial arribava en compagotes i de manera restringida a l'escena barcelonina. De Cala deduïa que aquest fenomen es produïa probablement per la «poca preparació» del públic local per a productes d'aquesta mena que en altres països eren del tot habituals:

*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 recibir las, 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.*⁶⁴

I María Luz Morales es queixava directament del poc teatre estatunidenc representat per companyies professionals a la ciutat, sobretot considerant l'èxit que aquestes obres obtenien 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

63. MORALES, *loc. cit.*

64. DE CALA, *loc. cit.*

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.⁶⁵

Pel que fa al muntatge pròpiament, la crítica hi va exposar certes objeccions, com per exemple un ritme de representació lent:

*«La puesta en escena, digna y de buen gusto. El ritmo de la representación, un poco lento».*⁶⁶

Enrique Sordo va exposar objeccions a la posada en escena i fins i tot una certa manca de direcció:

A la 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 desenvolvió con bastante eficacia, aunque el primer acto transcurriera dentro de un tono frío y correcto, un poco deshumanizado a decir verdad (Sordo 1955: 39).

Les interpretacions tampoc no van quedar exemptes de crítica, especialment la inseguretat mostrada per Berta Riaza en el seu paper de Laura Wingfield:

*Berta Riaza, algo insegura pero siempre en plan de excelente actriz.*⁶⁷

65. MORALES, *loc. cit.*

66. DE CALA, *loc. cit.*

67. Firmat per R. P. *Solidaridad Nacional* (5 gener 1955).

*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.*⁶⁸

O també, segons María Luz Morales, una interpretació una mica forçada de Pepita Serrador en alguns moments:

*«Pepita Serrador sostiene [el personatge] con ductilidad y con brío, acaso este algo forzado en algunos momentos».*⁶⁹

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 confirmava la bona acollida de públic que va obtenir el muntatge.

Figuretes de vidre

Un cas singular

L'única de les grans obres de Tennessee Williams que es va traduir i representar en llengua catalana durant el franquisme va ser *The Glass Menagerie*. La versió fou traduïda 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. El muntatge el va dirigir el mateix Vallespinosa i l'obra va ser interpretada per Pilar

68. MORALES, *loc. cit.*

69. *Ibidem.*

Orta, Maria Bonet, Jaume Juan Magriñà i Xavier Amorós Solà, amb decorats de Juli Garola. La representació va ser inicialment prohibida, però al final es va poder fer a porta tancada i sense que cap mitjà de comunicació 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 del 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» (Amorós 2002: 193).

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional⁷⁰

Aproximació a l'obra

A Streetcar Named Desire mostra els conflictes generats pel triangle que formen Blanche i Stella DuBois –dues germanes procedents d'una família adinerada del sud dels Estats Units que ho va perdent tot–, i el marit d'aquesta darrera, Stanley Kowalski, descendent d'immigrants polonesos i treballador en un suburbi de Nova Orleans. La presència d'un quart personatge, Mitch, amic de joventut de Stanley, també serà important en el desenvolupament de la trama. L'acció comença quan Blanche arriba a la casa de Stanley i Stella situada en un suburbi de Nova Orleans. Blanche, que va romandre a la finca propietat de la família (Belle Rêve) després que Stella se n'anés, explica a la seva germana el procés de degradació que s'hi esdevingué quan ella ja no hi era: 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 arriba a Nova Orleans amb

70. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen d'aquesta edició: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 1. Nova York: New Directions Books, 1990.

la intenció d'instal·lar-se durant un temps a casa de 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, quan Blanche proposa a Stella que se'n vagin plegades per iniciar una nova vida lluny d'aquell ambient sòrdid, aquesta decideix rebutjar la proposta i romandre al costat del 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 explicar-se part del seu passat: una mare malalta de qui havia de tenir cura, per part d'ell, i per part d'ella, 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. Stanley s'assabenta del passat de la seva cunyada i de la vida que va dur després del daltabaix amb el marit. Blanche va mantenir relacions amb diversos soldats d'uns barracons que hi havia prop de Belle Rêve, se'n 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 –Fleming– on es va fer famosa per la seva promiscuïtat. En aquella ciutat es guanyava la vida treballant en una escola fins que la van fer fora després que fos descoberta provant de seduir un estudiant de disset anys. Stanley 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 seu passat. Blanche cerca 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 de Stanley, a la fi no pot evitar que el seu cunyat l'acabi violant. 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 contractar 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 simbolitza la nova Amèrica industrial.

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 Nova 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, gràcies a l'atracció sexual que sent pel seu marit, sap deixar enrere els seus orígens i s'adapta a aquest nou entorn.

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 es comencen a marcir, l'atzucac de Blanche –com Amanda Wingfield a *The Glass Menagerie*– la va portar a viure dels records d'un passat esplendorós que ja no existeix. Aquesta insatisfacció la du a cercar consol en «l'amabilitat dels desconeguts», és a dir, practicant una notable promiscuïtat sexual, primer amb els soldats d'uns barracons que hi havia a prop de Belle Rêve i després mantenint relacions amb un estudiant de disset anys a l'escola on va anar a raure havent perdut la finca familiar.

Cal tenir present que la manca de desig en l'univers de Williams era sinònim de mort, tal com simbolitzen les línies del tramvia en l'obra [la negreta és meva]:

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!**⁷¹

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

[..]

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?**⁷²

Els personatges de Tennessee Williams tenen moltes semblances als d'Anton Txèkhov a l'hora de saber ocultar un malestar intern que situa 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 –com també succeirà a *Cat on a Hot Tin Roof*– manifesta una clara empremta txekhoviana. Només cal recordar les paraules de Sònia Alexandrovna al final d'*Oncle Vània* [la negreta és meva]:

SÒNIA: **Què hem de fer? Cal viure. (Pausa.) Hem de viure, oncle Vània.**⁷³

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...**⁷⁴

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

73. ТХЭКHOV, Anton P. *L'oncle Vània*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Col·lecció: Mínima, 7, 1979, p. 53.

74. ТХЭКHOV, Anton P. *Les tres germanes*. A: *Teatre de Txèkhov*, versions de Joan Oliver. Barcelona: Aymà Editora, 1982, p. 175.

Uns mots i un desig pràcticament idèntics al que expressa Eunice a Stella en la darrera escena de l'obra, en el moment que la germana petita exposa per què accepta que s'enduguin Blanche a un hospital psiquiàtric [la negreta és meva]:

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.**⁷⁵

A Streetcar Named Desire va ser representada durant un mes de l'any 1947 a tres ciutats americanes –New Haven, Boston i Philadelphia– abans que l'obra arribés finalment als escenaris de Broadway. Hi havia bones expectatives per diverses raons: l'èxit de *The Glass Menagerie* a Nova York vint-i-dos mesos enrere i un bon repartiment: Jessica Tandy, Marlon Brando, Kim Hunter i Karl Malden en els papers principals de l'obra, a més de la direcció, 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 del tot 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'aquell mes van ser favorables.

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

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

mantenia una bona amistat amb Elia Kazan (uns anys després li va dirigir *Tea and Simpathy*). Anderson, però, va reconèixer que l'havia seduït més *The Glass Menagerie*. Un altre autor consagrat que es trobava a New Haven era Thornton Wilder, el qual tampoc no es va mostrar entusiasmat amb l'obra.⁷⁶ La preestrena 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 excessiva,⁷⁷ i una segona crítica del tot elogiosa que considerava l'obra millor fins i tot que *The Glass Menagerie*.⁷⁸ Tanmateix, Audrey Wood, l'agent de Williams, no va mostrar gaire entusiasme amb la recepció a New Haven. En les seves memòries afirmava que «*Streetcar* opened in New Haven in the fall of 1947 and got good reviews but no great notices» (Wood, Wilk 1981: 154).

La segona preestrena va tenir lloc a Boston, on l'obra es va representar durant les dues primeres setmanes del mes de novembre

76. Thornton Wilder no va tenir mai una bona relació amb Tennessee Williams, com Williams mateix s'encarregà de descriure en 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 fatally 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"» (WILLIAMS 1972: 135-136).

77. «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». (KOLIN 1991: 48).

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

del 1947 i la van programar el 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* va obtenir un gran èxit i els contractes per a Broadway no van faltar. A Boston, però, hi va haver els primers problemes amb la censura, els quals es van tornar a reproduir quan l'obra es va estrenar en altres països, així com en la posterior adaptació cinematogràfica (1951). Els censors bostonians van blasmar el llenguatge de l'obra i, sobretot, l'escena de la violació, la qual calia eliminar com fos. 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 es va haver de representar rere una mena de pantalla per tal de no ofendre els espectadors. Això sí, la crítica va reconèixer que *Streetcar* era una gran obra de teatre, va identificar els temes que s'hi tractaven com una marca d'estil del jove dramaturg i no es van escatimar lloances ni als actors ni al director ni 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 del 1947. Tot i no patir els problemes de censura de Boston, va ser titllada com a polèmica,⁷⁹ per bé que va obtenir la millor rebuda de les tres representacions prèvies a l'estrena de Broadway.⁸⁰

79. 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 novembre 1947).

80. Williams mateix ho recordava de manera divertida en les seves memòries: «I remember buying myself a very expensive tweed overcoat in Philly on the strength of the favorable notices there» (WILLIAMS 1972: 137).

Finalment, el dia 3 de desembre de 1947, *A Streetcar Named Desire* es va estrenar al Barrymore Theatre de Nova York i l'obra va obtenir un èxit rotund tant de crítica com de públic: 855 representacions i dos anys en cartell. Va rebre el premi Pulitzer, el Donaldson i el New York Drama Critics' Circle Award al mateix temps. Segons les cròniques de l'època, sembla que la nit de l'estrena l'autor va rebre una ovació de més de mitja hora. Pel que fa a la crítica, Howard Barnes va titllar l'autor «as the Eugene O'Neill of the present period».⁸¹ 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».⁸² I la veritat és que tots els membres de la companyia van ser lloats a bastament.

La direcció de Kazan duia la marca del Group Theatre i va subratllar la idea de conflicte social que li proporcionaven els dos protagonistes. Stella fou el camp de batalla en què Stanley i Blanche van lliurar la seva particular confrontació. Kazan considerava l'obra 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 treball.

Les interpretacions també van ser àmpliament elogiades. Jessica Tandy (Blanche DuBois) 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 altres actrius van retratar més endavant. La seva força residia en el seu particular *pathos* i

81. BARNES, Howard. *New York Herald Tribune* (4 desembre 1947).

82. KRONENBERGER, Louis. «PM». *New York Theatre Critics' Reviews*, 8 (5 desembre 1947), p. 250.

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 «revenge» de Stanley i de les seves pròpies fantasies. La Blanche de Tandy inspirava pietat i en conseqüència va despertar una forta admiració, tal com la crítica majoritàriament va reflectir, per bé que també hi va haver algun cas que va posar objeccions a la seva interpretació.⁸³ Marlon Brando va 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. Sota la direcció de Kazan, Stanley havia de combinar la duresa i l'atractiu sexual que el personatge desprèn amb una certa tendresa cap a tot allò que considera seu: Stella i posteriorment el fill de tots dos. Stanley va esdevenir una icona de la masculinitat alhora que mostrava una certa sensibilitat sota la dura carcassa que l'entorn on es movia l'obligava a dur. Tant Williams com Kazan volien remarcar de manera subtil i mesurada aquest aspecte sentimental del personatge, ocult rere unes formes rudes i sovint violentes, ja que l'objectiu de Williams era reflectir la tragèdia del malentès i de la insensibilitat envers els altres, no pas la culpabilitat d'un o altre personatge.⁸⁴ Com el mateix Elia Kazan va concloure després dels assajos, «Stanley is fundamentally as neurotic as Blanche. In countering

83. «Tandy infallibly projects two essential planes of the character... unrelating unhappiness and desperate falseness. She makes her pathos repellent rather than sympathetic». HAWKINS, William. *New York World Telegram* (4 desembre 1947).

«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 quarrel. Her teariness is too often» (KAPPO 1947: 254-255).

84. «Tennessee Williams: 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» (Burks 1987: 32).

her behavior with one that is radically different yet no less strange [Brando], rival [Tandy] demands for audience attention» (Pauly 1983: 82). I l'objectiu sembla que es va assolir, ja que la crítica va esmentar i apreciar la dualitat del personatge. El Mitch de Karl Malden, 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, el personatge de Mitch pot arribar a aportar una certa comicitat a l'obra, amb una actitud i un posat que contrasten enormement amb els dels seus companys, Malden aporta un bri de dignitat i de feminitat entre una atmosfera plenament masculina,⁸⁵ i la crítica en general va apreciar i elogiar-ne la interpretació. El personatge de Stella DuBois, tot i tenir menys relleu que Blanche i Stanley, té una dificultat remarcable: Stella cerca i mostra l'assoliment afectiu i sexual que la seva germana no obtindrà (la 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 en 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.⁸⁶ Les escenes d'amor entre Kim Hunter i Marlon

85. Com va afirmar Wolcott Gibbs, «[Karl Malden] offered a queer touching blend of dignity and pathos». GIBBS, Wolcott. *The New Yorker* (13 desembre 1947).

86. Tal com Richard Cook va apuntar: «It is a match whose physical passion overshadows the differences in backgrounds and tastes of husband and wife». COOK, Richard P. «New Williams Drama». *Wall Street Journal* (5 desembre 1947).

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 aquest propòsit, ja que la crítica en va elogiar també unànimement la interpretació.

Pel que fa a la recepció 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 d'*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 directors nacionals (Luchino Visconti, Ingmar Bergman), tot i que també per algun amb més experiència (Laurence Olivier). Aquest fet, juntament amb la participació en els diferents muntatges de futurs grans 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 locals 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* als països que havien patit directament els efectes de la Segona Guerra Mundial 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 dels Estats Units– i el recel per part dels estaments culturals

oficials davant del tractament que l'obra feia de determinats temes «immorals», d'una banda, i de l'excés d'«americanisme» de l'altra.⁸⁷

A Itàlia, *Un tram che si chiama Desiderio*,⁸⁸ 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 DuBois, 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 anys quaranta i dels cinquanta va escenificar obres d'autors contemporanis com Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre, Jack Kirkland i el mateix Tennessee Williams. La seva visió de l'art estava amarada d'un desig de reflectir la realitat tan objectivament com fos possible per tal de projectar les

87. 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*» (STIRLING 1979: 82).

88. Totes les referències a la recepció crítica de l'obra de Williams a Itàlia han estat extretes de KOLIN, Philip C. «From Coitus to Craziness: The Italian Premiere of *A Streetcar Named Desire*». *Journal of American Drama and Theatre*, 10 (1998), p. 75-93.

angoixes de l'ésser immergit en les contradiccions de l'època i de l'entorn social.⁸⁹ Aquesta concepció estètica, Visconti la va dur a la pràctica per mitjà d'un estricte realisme escènic. Projectant un realisme dur i mostrant una forta politització del text hi va tractar els temes socials candents: la lluita de classes i les disparitats entre una descolorida elit europea i una primitiva cultura americana. Visconti es va centrar en la decadència moral, va emfasitzar la desintegració de la llar i de la família, i va mostrar alhora el contrast entre classes socials oposades: aristocràcia i classes populars.⁹⁰ Una visió ben compatible amb la de Tennessee Williams: d'una banda, el retrat de la caiguda d'una classe social amb la paradoxa de la raó i l'herència que empenyen 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 esmolat tan bé en el seu moment, va renéixer magistralment en escena a Itàlia per mitjà de la ploma de Williams i la direcció de Visconti. De fet, Williams afirmava que la versió italiana d'*A Streetcar* era 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 raons:

- 1) Llenguatge ordinari i vulgar.
- 2) Manca d'estructura coherent i uns diàlegs banals.
- 3) Manca de força poètica.

89. 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» (GALLI 1984: 546-548).

90. En aquest sentit, Silvio D'Amico va afirmar: «Desire was far from being an illusory escape or romantic ideal; it was a destructive appetite that led to carnal slavery». D'Amico, Silvio. «Tennessee Williams at the Eliseo: A Turbid American Play in the Characters of Foreign Origin». *Il Tempo* (23 gener 1949).

4) Manca d'esperança en el món que Tennessee Williams descriu. L'atmosfera del Nova Orleans de Visconti era sinistra (l'apocalipsi i la destrucció embolcallaven l'obra).

5) Excés d'un «americanisme» pervers.

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 subjacent en la versió de Kazan. L'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 Grècia, *A Streetcar Named Desire* va ser traduïda per *Gerasimos Stavrou* i estrenada a Atenes el març del 1949 (Georgoudaki 1984: 67-70). Nikiforos Papandreou es demanava per què la crítica considerava Williams un escriptor «malalt» i s'afirmava que les seves obres no podien interessar ningú pels temes que tractava.⁹¹ Un comentari

91. «Why several 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» (PAPANDREOU, Nikiforos. Edició original: «To teatro: Leoforio o Pothos». *Epitheorisi Technics*, 11 (febrer-març 1965), p. 247-51. A: GEORGIOUDAKI, Ekaterini. «The plays of Tennessee Williams in Greece, 1946-1983». *Notes on Mississippi Writers*, 16, 1984).

que deixava entreveure clarament la consideració que l'obra va rebre a Grècia: immoral, però també una certa malfiança cap al que es considerava un producte forà. Alkis Thrylos, per exemple, afirmava que calia no sobrevalorar una obra pel sol fet de ser estrangera.⁹²

A la Gran Bretanya, després d'una preestrena al Manchester Opera House el setembre del 1949, *A Streetcar Named Desire* 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 de Stanley Kowalski i Vivien Leigh en el de Blanche DuBois, *A Streetcar* va ser una de les obres més celebrades de l'autor (va estar-se en cartellera fins a l'agost del 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 «contingut abominable».⁹³ També hi va haver una pregunta al Parlament on es va qüestionar 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. El diputat conservador de Brighton, A. Marlow, va apuntar que l'obra només podia ser educativa per a aquells que ignoressin els fets de la vida.⁹⁴ Pel que fa a la crítica, els temes que tracta l'obra van causar

92. «Greeks should be more critical and avoid overestimating every foreign play simply because it was foreign» (THRYLOS, Alkis. Edició original: *Elliniko teatro 1949-1951*, V (1979), p. 45-46. A: GEORGIOUDAKI, Ekaterini. «The plays of Tennessee Williams in Greece». *Notes on Mississippi Writers*, 16, 1984).

93. *Sunday Pictorial* (2 octubre 1949).

94. *Daily Mail* (9 desembre 1949).

controvèrsia i rebuig.⁹⁵ L'obra també va ser atacada per l'església anglicana i un comentari previ a l'estrena de Londres la qualificava com a «salacious and degrading».⁹⁶ I la princesa Alcía, cosina del rei Jordi, «refused to attend a charity performance... because she disapproved of the subject matter».⁹⁷ D'altra banda, la censura va trobar necessària la modificació de certes parts del text, molt especialment les que feien referència a l'homosexualitat del marit de Blanche. Laurence Olivier, tot i no voler fer «una còpia» de la versió de Kazan, va reconèixer que tampoc no va poder evitar-ne la influència i en va estudiar els guions i les notes. De fet, Olivier va trucar a Elia Kazan, que en aquells moments era a Londres representant *Death of a Salesman*, i es va disculpar per les possibles semblances de tots dos muntatges. Precisament a causa d'aquesta semblança entre totes dues produccions –l'estatunidenca i la britànica–, Olivier va fer constar en el programa de mà de la seva versió: «New York Production». 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, i un Stanley 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 el director, el qual va «salvar» l'autor mercès a la seva habilitat i al seu

95. «All we saw, as the night were on, was a squalid anecdote of a nymphomaniac's decay in a New Orleans slum» (TREWIN 1949: 7).

96. Colin Cattell, que era vicari de Southwark, va atacar l'obra des del mateix púlpit de l'església: «The play is salacious and degrading» (KOLIN 2000: 62).

97. «Royalty Rejects American Play». *New York Times* (5 novembre 1949).

enorme talent.⁹⁸ Un altre problema que va trobar la crítica a l'obra va ser l'«americanisme» del producte, ben allunyat de la sensibilitat britànica,⁹⁹ així com la llargària.¹⁰⁰ En aquest sentit, Olivier va demanar personalment a Tennessee Williams permís per escurçar l'obra. Havent examinat els talls proposats, Williams li ho va permetre, tot i que gens convençut.¹⁰¹ Aquesta versió escurçada d'Olivier va perdurar en posteriors produccions britàniques d'A *Streetcar* i no va ser 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 en altres països, la crítica va lloar la tasca del director i dels actors «nacionals» per damunt dels mèrits de l'obra i de l'autor. La versió de Cocteau, tal com va succeir a Itàlia amb la de Visconti, va diferir de les versions angloamericanes,

98. «Sir Laurence Olivier's magnificent production lifts it [Streetcar] at times far above the intrinsic value of the playwriting». HAYES, Walter. «Streetcar, a triumph for the Oliviers». *Daily Graphic* (13 octubre 1949).

99. «The myth of the decayed, betrayed, once elegant south means nothing to us as it does to New York». WALLACE, Hope. «Theatre». *Time and Tide* (22 octubre 1949).

100. «[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». BENDLE, Alan. «Manchester Opera House: A Streetcar Named Desire». *Manchester Evening News* (28 setembre 1949).

101. «There were 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». WILLIAMS, Tennessee. «Return Ticket». *Sunday Times* (17 març 1974).

ja que es va produir una reinterpretació i radicalització del text. Cocteau va emfasitzar la presència escènica de Blanche –la va sobrepasar 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 Nova Orleans, cosa que no va agradar a més d'un crític –un cop més– per l'excés d'«americanisme» que aquest fet comportava.¹⁰² Altrament, aquesta síntesi de brutalitat, poesia, i etnicitat remarcava la riquesa de la versió de Cocteau, com algun crític ben sagaçment apuntà.¹⁰³ 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 cinquanta anys després on, en «racialitzar» el text, Williams va unir les característiques físiques i sexuals de la raça negra a la figura de Stanley Kowalski.¹⁰⁴ Ara bé, l'obra va generar rebuig entre els estaments socials més conservadors, així com una bona polèmica entre part de la crítica, ja que alguns la veien com

102. «We are served some kind of slice of life à l'Americaine, a cocktail spiced with black jazz». Edició original: RANSAN André. «Un Tramway Nommé Désir». *Ce Matin* (19 octubre 1949). A: KOLIN, Philip C. *A Streetcar Named Desire*, op. cit., p. 70-76.

103. «After all, racial fear of the Polack is nothing but a veiled fear of a white nigger». Edició original: JOLLY, G. *L'Aurore* (20 octubre 1949). A: KOLIN, Philip C. *A Streetcar Named Desire*, op. cit., p. 70-76.

104. Per a més informació sobre el tema, vegeu CRANDELL, George W. «Misrepresentation and Miscegenation: Reading the Radicalized Discourse of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*», *Modern Drama*, 40, 1997, p. 337-46.

a immoral i primitiva.¹⁰⁵ D'altra banda, mentre l'obra encara es representava a París, la French Road Company Production, amb la respectada Madeleine Robinson al capdavant interpretant el paper de Blanche DuBois, va ser prohibida a Namur per les autoritats eclesiàstiques. Tot i aquestes polèmiques, i tal com va succeir en altres indrets, l'obra va obtenir un gran èxit de públic, 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 Zuric el novembre del 1949 i va arribar a Berlín el maig del 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 de *A Streetcar Named Desire* en llengua alemanya.¹⁰⁶ 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 personatges.¹⁰⁷ L'obra, però, va decebre una part d'aquesta crítica, ja que trencava la seva

105. J. Jacques Gautier va afirmar que «*Streetcar* was filled with undressing, morbid events, fights, card games, enough alcohol to drown in, obscenities and murders...» i Jean Grondy-Réty 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» (KOLIN 2000: 70-76).

106. 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 n'era el director.

107. 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.

particular lectura, d'ençà de l'estrena de *The Glass Menagerie*, d'un nou naturalisme tradicional hereu de 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 n'accentués les mancances d'una visió completa. Tal com va succeir en altres països, algun crític va atacar l'obra amb l'argumentació que allò que s'hi deia era «massa americà».¹⁰⁸ D'altres, però, van trobar semblances entre els problemes existencials alemanys i els estatunidencs.¹⁰⁹ D'altra banda, 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.¹¹⁰

Pel que fa al públic, tot i que l'autor despertava una curiositat extrema per procedir d'un país considerat poderós econòmicament

108. «The play is too American in its tone of glorious morbidity which was only a literary expression of exhibitionist methods to shock and bluff». Edició original: THIEM, William H. *Tennessee Williams*. Düsseldorf: Schaubielhaus, 1956, p. 35-36. A: WOLTER, Jürgen C. «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», *op. cit.*, p. 199-221.

109. «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» (DOBSON 1967: 31).

110. «*Streetcar's* distinctive quality was not its subject matter but the playwright's poetry». Edició original: SANDEN, Gerhard. «Amerikanische Bühnensensation». *Die Welt* (15 abril 1950). A: WOLTER, Jürgen C. «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», *op. cit.*, p. 199-221.

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. D'altra banda, *A Streetcar* va trencar aquesta imatge idíl·lica de la societat americana, ja que durant la dècada dels cinquanta, molts alemanys consideraven els Estats Units un sinònim de democràcia, progrés tecnològic i èxit econòmic, és a dir, un bon reflex moral per a un país esfondrat i dividit com el seu. *A Streetcar*, però, va transmetre les angoixes, les contradiccions, la manca d'orientació i la sensació de desolació d'una societat com la dels Estats Units, 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»,¹¹¹ va dir Edwin Montijo, per exemple. De fet, alguns crítics 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.¹¹² O trobaven del tot factible la identificació de moltes noies alemanyes amb un personatge com Blanche DuBois, ja que Blanche representava aquelles noies sense

111. MONTIJO, Edwin. Edició original: «Das entbloßte Herz», *Der Kurier* (11 maig 1950). A: WOLTER, Jürgen C. «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», *op. cit.*, p. 199-221.

112. «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». Edició original: FIEDLER, Werner. «Die Irre von New-Orleans». *Der Tag* (12 maig 1950). A: WOLTER, Jürgen C. «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany», *op. cit.*, p. 199-221.

llar, desarrelades, que s'esperen en una estació de tren (o tramvia), després de la guerra.¹¹³ Algun crític encara anava més enllà en aquesta identificació obra-situació humana del país i indicava que un personatge com Stanley Kowalski podia despertar *a priori* una certa negativitat entre els alemanys a causa del seu origen polonès.¹¹⁴

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 (amb traducció de Bengt Ternlund). Si bé 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 Nova 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 de teatre que havia dirigit mai. Posteriorment, aquest mateix director va estrenar *The Rose Tattoo* (1951) i *Cat on a Hot Tin Roof* (1956)

113. «[Blanche DuBois is] 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» (WOLTER 1993: 199-221).

114. «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"» (WOLTER 1993: 199-221).

en el país escandinau. 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, ja que la gran actriu sueca Karin Klavi en va fer una interpretació esplèndida.¹¹⁵

A Noruega, *En sporvogn til Begjær*, 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 pel que fa a l'obra pròpiament va ser del tot positiva.¹¹⁶

Pel que fa als països de l'òrbita comunista, a Polònia els drames estatunidencs 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 que no va patir un excés d'intervenció governamental. Totes les obres de

115. «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» (KOLIN 1994/95: 283).

116. «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 Tennessee Williams reputation is confirmed and secured, after the exceptionally good beginning with *The Glass Menagerie*» (SKEL 1985: 74).

Beckett, per exemple, van ser traduïdes i publicades en aquesta revista. El mes de juny del 1957, Eugeniusz Cekalski va publicar-hi la traducció d'*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 als polonesos van ser les del Teatre de l'Absurd, però també van despertar un gran interès els autors existencialistes francesos com Jean Paul Sartre i Albert Camus, i també els Angry Young Men britànics (Harold Pinter, John Osborne i John Arden). Posteriorment també van tenir força èxit produccions de Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, T. S. Eliot, Christopher Fry, Paul Claudel i, pel que fa als americans, Arthur Miller, William Saroyan i Tennessee Williams. En aquest context, *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 i la crítica la va rebre amb admiració i grans elogis. Amb tot, però, també va generar diverses denúncies d'immoralitat i es va estrenar amb l'avís que no era permesa per a menors de 18 anys. Tanmateix, i com va succeir a bona part dels països on fou atacada per motius semblants, l'èxit de públic va ser enorme.

A l'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 en la premsa soviètica per primer cop –al setmanari de literatura, *Literaturnaya Gazeta*– precisament arran de l'estrena americana d'*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 capitalist society run

into absurdity» (Shaland 1987: 2). Després de la mort de Stalin es va tornar a publicar la revista *Inostrannaya Literatura*, després que hagués estat clausurada el 1936, i els treballs d'alguns autors estrangers van començar a ser traduïts: Ernest Hemingway, James Aldridge, John 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 soviètica a causa de la seva denúncia del capitalisme i fins i tot se'l va convidar a visitar l'URSS el 1957. D'altra banda, unes quantes companyies estrangeres van començar a actuar a l'URSS a partir del 1957 seguint el camí que ja havia obert excepcionalment la Comédie Française el 1954. Un cop estrenades *Orpheus Descending* el 1961 i *The Glass Menagerie* el 1969, l'any 1971 es va estrenar *A Streetcar Named Desire* al teatre Maiakovski 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, 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 J. Wulf (Shaland 1987: 2). El mateix Wulf va afirmar que «Blanche was not only an owner of an estate but also a representative of the Southern aristocracy»

(Shaland 1987: 2). 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» (Shaland 1987: 2). Blanche i Stanley, doncs, quedaven reduïts a simples símbols socials. Tanmateix, l'obra de Williams va acabar rebent crítiques, tant per la imatge simplificada que oferia de la classe obrera¹¹⁷ com per la manca de resposta de l'autor davant dels conflictes plantejats.¹¹⁸

Aquestes crítiques que l'obra va rebre a l'URSS van esdevenir més radicals encara a la República Democràtica Alemanya. A *Streetcar Named Desire* va ser estrenada a Leipzig el març del 1974 i els crítics la coneixien perfectament, 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. Projectava, 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

117. «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 anything except poker, bars and fights. And they are made to personify the American working class». Yuri ZUBKOV a: Vitaly J. WULF. Edició original: «Vozvrashchenie Tennesi Uilyamsa» (SHALAND 1987: 61).

118. «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» (KORONEVA 1971: 24).

la capacitat racional pròpia. 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 escapisme (Wolter 1995: 13-20).

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola¹¹⁹

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 aquesta:

Obrade 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 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.

119. Totes les referències a la traducció castellana provenen de: WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía llamado Deseo*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1967.

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 tendrán 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”¹²⁰ (Pérez López De Heredia 2000: 186-187).

A *Streetcar Named Desire* va ser 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 s’havia respectat 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

120. Expediente nº 217/50.

norteamericano, con absoluta fidelidad y respetando sus esencias.¹²¹

Antonio Martínez Tomás, en ésser estrenada l'obra professionalment per la companyia d'Asunción Sancho l'any 1961,¹²² va afirmar de la traducció el que segueix:

*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 fuerza.*¹²³

Enrique Sordo tampoc no va escatimar elogis a la traducció:

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. (Sordo 1961: 40).

De fet, el traductor introdueix força variacions per evitar expressions o situacions que poguessin entrar en conflicte amb la censura, però més enllà d'això és cert que la traducció és fidel a l'original.

Abans de començar a enumerar els canvis introduïts pel traductor, però, és interessant de remarcar una variació inicial, únic fruit de la seva «creativitat», que no sembla que estigui relacionada amb els paràmetres morals que van guiar les altres variacions. Tot i que

121. DE GALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (9 maig 1950).

122. La versió de José Méndez Herrera es va utilitzar tant per al muntatge del 1950 com per al del 1961.

123. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (4 abril 1961).

el nombre d'escenes o quadres –onze en total– hi fou respectat, el nombre de personatges canvia en la versió espanyola: dels dotze personatges de la versió original es va passar a quinze: Méndez Herrera n'hi afegeix tres més –un «vendedor», un «hombre» i un «marinero»–, els quals només apareixen en el preludi inicial de l'obra que, d'altra banda, no existeix en 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...

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».¹²⁴

Amb aquesta escena inventada 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. Quant a les modificacions del traductor, les he classificades temàticament:

124. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 8.

- 1) Aspectes referents a les bones maneres
- 2) Aspectes religiosos
- 3) Aspectes sexuals

1) Aspectes referents a les bones maneres

Si en una escena hi ha un silenci provocat per un tema «controvertit», el traductor no dubta «d'afegir-hi» el fragment que calgui per suavitzar-la. Per exemple, en la primera escena de l'obra, quan Stella mostra a la seva germana els dormitoris de la casa i en concret la cambra que comparteix amb Stanley, s'avergonyeix una mica. Aquesta situació subtilment violenta, el traductor la «solucionarà» amb imaginació [el text inventat pel traductor l'indico en negreta]:

ORIGINAL

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 [...]¹²⁵

TRADUCCIÓ

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.

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

BLANCHE: **Bueno; ni yo he tenido nunca ese maravilloso dominio de mí misma que tú tienes.** Voy a tomar otro traguito [...]¹²⁶

En l'escena 4, Blanche exposa que Shep Huntleigh els podria posar una botiga a totes dues amb els diners que havia guanyat amb el petroli i que la seva dona aboca fent apostes a les curses de cavalls; afegeix, a més, que si no estigués casat, ja estaria amb ell. Aquest diàleg queda suprimit en la traducció: una dona casada no podia apostar a les curses tota sola [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.*]¹²⁷

TRADUCCIÓ

ESTELA: Una tienda, ¿de qué?

BLANCHE: De cualquier cosa (ESTELA *ríe levemente.*)¹²⁸

En l'escena 7, Stanley explica el motiu de l'acomiadament de la seva cunyada de l'escola on treballava a causa de les relacions que va mantenir amb un estudiant de disset anys d'aquella mateixa escola. En la versió de Méndez Herrera s'evita d'esmentar la relació amb l'estudiant [la negreta és meva]:

126. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 16.

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

128. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 54.

ORIGINAL

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!¹²⁹

TRADUCCIÓ

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!¹³⁰

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 en la vida de Blanche.

2) Aspectes religiosos

Calia suprimir qualsevol referència religiosa, fins i tot les paganes. En l'escena 4, Blanche parla de la situació de Stella dins del matrimoni

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

130. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 83.

i esmenta la «filosofia xinesa». Aquest esment s'elimina en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!¹³¹

TRADUCCIÓ

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.¹³²

3) Aspectes sexuals

Les referències sexuals o l'erotisme són els aspectes que van patir més modificacions en l'obra. La relació afectiva que s'estableix en el triangle format per les germanes DuBois i Stanley Kowalski era molt complicat d'ajustar als cànons morals establerts pel règim. En l'escena primera, per exemple, Blanche 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». El «llit» desapareix de la traducció [la negreta és meva]:

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

132. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 52-53.

ORIGINAL

BLANCHE: [...] Where were you! **In bed** with your – Polack!¹³³

TRADUCCIÓ

BLANCHE: [...] Pero tú ¿dónde estabas?, di... **Aquí**, con tu...
polaco.¹³⁴

En l'escena 2, quan Blanche mostra a Stanley tots els documents que tenen a veure amb Belle Rêve, ella explica el perquè de la pèrdua de la propietat familiar i esmenta les «fornicacions èpiques» dels homes de la família com a causa de la deixadesa i eventualment de la pèrdua de la propietat. En la traducció desapareixen les «fornicacions» i el traductor en justifica la pèrdua per la «imprevisió dels avis» [la negreta és meua]:

ORIGINAL

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).¹³⁵

TRADUCCIÓ

BLANCHE: [...] Así sabemos cómo nuestros abuelos imprevisores, nuestros padres, nuestros tíos y hermanos, pedazo a pedazo,

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

134. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, *op. cit.*, p. 21.

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

fueron desprendiéndose de la tierra... ¡digámoslo claro!...
hasta que, por último...¹³⁶

En l'escena 4, Blanche demana a Stella que com gosa tornar a casa i haver de dormir amb Stanley després del que havia passat la nit anterior en què ell, embriac i en ple atac d'ira, l'havia maltractada. El fet de compartir llit –tot i que no hi hagi cap referència al sexe– se suprimeix de la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!**¹³⁷

TRADUCCIÓ

BLANCHE: Está bien, Estela. Repetiré la pregunta en voz baja. ¿Como es posible que volviesses anoche [sic] esta casa?¹³⁸

I Blanche, tot seguit, exposa a la seva germana que amb un home així només s'hi pot estar unit per raons de sexe. Aquesta exposició de Blanche se suprimeix en la traducció de Méndez Herrera [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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

136. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 34.

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

138. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 51.

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!**¹³⁹

TRADUCCIÓ

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!¹⁴⁰

I immediatament després, Blanche explica com ella no podria mantenir una relació formal amb un home així més enllà de tenir-hi algunes relacions sexuals esporàdiques. El traductor elimina aquesta explicació sobre les possibles «relacions sexuals esporàdiques» de Blanche [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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?¹⁴¹

TRADUCCIÓ

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!¹⁴²

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

140. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, *op. cit.*, p. 55.

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

142. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, *op. cit.*, p. 56.

En l'escena 5, Blanche prova de seduir un jove repartidor de diaris. En la traducció, expressions de familiaritat i proximitat com ara *honey lamb*, per exemple, se suprimeixen per la possible connotació eròtica que podien suggerir. El petó passional es transforma en un lleu fregament dels llavis a la galta del noi i el desig contingut de Blanche de la darrera frase també desapareix. No pas sense lògica, val a dir, 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, una relació que ja hem pogut comprovar que no apareix en la versió espanyola [la negreta és meva].

ORIGINAL

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.**¹⁴³

TRADUCCIÓ

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.¹⁴⁴

Un dels moments àlgids de l'obra és l'afer de l'homosexualitat del marit de Blanche que el traductor haurà de «justificar» per mitjà

143. *The Theatre of Tennessee Williamss*, vol. 1, *op. cit.*, p. 339.

144. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, *op. cit.*, p. 69.

d'una explicació creada per ell. Méndez Herrera farà 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 per fer una condemna moral del que es considerava una «degeneració» inacceptable. No cal dir que el fet que Blanche es trobés el seu marit al llit amb un altre home tampoc no s'esmenta en la traducció [la negra és meva]:

ORIGINAL

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...¹⁴⁵

TRADUCCIÓ

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, ese canalla, esos corruptores de niños, se aprovecharon de su debilidad...¹⁴⁶

I finalment, en l'escena 10, la violació de Blanche per part de Stanley desapareix de la versió espanyola i tot queda en un moment de fúria on ell domina la seva cunyada com vol, amb violència, però sense fer cap referència al sexe. Ni s'esmenta la «cita» que

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

146. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, *op. cit.*, p. 78.

diu Stanley que tenien tots dos des del primer moment ni que ell se l'endú textualment al llit [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.)*¹⁴⁷

TRADUCCIÓ

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.)*¹⁴⁸

Recepció crítica a Barcelona

A Streetcar Named Desire. Teatro de Cámara (1950)

La companyia Teatro de Cámara d'Antonio de Cabo i Rafael Richart va estrenar *A Streetcar Named Desire* el 8 de maig de 1950 al Teatre Comèdia de Barcelona i, tal com hem observat que s'indica en l'expedient de censura, se'n va fer una única 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

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

148. WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía...*, op. cit., p. 110.

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 internacional de l'obra, alguns mitjans ja n'havien publicat notícies per mitjà dels seus corresponsals a l'estranger. Aquest va ser el cas de la revista *Destino*, l'enviat de la qual als Estats Units era Carlos Sentís. Sentís va presenciar l'obra a Broadway l'any 1948 i en va elaborar la crònica corresponent. La impressió que li va causar va ser més aviat negativa, ja que el cronista no mostrava gaire entusiasme pel teatre estatunidenc 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 cine (Sentís 1948: 18).

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 Williams:¹⁴⁹

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 intención (Coll 1950: 18).

La crítica va coincidir a l'hora d'apuntar les expectatives que l'obra generava, tant per la informació que arribava del seu èxit arreu del món –en aquells moments s'estava representant a Londres i a París– com per la bona impressió que havia causat la primera obra de Tennessee Williams estrenada a Barcelona, *El zoo de cristal*. Així, per exemple, José María Junyent anunciava l'expectació, però ja mostrava malfiança respecte al producte:

149. 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. Com hem dit, *Un tranvía llamado Deseo* es va estrenar al Teatre Comèdia el dia 8 de maig.

*El estreno de Un tranvía llamado Deseo, que venía precedida de un hábito 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.*¹⁵⁰

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 y ha recorrido triunfalmente las principales capitales europeas y actualmente en París, desde hace meses a teatro lleno.*¹⁵¹

Luis Marsillach va esmentar les cròniques de l'obra rebudes dels corresponsals de premsa a l'estranger i també la curiositat que en generava l'èxit internacional:

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

150. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (10 maig 1950).

151. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (9 maig 1950).

*curiosidad enorme por conocer esa obra y se explica que el Comedia se llenase por completo.*¹⁵²

El crític de Barcelona Teatral, per la seva banda, va aprofitar l'expectació generada per aquest èxit internacional per començar a desvirtuar l'obra ja de bon inici. En parlar de la versió francesa d'*A Streetcar* afirmava el següent:

*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.*¹⁵³

Julio Coll, que ja s'havia referit a l'obra abans de l'estrena, va tornar a esmentar les característiques de la versió estatunidenca, aquest cop amb tot detall, comentant, a més, l'èxit europeu que estava obtenint tot aportant detalls de les estrenes francesa i britànica:

La obra de Tennessee Williams Un tranvía llamado Deseo fue galardonada con el premio «Pulitzer» norteamericano,

152. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (10 maig 1950).

153. «Con el cigarrillo en la boca y las manos en los bolsillos». *Barcelona Teatral*, 482 (11 maig 1950), p. 9.

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 fue durante muchos años el ídolo cinematográfico de casi medio mundo [...] 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 DuBois 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 (Coll 1950: 18).

Quant a la recepció crítica, cal distingir entre aquelles valoracions de caire formal i les valoracions d'índole moral. Això sense oblidar una altra valoració habitual: l'«estrangerisme» de l'obra.

Les parts d'*Un tranvía llamado Deseo* que la crítica va rebutjar 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 de tota 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 retreia a Williams l'excés de «melodrama» i l'estructura de l'obra:

*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.*¹⁵⁴

Julio Coll, en la mateixa línia que Zúñiga, apuntava un excés de teatralitat i un contingut dramàtic no gaire diferent d'autors del segle passat:

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 Maya¹⁵⁵ de Gantillón (Coll 1950: 18).

154. ZÚÑIGA, Ángel. *La Vanguardia Española* (9 maig 1950).

155. El 1930, *Maya*, en una versió de Josep Maria Millàs-Raurell, es va 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.

L'estructura cinematogràfica de l'obra va generar a Manuel de Cala una sensació de *déjà vu* que, segons ell, jugava en contra del resultat final del producte:

*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.*¹⁵⁶

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:

*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 proccidades se profieren a chorro y súmese ello a un desarrollo harto 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.*¹⁵⁷

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

156. DE CALA, *loc. cit.*

157. JUNYENT, *loc. cit.*

*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 rudez e ineducación de los personajes y del ambiente abyecto en que viven.*¹⁵⁸

I seguint aquesta mateixa línia, Ángel Zúñiga encara va anar més lluny a l'hora de denunciar aquest *realisme cru* 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.*¹⁵⁹

158. DE CALA, *loc. cit.*

159. ZÚÑIGA, *loc. cit.*

El crític de *Barcelona Teatral*, reprenent 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.*¹⁶⁰

Julio Coll, com ja havia avançat en la seva crònica prèvia a l'estrena, va quedar també decebut amb l'obra per aquest excés de «realisme i vulgaritat»:

[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 (Coll 1950: 20).

Amb tot, però, 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: «Pero

160. «Con el cigarrillo en la boca...», *op. cit.*, p. 9.

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 (Coll 1950: 20).

Tanmateix, Luis Marsillach va ser l'únic crític que va interpretar positivament el «dur» realisme de l'obra i va anar encara més enllà en veure-hi una determinada manera de fer dels autors estatunidencs que superava la dels autors europeus del moment:

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 [...] 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 marco 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.¹⁶¹

Paral·lelament a totes aquestes interpretacions formals, trobem aquells judicis morals de l'obra que, al cap i a la fi, n'acabaven determinant el valor final. És en aquest apartat on els crítics mostraven

161. MARSILLACH, *loc. cit.*

més fermament el seu nivell d'adhesió, conformitat, acceptació o subordinació als 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» generalitzada. 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 aquesta mena de productes: la possible reacció d'un públic que no estava «moralment preparat» 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.¹⁶²

I és que per a Junyent no hi ha lírica que valgui a l'hora d'ocultar la immoralitat que alberguen els personatges de l'obra, començant per la protagonista:

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.

162. JUNYENT, *loc. cit.*

*¿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.*¹⁶³

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 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.¹⁶⁴

163. *Ibidem*.

164. «Con el cigarrillo en la boca...», *op. cit.*, p. 9.

L'erotisme i la sexualitat que desprèn l'obra va esdevenir un dels punts més conflictius per a la crítica, segons concloïa aquest mateix crític de Barcelona Teatral:

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.¹⁶⁵

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.¹⁶⁶

165. *Ibidem.*

166. ZÚÑIGA, *loc. cit.*

I Luis Marsillach, que com hem vist valorava positivament el realisme de l'obra, no obstant això, en condemnava també l'excés de sensualitat:

*«Molesta, ofende, tanta reiteración en el tema erótico, de una sensualidad torpe, baja, grosera».*¹⁶⁷

Un altre dels retrets més remarcables que la crítica va fer de l'obra –i que també es va produir en altres indrets, tal com hem vist anteriorment– és «l'estrangerisme», és a dir, la reacció davant l'exposició d'una realitat forana –en aquest cas, la dels Estats Units– que, segons alguns crítics, no tenia res a veure amb la situació i els valors espirituals d'una societat com l'espanyola. Aquest «estrangerisme», doncs, marcava una distància cultural i moral entre les dues societats que feia impossible l'assumpció del contingut de l'obra pel públic d'aquí, tal com apuntava Manuel de Cala:

*Tema, fondo y simbolismo de la obra, centrado éste en dos personajes. «Blanche DuBois» y «Stanley Kowalsky», ninguna trascendencia puede tener para nosotros, de clima bien distinto; son problemas de índole moral y social contrarios a nuestro modo de ser y de sentir.*¹⁶⁸

I Ángel Zúñiga incideix també en el mateix aspecte de la llunya cultural inabordable:

[Un tranvía llamado Deseo] es un teatro preocupado por una realidad lejana, ajena a nosotros, por condiciones humanas en

167. MARSILLACH, *loc. cit.*

168. DE CALA, *loc. cit.*

*las que el deseo, en todo caso, está a un paso de la más absoluta bestialidad.*¹⁶⁹

Un retret que també exposa el crític de *Barcelona Teatral*, amb un to força més contundent que el de De Cala i Zúñiga. 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:

*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 [...] 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.*¹⁷⁰

I José María Junyent va seguir aquesta mateixa línia de retrets a la immoralitat d'aquesta obra «estrangera» fins al punt de fer-

169. ZÚÑIGA, *loc. cit.*

170. «Con el cigarrillo en la boca...», *op. cit.*, p. 9.

ne una valoració «racial» en el sentit més falangista del terme [la negreta és meva]:

*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.¹⁷¹*

No obstant tots aquests retrets a l'autor i l'obra, el muntatge escenogràfic de Rafael Richart i de Pau Vila va ser elogiat unànimement per la crítica. José María Junyent considerava que era l'únic que es podia «salvar» de l'obra:

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.¹⁷²

171. JUNYENT, *loc. cit.*

172. *Ibidem.*

Julio Coll assenyalava com els escenògrafs van saber crear una atmosfera del tot adient per a una obra d'aquestes característiques:

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 (Coll 1950: 20).

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 la interpretació en conjunt de manera positiva:

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 Beldarrain 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.¹⁷³

173. DE CALA, *loc. cit.*

Julio Coll també va valorar positivament les interpretacions, llevat del personatge de Stanley Kowalski:

*Sólo en Emilio Ruiz, buen comediante, de estilo seguro y aplo-
mado, 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
(Coll 1950: 20).*

Ángel Zúñiga, per la seva banda, va retreure el to de veu excessivament fluix dels actors:

*La representación tuvo dos defectos: la carencia de luz y el tono
bajísimo en que hablaron los intérpretes. El teatro es conven-
cionalismo 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.¹⁷⁴*

Un retret, el to de veu baix –així com la falta de llum en l'escenari–, que també compartia el crític de *Barcelona Teatral*:

*La comedia fue bien puesta e interpretada, salvo algunos fallos
de luces y el tono bajo de voz de las actrices y actores, en gene-
ral, que obligaba al espectador a una atención de sufrimiento y
ni aun así lograba enterarse de lo que en el escenario se decía.¹⁷⁵*

174. ZÚÑIGA, *loc. cit.*

175. «Con el cigarrillo en la boca...», *op. cit.*, p. 9.

Luis Marsillach no va acabar convençut ni de la direcció ni de la interpretació dels personatges principals, però tanmateix en salva els «secundaris», entre els quals, cal no oblidar-ho, hi havia el seu fill, Adolfo Marsillach:

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 los 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.¹⁷⁶

De fet, 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 en altres indrets se'ls ha ofert quelcom més del que ell ha presenciats:

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

176. MARSILLACH, *loc. cit.*

*atribuir el hecho a factores que no se dan entre nosotros. Y a matices interpretativos que no se han conseguido aquí.*¹⁷⁷

Tota la crítica, això sí, va remarcar la bona acollida que va tenir l'obra entre el públic assistent.

Un tranvía llamado Deseo. Companyia de María Asunción Sancho (1961)

El diumenge 2 d'abril de 1961, la companyia professional de María Asunción Sancho va representar al Teatre Barcelona *Un tranvía llamado Deseo*. La traducció de l'obra era la mateixa que la del 1950, la direcció va anar a càrrec d'Alberto González Vergel¹⁷⁸ i el repartiment estava format per la mateixa Asunción Sancho en el paper de Blanche DuBois, Antonio Casas en el de Stanley Kowalski, Julieta Serrano en el de Stella DuBois i Antonio Almorós en el paper de Mitch.

El traductor, 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, propi de la literatura estatunidenca: l'esfondrament del vell món que representava l'aristocràcia del sud dels Estats Units i la seva manca d'adaptació als nous temps. Méndez, a més, es curava en salut i negava que al text original hi pogués haver cap lectura de caire sexual [la negreta és meva]:

177. *Ibidem*.

178. Alberto González Vergel (Alacant, 1922-2020) va fundar la companyia Dido Pequeño Teatro i va ser director del Teatro Nacional Español de Madrid i membre fundador de l'Asociación de Directores de Escena de España, a més de catedràtic de direcció escènica a la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

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 DuBois, 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. [...] **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».¹⁷⁹

Quant a la reacció de la crítica, el primer que es pot observar és el contrast amb les reaccions que va provocar l'estrena del 1950 a causa de l'ampli coneixement que a començaments de la dècada dels seixanta es tenia de l'obra i de l'autor. Tal com afirmava María

179. MÉNDEZ HERRERA, José. «Un tranvía llamado Deseo. Autocrítica». *La Vanguardia Española* (2 abril 1961).

Luz Morales, el factor novetat havia desaparegut,¹⁸⁰ ja que totes les obres que van aportar a Tennessee Williams la seva fama internacional havien estat estrenades a Barcelona per companyies de teatre professional al llarg de la dècada dels cinquanta.¹⁸¹ D'altra banda, l'obra va obtenir una gran popularitat gràcies a la versió cinematogràfica que es va estrenar a l'Estat espanyol el juny del 1952. No era d'estranyar, doncs, que bona part de la crítica esmentés el film d'Elia Kazan.¹⁸²

180. «Ha perdido, no obstante, el famoso *Tranvía* desde que por primera vez lo vimos, uno de los factores de su éxito: el factor sorpresa». MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (4 abril 1961).

181. Després de les dues estrenes del 1950 a càrrec del Teatro de Cámara (*El zoo de cristal* i *Un tranvía llamado Deseo*) hi va haver posteriorment les estrenes d'*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.

182. «La ofreció el Teatro de Cámara y ha sido por añadidura, popularizado, hasta la saciedad, por la magnífica y dolorosa versión cinematográfica». MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (4 abril 1961).

«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». JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (4 abril 1961).

«*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». MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (4 abril 1961).

«La obra es más conocida en Barcelona por su versión cinematográfica». DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (3 abril 1961).

La reacció de la crítica –llevat d'alguns cas aïllat– també va diferir força respecte l'opinió escèptica que l'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 el següent:

*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 DuBois» y «Stanley Kowalsky», ninguna trascendencia puede tener para nosotros, de clima bien distinto; son problemas de índole moral y social contrarios a nuestro modo de ser y de sentir.*¹⁸³

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

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

183. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (9 maig 1950).

*materialismo audaz y concupiscente como alienta en Un tranvía llamado Deseo.*¹⁸⁴

De Cala, però, no va ser un cas únic de canvi de parer del 1950 al 1961. A Luis Marsillach li va passar el mateix, però a l'inrevés, és a dir, la valoració que el crític de *Solidaridad Nacional* va fer de l'obra el 1950 era en línies generals positiva:

*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 marco 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.*¹⁸⁵

Curiosament, però, la valoració de l'obra per part d'aquest crític el 1961 va ser ben diferent:

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

184. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (3 abril 1961).

185. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (10 maig 1950).

*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.*¹⁸⁶

Com ja hem esmentat, potser la presència del seu fill –Adolfo Marsillach– en el repertori del 1950 va tenir alguna cosa a veure amb la «moderació» que el crític va demostrar a l'hora de valorar l'obra en aquella ocasió.

D'altra banda, trobem el cas ja força aïllat de José María Junyent, el qual es manté tan ferm i rotund en la condemna de l'obra per motiu morals com 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 mancharlas otra vez y asestar al Teatro, dejado de la mano del verdadero arte, una puñalada trápera.*¹⁸⁷

Però nous crítics com Antonio Martínez Tomás no tenien cap problema a reconèixer els mèrits de l'autor, de la seva obra i de la creació d'un personatge femení de tant de pes com Blanche DuBois:

186. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (4 abril 1961).

187. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (4 abril 1961).

*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 inextinta [sic] y 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 DuBois, hecha de ensueño y de miserias humanas, de poesía y de basura.*¹⁸⁸

Enrique Sordo també reconeix els mèrits de l'obra i demostra com el component sexual (l'«informe Kinsley», a què fa referència, per exemple) ja no és una raó suficient per valorar-la negativament:

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

188. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (4 abril 1961).

insistiremos hoy sobre su contextura y su carácter, sobradamente conocido de todos, por otra parte (Sordo 61: 40).

Cas a part entre la crítica és el de María Luz Morales, a la qual el teatre de Tennessee Williams no li feia el pes i a qui culpa –per motius estètics més que no pas morals– de la mala influència que el seu teatre havia exercit sobre l'escena estatunidenca. Segons la crítica del *Diario de Barcelona*, la temàtica presumptament escandalosa de les seves obres, no només ja no escandalitzava, sinó que fins i tot podia arribar a avorrir:

[Un tranvía llamado Deseo] 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 [...] 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...¹⁸⁹

Pel que fa a la interpretació, la crítica va dedicar un ampli espai a la valoració escènica i interpretativa. En alguns casos, la interpretació va ser més ben valorada que la mateixa obra, fet que ja hem comprovat que també havia succeït en altres països. El cas més significatiu en aquest sentit va ser el de Martí Ferreras, el qual exposava a la mateixa crítica que no dedicaria cap comentari a l'obra, sinó que només en valoraria els aspectes escenogràfics i interpretatius:

189. LUZ MORALES, María. *Diario de Barcelona* (4 abril 1961).

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 (Farreras 1961: 50).

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» [sic].¹⁹⁰

Manuel de Cala, en descriure el personatge de Blanche DuBois, va lloar 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

190. JUNYENT, *loc. cit.*

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 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 femeninas y alucinantes reacciones en genial creación, arrancando «bravos» y entusiastas ovaciones del público en escenas y mutis.¹⁹¹

Antonio Martínez Tomás també 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 incommensurable labor es sólo farsa.¹⁹²

Enrique Sordo va remarcar que l'actriu fins i tot va ser capaç de sobreposar-se a la dificultat que li podia comportar el seu físic, inadequat per la seva joventut i vitalitat:

191. DE CALA, *loc. cit.*

192. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

La interpretación, en general muy acopiada y digna, fue realmente de excepción en Asunción Sancho, la mejor que de esta joven actriz recordamos. Luchó denonadamente con su inadecuado físico para proporcionarnos una Blanche DuBois 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 (Sordo 1961: 40).

María Luz Morales també 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, tal com ja havien fet crítics d'altres països amb les seves actrius principals, 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 DuBois. 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.¹⁹³

193. MORALES, *loc. cit.*

En una línia semblant, Martí Farreras, potser qui descriu amb més detall la interpretació d'Asunción Sancho, també va apreciar la construcció del personatge aconseguit per l'actriu, allunyat del patró cinematogràfic, una qualitat que Farreras també va trobar en l'actor que interpretava Stanley Kowalski, Antonio Casas:

Los intérpretes son asimismo excelentes. Y a la cabeza de ellos Asunción Sancho, que nos ofrece una Blanche DuBois 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 (Farreras 1961: 50).

Els altres intèrprets també van ser elogiats per la crítica, així com la direcció d'Alberto González Vergel:

*La pieza 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.*¹⁹⁴

*La obra ha sido muy bien dirigida por González Vergel que la presenta con un montaje muy cuidadoso.*¹⁹⁵

*Notable el conjunto –copioso, es de difícil manejo– logrado bajo la experta dirección de González Vergel.*¹⁹⁶

Alberto González Vergel ha montado la obra con sutil cuidado, ateniéndose ceñidamente al detalle ambientador y al movimiento de conjunto (Sordo 1961: 40).

Potser qui millor va resumir la bona impressió generalitzada que va causar el muntatge de González Vergel va ser Martí Farreras, el qual va fer una acurada descripció de la vàlua del director:

Alberto González Vergel forma en primera línea de los nombres jóvenes y ya con prestigio en las filas de la dirección teatral;

194. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

195. MARSILLACH, *loc. cit.*

196. MORALES, *loc. cit.*

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 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 (Farreras 1961: 50).

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional¹⁹⁷

Aproximació a 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 embarrassada. 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 al mateix lloc. 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 altres veïns apareixen davant la casa de Serafina i amb el seu silenci anuncien que Rosario ha estat

197. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen d'aquesta edició: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 2. Nova York: New Direction Books, 1990.

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 la 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 del «captive» al 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 aquesta actitud. Les tres dones comencen una discussió i les dues veïnes 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 amb violència. 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 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, 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 llançant-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 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 després va perdre. 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 per a la revista *Vogue* el 15 de març de 1951 –*The Meaning of The Rose Tattoo*– (Perloff 1996: 12), i és precisament d'aquest pròleg que es desprèn la cèlebre afirmació que serveix de base per explicar el sentit de *La rosa tatuada*: «The play celebrates the Dionysian element in human life» (Williams 1951: 55). 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 d'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».¹⁹⁸ 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 envaïx el jardí de la casa, dos cops Serafina prova de lliurar el rellotge a Rose, etc. 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»¹⁹⁹ i, en efecte, cada detall de *La rosa tatuada* està carregat de connotacions simbòliques: maniquins amb cotilles estretes, la bruixa que a manera d'oracle malestruc deambula pels volts de la casa de Serafina, el carregament de plàntans –element fàl·lic– del camió de Rosario i Mangiacavallo, etc. Els símbols més destacats, tanmateix, 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 en dues ocasions s'oblida 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 maniquins enrere i emprèn un camí desconegut amb

198. WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre...*, op. cit., p. 259-264.

199. *Ibidem*, p. 421.

Mangiacavallo.²⁰⁰ I c) les roses, símbol de passió física i espiritual, que en 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 distanciament per garantir una atmosfera volgudament 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 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. En l'assaig *L'umorismo*,²⁰¹ 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*

200. 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.

201. PIRANDELLO, Luigi. *L'umorisme*. Edició original: *L'umorismo* (1908). Barcelona: Adesiara, 2013.

–*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.²⁰² Com Pirandello, Williams també creu que això només pot succeir dins de l'exploració del que ell explícitament anomena el grotesc.²⁰³ Aquest teatre del grotesc fusiona tragèdia i comèdia, no només per modificar el primer gènere, com passa en 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» (Styan 1964: 382). 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.

Recepció crítica internacional

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 *A 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 Nova York. El muntatge el va dirigir Daniel Mann i la interpretació dels dos personatges principals va anar a càrrec de Maureen Stapleton (Serafina) i Eli Wallach (Mangiacaivallo). Com el mateix Williams explica a les seves memòries, l'obra va causar un cert desconcert inicial, però

202. «The diminishing influence of life's destroyer, time, must somehow be worked into the context of the play». WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre...*, op. cit., p. 263.

203. «Perhaps it is a certain foolery, a certain distortion towards the grotesque which will solve the problem». *Ibidem*.

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 a pretty good notice and we had a pretty good run, about two months in the Wind City» (Williams 1972: 162).

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 com a satisfactòria «a estones»,²⁰⁴ el *Daily Mirror* creia que al món li calia reafirmació moral i no negació,²⁰⁵ i el crític del *Journal American* afirmava amb contundència que una obra així no mereixia bones interpretacions.²⁰⁶ Tanmateix, el prestigiós *The New York Times*, amb el respectadíssim Brooks Atkinson al capdavant, va lloar l'obra en afirmar que era original, imaginativa i tendra; que l'autor sens dubte demostrava trobar-se en un moment dolç i que, més enllà del brogit que poguessin causar els personatges, s'entreveia un dramaturg líric que havia dut una gran llibertat d'estil al teatre.²⁰⁷ Quasi dos mesos després de l'estrena,

204. «[The Rose Tattoo is] intermitently satisfactory». WATTS Jr., Richard. *New York Post* (5 febrer 1951).

205. «We believe that the world today needs moral affirmation and not negation». COLEMAN, Robert. «Rose Tattoo is Thorny, much too Earthy». *New York Daily Mirror* (5 febrer 1951).

206. «Play isn't worthy of the fine acting». Mc CLAIN, John. *Journal American* (5 febrer 1951).

207. «This 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». ATKINSON,

William H. Beyer va publicar una completa anàlisi de *The Rose Tattoo* en la revista *School and Society* en què emfasitzava el rol de Serafina i circumscrivia el personatge en la línia d'altres personatges femenins del mateix autor; també emfasitzava el gran tomb estilístic que Williams havia fet respecte als drames anteriors, *The Glass Menagerie*, *Summer and Smoke* i *A Streetcar Named Desire*.²⁰⁸ Per cert, resulta significatiu que Beyer utilitzés el mateix qualificatiu que Brooks Atkinson per definir l'obra: «a folk comedy».

Pel que fa al públic, es pot dir que sense arribar a l'èxit de *The Glass Menagerie* o *A Streetcar Named Desire*, Williams va remuntar el fracàs de l'estrena de *Summer and Smoke* tres anys abans (1948)²⁰⁹ i l'obra es va estar quasi nou mesos en cartellera i fins i tot va arribar a superar les 300 representacions.²¹⁰

A Europa, la recepció de l'obra va tenir èxit entre el públic, tot i que la crítica es va mostrar dividida. Si bé és cert que l'esmentat

Brooks. «*The Rose Tattoo*; Tennessee Williams Sketches Life in a Sicilian Village on the Gulf». *The New York Times* (11 febrer 1951), p. 93.

208. «Well, here we have Williams writing a folk comedy 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» (BEYER 1951: 181-183).

209. *Summer and Smoke* va estar-se menys de tres mesos en cartellera i amb prou feines va superar el centenar de representacions.

210. Tal com va afirmar George W. Crandell, «Of the three comedies that Williams produced between 1950 and 1962, *The Rose Tattoo* fared the best in its initial production» (CRANDELL 1996: xxxii).

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 banalització del fet religiós.

A Noruega, l'estrena de *The Rose Tattoo* el 1951 a Oslo ja no va representar cap sorpresa: avesats com estaven els noruecs a la força dels papers femenins de la seva pròpia tradició teatral no hi va haver gens d'hostilitat envers l'obra. De fet, hi va haver quasi una certa indiferència generalitzada, ja que les crítiques es van centrar un cop més a lloar la magnífica interpretació de l'actriu Aase Bye en el paper de Serafina –virtuts que, segons algunes fonts, arribaven a superar les de la mateixa Anna Magnani!– que no pas a comentar pròpiament el text de Williams. De fet, sembla que la interpretació de Bye va ser tan extraordinària que Hans H. Skel especula que si aquesta obra no s'ha tornat a representar a Noruega des del 1951 és pel temor de qualsevol actriu a no poder arribar als estàndards que Bye va deixar marcats (Skel 1985: 74).

A Suècia, l'obra es va estrenar a Estocolm el novembre del 1951 i, com ja havia succeït amb *A Streetcar Named Desire*, també la va dirigir Ingmar Bergman. El director va emfasitzar i exagerar els elements còmics grotescos de l'obra i en va potenciar l'erotisme dels personatges i de les situacions. Aquest èmfasi de l'element grotesc, Bergman el va aconseguir potenciant trets estereotipats d'alguns dels personatges. 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, Bergman va potenciar l'element eròtic en les interpretacions dels personatges, manipulant fins i tot el mateix original de Williams com, per exemple, eliminant la culpabilitat inicial de Serafina en sentir-se atreta per Mangiacavallo i en canvi emfasitzant-ne el desig sexual. La crítica va remarcar aquesta barreja de grotesc i erotisme per bé que no tothom ho va veure amb bons ulls, molt especialment la qüestió eròtica.²¹¹ 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, com va ser el cas de la producció americana del 1966.²¹² Tot i el desconcert i la disparitat d'opinions que va generar entre els crítics, l'obra va obtenir una excel·lent acceptació per part del públic suec.

A França, *La Rose tatouée*, adaptada per Paul Beaumont, es va estrenar el 18 de març de 1953 al Théâtre Gramont de París i va ser dirigida per Pierre Valde. El paper de Serafina va ser interpretat

211. «The grotesque and comic elements were properly developed – plus, of course, some small, additional, sensationalizing pinches in the erotic-symbolic gender [...] 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" [...] 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» (GINDT 2012: 63).

212. «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"» (CRANDELL 1996: xxxii).

per Lila Kédrova i el de Mangiacavallo per René Harvard. Les obres de Williams no havien obtingut una bona acollida per part de la crítica, ja que el seu teatre era vist com la reinvençió d'un naturalisme melodramàtic ja superat en l'escena francesa i les protagonistes de les seves obres eren considerades una mena de pacients amb patologies esquizofrèniques. Tanmateix, *The Rose Tattoo* va obtenir una millor rebuda que les altres obres justament pel canvi formal respecte a les estrenes precedents. De fet, les característiques d'aquesta obra produïren un gir en la recepció crítica de les obres de Williams a França, ja que els canvis es van associar a la línia innovadora que l'escena francesa començava a experimentar amb les obres d'Eugène Ionesco, Jean Genet i Samuel Beckett. Una acceptació que es consolidà posteriorment amb les estrenes d'*Orpheus Descending* i *Suddenly Last Summer*.²¹³

A la República Federal Alemanya, *Die tätowierte Rose* es va estrenar el 1952 al Thalia-Theater d'Hamburg i la va dirigir el dramaturg i director Leo Mittler. La recepció va ser positiva en línies generals i l'obra va obtenir un èxit superior a les estrenes anteriors del mateix autor.²¹⁴

A Grècia, *The Rose Tattoo* es va estrenar a Atenes l'octubre del 1956 i Karolos Koun va tornar a ser-ne el director, com ja havia

213. «*The Rose Tattoo* was more warmly received in 1953 than *Streetcar or Cat on a Hot Tin Roof* [...] 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» (BAK 2014: 189).

214. «*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"» (Frenz; WEISSTEIN 1960: 261).

succeït amb *A Streetcar*. La crítica va destacar-ne els elements sexuals i els temes recurrents del món de Williams, com la solitud, la impotència i la manca de qualitats morals i espirituals.²¹⁵ Un cop més, part de la crítica va retreure la desintegració d'una societat civilitzada com l'americana o la manca de qualitats humanes que haurien d'ennobrir un personatge com el de Serafina, malgrat la seva degradada situació personal.²¹⁶ Tanmateix, hi va haver crítics que van oferir una visió més positiva de l'obra: en van remarcar els elements còmics, la capacitat de l'autor per crear personatges rodons, complets, que generaven simpatia entre el públic, a més d'assenyalar també l'excepcionalitat d'aquesta obra respecte a la producció anterior de Williams i la influència mediterrània a l'hora de crear-ne els personatges.²¹⁷

Un cas a part és el d'Irlanda, on va produir-se un fet sense precedents en l'escena irlandesa: el de la censura, la prohibició de l'obra i el judici posterior al mateix productor. Alan Simpson, copropietari del Theatre Club de Dublín, va presentar l'obra al Dublin International Theatre Festival el mes de maig del 1957. Abans de l'estrena, però, el director del festival, Brendan Smith, va rebre una

215. «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» (GEORGIOUAKI 1984: 76).

216. «[*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 disintegration 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» (GEORGIOUAKI 1984: 75).

217. «[*The Rose Tattoo* was] an exception to Williams' previous plays, for the influence of Mediterranean vitality transformed Williams' dirge into a grotesque erotic dance». (GEORGIOUAKI 1984: 90, nota 4).

sol·licitud de la League of Decency perquè es cancel·lés 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 havia trobat «fragments qüestionables» («objectionable passages») en l'obra. Tot seguit es va procedir a denunciar Alan Simpson i se'l va portar a judici. Els retrets a l'obra se centraven en el tractament descarnat de la sexualitat, la libidinositat del tema central i de les accions, a més d'objeccions al llenguatge utilitzat. L'obra va ser qualificada per aquestes autoritats com a sòrdida i lasciva, i sobretot es va posar un èmfasi especial en l'escena del preservatiu. Simpson no va ser absolt fins un any després, i mentre va durar el judici, la producció de l'obra no es va poder transferir al Gate Theatre de Dublín en temporada regular per la 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 van rebre suport i donacions privades, però cap intel·lectual va voler que el seu nom figurés en aquesta causa a favor d'Alan Simpson per temor a possibles represàlies posteriors (Carlson 2001: 2244-2245).

Pel que fa a l'estrena a la Gran Bretanya, inicialment el productor Hugh Beaumont pretenia que Peter Brook en fos el director, però el temor a tenir problemes amb la censura el van fer decantar per Sam Wanamaker, flamant nou director del New Shakespeare Theatre de Liverpool (Devlin; Tischler 2004: 491). L'obra, per tant, es va estrenar a Liverpool l'any 1958 i Sam Wanamaker, a més de director, també es va posar en la pell d'Alvaro Mangiacavallo. Al

seu costat, l'actriu italiana Lea Padovani va interpretar el rol de Serafina. L'obra va tenir una bona acceptació per part del públic, però tot i les esmentades precaucions de Beaumont, també hi va haver problemes amb la censura, ja que Lord Chamberlain hi posà objeccions.²¹⁸ Amb tot, però, el censor va acabar autoritzant el text sempre que s'hi introduïssin tot un seguit de modificacions amb l'objectiu de «suavitzar-lo».

Als països de l'òrbita soviètica, *The Rose Tattoo* no va ser estrenada fins ben entrada la dècada dels vuitanta, moment en què l'estètica teatral europea era ja ben diferent de la del moment en què van tenir lloc la major part d'estrenes de l'obra a l'Europa occidental.

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola²¹⁹

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». Tanmateix, en l'informe sobre la seva representativitat ja s'assenyalen tot un seguit d'observacions morals que demanen diverses modificacions per poder permetre'n la representació. Així, el censor, el pare Avelino Esteban

218. «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 play» (NICHOLSON 2011: 45).

219. Totes les referències a la traducció castellana provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *La rosa tatuada*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1957.

Romero, indica en el seu «Juicio Moral sobre esta obra» el que segueix [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. [...] 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 [sic], 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 cabrían 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 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 hago nada más que destacarlos para pleno conocimiento del juicio total.*²²⁰

220. Exp. Núm. 15-57 (30 gener 1957). Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Antonio de Cabo i Luís Sáenz van fer cas d'aquests suggeriments fins al punt d'acabar presentant una adaptació de l'obra més que no pas una traducció del text original. 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 morboso» (Prego 1958: 87). La crítica barcelonina, però, amb prou feines va parar esment a la versió de De Cabo i Sáenz, i si ho va fer 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»:

*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.*²²¹

Només Enrique Sordo va apuntar que l'obra era una adaptació, més que no pas una traducció [la negreta és meua]:

*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 [sic]), en correcta **versión –adaptación, más bien–** de Antonio de Cabo y Luis Sáenz (Sordo 1958: 31).*

221. SÁNCHEZ, Guillermo. *El Noticiero Universal* (4 abril 1958).

Quant a les modificacions dels traductors/adaptadors, les he classificades temàticament de la manera següent:

- 1) Aspectes sensuals
- 2) Aspectes referents a les bones maneres
- 3) Aspectes religiosos
- 4) Aspectes sexuals
- 5) Aspectes estilístics

1) Aspectes sensuals

Al llarg de l'obra se suprimeixen les referències físiques que puguin denotar sensualitat. Així, per exemple, en l'escena 1 del primer acte, la figura de Serafina és descrita com a voluptuosa. En la traducció, la voluptuositat és eliminada [la negreta és meva]:

ORIGINAL

Her **voluptuous** figure is sheathed in pale rose silk.²²²

TRADUCCIÓ

Su figura está envuelta en un kimono de color de palo rosa.²²³

En l'escena 4 del primer acte es fa referència a la nuesa o a la lleugeresa en la manera de vestir de Serafina. No apareix cap d'aquestes referències en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

ASSUNTA: Piantala, Serafina! Andiamo a casa!

222. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 274.

223. WILLIAMS, Tennessee: *La rosa tatuada, op. cit.*, p. 17. Al darrer punt d'aquesta anàlisi (aspectes estilístics) tornaré a esmentar aquesta oració, però aquest cop com a exemple de mala traducció.

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.**²²⁴

TRADUCCIÓ:

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 vergüenza.²²⁵

En 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. Una conversa que queda del tot suprimida en la versió d'Antonio de Cabo i Luis Sáenz:²²⁶

ORIGINAL

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

224. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 301-302.

225. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 23.

226. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 25.

sweet figure, a little bit plump but attractive, but setting there at that sewing machine for three years in a kimono 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 down.²²⁷

A l'inici de l'escena tres del tercer acte, l'autor descriu la sensualitat que emana Rosa mentre dorm al sofà. La traducció espanyola canvia aquesta llarga descripció per la «puresa» que desprèn Rosa [la negreta és meva]:

ORIGINAL

*(The faint light discloses. ROSA sleeps 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 [...])*²²⁸

TRADUCCIÓ:

*(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.)*²²⁹

2) Aspectes referents a les bones maneres

La versió de De Cabo i Sáenz suavitza el llenguatge utilitzat en el text original, com succeeix en l'escena 4 de l'acte primer, moment

227. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 308.

228. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 405.

229. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 45.

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 compara la «high school» amb «merda de cavall». En la traducció, l'expressió vulgar desapareix [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!²³⁰

TRADUCCIÓ

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!²³¹

En l'escena 5 del mateix acte primer, Bessie, que se'n vol anar abans que esclati el conflicte entre la seva amiga Flora i Serafina, engega a pastar fang la brusa. La «maledicció» desapareix de la traducció castellana [la negreta és meva]:

ORIGINAL

BESSIE: Flora, let's go! **The hell with that goddam blouse!**²³²

230. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 300-301.

231. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 23.

232. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 310.

TRADUCCIÓ

BESSIE: Vámonos, Flora...²³³

En aquesta mateixa escena, Serafina comença a insultar Flora de manera vulgar i grollera. En la traducció se suavitzen els insults utilitzats [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: [...] **–dirty slut–bitch–liar!**²³⁴

TRADUCCIÓ

SERAFINA: [...] ¡So perra! ¡Cochina! ¡Sí, embustera!²³⁵

En la primera escena del tercer acte, Serafina, irritada en descobrir que Alvaro vol utilitzar enganys per seduir-la, afirma que ella no és una puta. Els traductors opten per tota una oració a l'hora de substituir el vulgarisme [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: I told you good night. Here is no casa privada. Io, non sono **putana!**²³⁶

TRADUCCIÓ

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.**²³⁷

233. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 25.

234. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 315.

235. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 26.

236. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 385.

237. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 40.

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, en el 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 Alvaro, ella esmenta l'edat de Rosa: quinze anys. En la versió castellana, 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 [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.²³⁸

TRADUCCIÓ

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.²³⁹

En la segona escena del tercer acte, Rosa reivindica que ja és prou gran per casar-se i tenir fills. En la versió espanyola, el personatge de la Rosa és prou gran per casar-se, però no es fa cap esment del fet que pugui tenir fills [la negreta és meva]:

ORIGINAL

ROSA: I have been grown for two years.

238. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 373.

239. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 38.

JACK: No, no, that ain't what I...

ROSA: Grown enough to be married, **and have a-baby!**

JACK: Oh, good-Lord! I got to be going!²⁴⁰

TRADUCCIÓ

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!²⁴¹

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 que se'n vagi amb el noi. En castellà, però, la mare envia la filla directament «a casar-se» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: How beautiful-is my daughter! **Go to the boy!**²⁴²

TRADUCCIÓ

SERAFINA: ¡Que hermosa eres, hija mía!... **Anda. Ve a casarte con ese muchacho... Corre antes de que sea demasiado tarde...**²⁴³

3) Aspectes religiosos

Tots aquells aspectes referents a la religió en general i a l'Església en particular eren material sensible per a un règim d'arrel nacional-

240. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 400.

241. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 44.

242. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 411.

243. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 46.

catòlica com el franquista, la qual cosa va obligar els traductors a ser especialment curiosos amb aquesta obra: van haver de suavitzar, si no directament canviar o suprimir, moltes paraules i expressions relacionades amb aquests aspectes per evitar problemes amb la censura. En l'escena 3 del primer acte, per exemple, el capellà i el doctor conversen sobre la conveniència de cremar el cos d'un difunt i guardar-ne les cendres; 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. En el text traduït se suprimeix qualsevol referència que pogués resultar ofensiva per a l'Església [la negreta és meva]:

ORIGINAL

FATHER DI 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 DI LEO: The Church has set down certain laws.

DOCTOR: But the instructions of a widow have to be carried out.

FATHER DI 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 DI 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?**²⁴⁴

244. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 289-290.

TRADUCCIÓ

PADRE: Sí, por eso lo digo; está un poco quemado, pero no desecho.

Si hubiera ardido 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?²⁴⁵

En l'escena 5 del primer acte s'observa com el mot catolicisme només podia ser esmentat si es contextualitzava adequadament; associar l'actitud de Serafina amb les cendres del seu marit i la Mare de Déu no era prudent [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!²⁴⁶

TRADUCCIÓ

SERAFINA: Questa e una **casa onesta**... Un puo di respeto... Están ustedes en la misma habitación que la Virgen y ante las cenizas del mio marito.²⁴⁷

245. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 21.

246. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 308.

247. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 24.

Aquesta cura a l'hora de tractar aspectes relacionats amb la fe es pot apreciar també en l'escena següent, quan 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. En la versió castellana, però, se suprimeix la pregària final i, per tant, s'elimina la hipèrbole de l'escena deixant el text més a prop d'una situació realista que no pas de la situació grotesca original [la negreta és meua]:

ORIGINAL

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 Rose.²⁴⁸

TRADUCCIÓ

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...²⁴⁹

248. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 334.

249. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 29.

En l'escena 2 del segon acte se suprimeix una referència burlesca per part de Serafina a la vestimenta dels capellans [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: Who knows the known facts? **You –padres– wear black because of the fact that the facts are known by nobody!**²⁵⁰

TRADUCCIÓ

SERAFINA: Sólo quieren hechos conocidos, y éstos, ¿quién los conoce?... ¿quién los conoce?²⁵¹

En la primera escena 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 confirma que la infidelitat del seu marit és falsa i que tot el que es diu d'ell són calúmnies. 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 eliminada [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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,

250. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 345.

251. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 32.

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!**²⁵²

TRADUCCIÓ

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. Dígales que la viuda de Rosario della Rose no es una mujer respetable.²⁵³

Per precaució, el mot *catòlic*, encara que fos en una escena en aparença intranscendent, era millor evitar-lo. Això succeeix en l'escena primera del tercer acte, moment 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 es demana com podia saber ella que Hunter era catòlic. Tots aquests aspectes desapareixen de la traducció. Dos aspectes més a remarcar: 1) el simulacre de suïcidi de Rosa per escapar del tancament se suprimeix en la traducció, i 2) al final, Alvaro adverteix Serafina que «la innocència de la filla no podrà ser respectada sempre». Segons la traducció, però, Serafina s'ha de mentalitzar que la seva filla «un dia o altre es casarà» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: I didn't want to let her go out with this sailor. He had a gold ring in his ear.

252. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 346.

253. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 32.

ALVARO: Madonna Santa!

SERAFINA: **This morning she cut her wrist –not much but enough to bleed– with a kitchen knife!**

ALVARO: Tch, tch! A very wild girl!

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 promise that he would respect the innocence of my Rosa! –But **how do I know that he was a Catholic, really?**

ALVARO [*taking her hand*]: Poor little worried lady! But you got to face facts. **Sooner or later the innocence of your daughter cannot be respected.** Did he-have-a tattoo?²⁵⁴

TRADUCCIÓ

SERAFINA: Yo no quería dejarla salir con él. Lleva un anillo de oro en una oreja.

ALVARO: Sin embargo, debe usted aceptar los hechos. **Tarde o temprano su hija se casará y...** ¿Sabe si lleva algún tatuaje?²⁵⁵

4) Aspectes sexuals

Com ja hem observat en analitzar la traducció d'*A Streetcar Named Desire*, si hi ha un aspecte que resultava realment espinós a l'hora de poder superar la censura era el tractament de la sexualitat, encara que en el cas de *The Rose Tattoo* fos en clau de comèdia. És en aquest àmbit on trobarem les modificacions més remarcables respecte al text original, fins i tot alterant el sentit del text mateix si cal.

254. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 378.

255. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 39.

A l'inici de l'obra, Serafina fa referència a la nit en què va concebre el fill. En la traducció, «la concepció» se substitueix per un més delicat «supe que iba a tener un hijo» [la negreta és meval]:

ORIGINAL

SERAFINA: [...] I knew that I had conceived **on the very night of conception!** (*There is a phrase of music as she says this.*)²⁵⁶

TRADUCCIÓ

SERAFINA: [...] La noche en que **supe que iba a tener un hijo...** (*Mientras dice esto, suena una frase musical.*)²⁵⁷

En 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 entre tots dos cossos a l'hora de ballar. En la versió castellana, la descripció indicada és modificada i retallada de manera que s'eludeixi l'evident sensualitat que desprèn la conversa entre els dos enamorats [la negreta és meval]:

ORIGINAL

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**

256. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 277.

257. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 18.

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*!²⁵⁸

TRADUCCIÓ

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...²⁵⁹

En l’escena 5 del primer acte, Serafina exposa les virtuts del seu marit i esmenta les relacions sexuals que mantenen diàriament. Els traductors van eliminar aquest fragment de la versió castellana [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 [sic] married till the night he was killed in his fruit truck on that road there!** (*She catches her breath in*

258. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 318.

259. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 26.

a sob.) And maybe that is the reason I'm not man-crazy and don't like hearing the talk of women that are.²⁶⁰

TRADUCCIÓ

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 *el mio marido...* (*Su voz se quiebra por un sollozo.*) *Questa* 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 vosotras.²⁶¹

En la mateixa escena, 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. Una exposició que els traductors van eliminar i substituir per un succint «he conocido el verdadero amor» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!**

260. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 310.

261. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 25.

I know what love-making was. And I'm satisfied just to remember... (*She is panting as though she had run upstairs.*)²⁶²

TRADUCCIÓ

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.*)²⁶³

Però, sens dubte, un dels moments clau pel que fa a la censura té lloc en el primer acte, quan Jack Hunter confessa la seva virginitat a Serafina. De Cabo farà mans i mànigues per eludir les referències sexuals d'aquest fragment i canviarà *virginitat* per *decència* i *fer l'amor* per *estar enamorat* [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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?**

262. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 312.

263. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 25.

JACK: **Make-love...**

SERAFINA: You? A sailor?²⁶⁴

TRADUCCIÓ

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!²⁶⁵

En 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 i de com el pas del temps mata el desig sexual. Aquesta referència queda eliminada de la traducció i la solució que proposa el traductor no té gaire sentit [la negreta és meva]:

264. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 329.

265. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 28-29.

ORIGINAL

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!**²⁶⁶

TRADUCCIÓ

SERAFINA: [...] ¿De qué hablan esas mujeres? «¡Eh, papá, mamá, eh, cocco, eh, eh, eh!»... **Y ¡a los treinta años ya no sirven para nada!**²⁶⁷

I el sùmmum de l'«atreuiment» és quan, en la mateixa conversa, Serafina arriba a comparar aquesta experiència sexual amb la religió. La comparació evidentment és del tot eliminada pels traductors [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!²⁶⁸

266. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 342.

267. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 31.

268. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 342.

TRADUCCIÓ

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...²⁶⁹

En la primera escena del tercer acte, Alvaro prova de seduir Serafina i hi manté una conversa sensual. En la versió castellana es canvia l'esquena pels cabells (i l'acció que fa és *tímida*) i s'elimina l'esment a la nuesa [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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?²⁷⁰

269. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 31.

270. *The Theatre of Tennessee Williams*, *op. cit.*, p. 381-382.

TRADUCCIÓ

ALVARO: (Él, *tímida* y *delicadamente*, *acaricia su cabello*)... De noche es difícil dormir con este calor (ALVARO *continúa acariciándole el cabello*.)

SERAFINA: ¡Por favor, apártese usted! La bruja vive en la casa de enfrente y se pasa el día espiándome...

ALVARO: 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?²⁷¹

L'escena continua amb un joc que inicia Alvaro amb la xocolata fosa que Serafina té als dits. En la traducció, 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» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!**²⁷²

271. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 39-40.

272. *The Theatre of Tennessee Williams*, *op. cit.*, p. 383.

TRADUCCIÓ

ALVARO: [...] ¿ve como 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!²⁷³

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'aproximació anterior, sedueix finalment Serafina i l'escena acaba amb tots dos mantenint relacions sexuals. El traductor fa un exercici creatiu i inventa tot un seguit d'accions que no existeixen en el text original, però que permeten eludir la relació sexual [en negreta assenyalo la «creació» del traductor]:

ORIGINAL

(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

273. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 40.

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.)²⁷⁴

TRADUCCIÓ

(Por el tono de voz notamos que ALVARO 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 ALVARO 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 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 ALVARO.)

ALVARO: (Casi sin voz.): Dove sei cara?... Signora Baronesa, dove sei?...

SERAFINA: (Desde el sofá, muy bajito.) Sono qui!

274. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 396.*

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. ALVARO pesadamente se abalanza sobre el maniquí vestido de novia. Este se tambalea y caen los dos al suelo abrazados. ALVARO 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.*)²⁷⁵

En aquesta mateixa línia, en la segona escena del tercer acte se senten els crits que emeten Serafina i Alvaro mentre fan l'amor i, divertidament, la filla de Serafina creu que es tracta d'un dels somnis que sovint té la seva mare en recordar el seu pare, i així li ho explica còmicament a Jack Hunter. En la traducció s'elimina aquesta situació còmica [la negreta és meva]:

275. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 43.

ORIGINAL

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*): Aaaaaahhhhhhhh!

JACK: (*Springing up, startled*): What's that?

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...²⁷⁶

TRADUCCIÓN

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!

276. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 397-398.*

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...²⁷⁷

I, com passa al final del segon acte, el traductor també modifica el final de l'obra de manera que s'elimina tot el diàleg del nou embaràs de Serafina [la negreta és meva]:

ORIGINAL

(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.*)

277. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, op. cit., p. 43.

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.)²⁷⁸

TRADUCCIÓ

(Las mujeres ríen y arrastran a Alvaro, que entra tímidamente en el patio, con la camisa de seda rosa puesta. Serafina le sonríe y se abrazan empujados por las mujeres. Estas inician el mutis comentando por lo bajo y riendo mientras vuelven la cabeza de vez en cuando. Serafina, indic ndole a Alvaro con un gesto de ni a 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.)**²⁷⁹

5) Aspectes estilístics

Hi ha dos aspectes que se situen fora dels quatre àmbits que he analitzat fins ara i que tindrien a veure 1) amb una variació subtil 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 va passar a ser suprimit en la versió castellana. Aquest apunt és important, ja que el possible enfocament grotesc que Williams cercava per a aquesta comèdia s' svaeix per mitjà

278. The Theatre of Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 414-415.

279. Williams, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 47.

d'aquesta supressió i deixa lloc a la comèdia realista, molt més familiar i comprensible per a l'espectador espanyol de l'època [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SERAFINA: My husband's body, with **the head of a clown!**²⁸⁰ [...]

SERAFINA: No nposso crederlo!—**A clown of a face like that** with my husband's body!²⁸¹

TRADUCCIÓ

SERAFINA: El cuerpo de mi marido con **otra cara.**²⁸² [...]

SERAFINA: No posso crederlo! **Esa cara...** in il corpo del mio marito!²⁸³

Aquest aspecte de la cara de clown apareix un altre cop al final de l'obra (acte tercer, escena 3), quan Serafina justifica davant la seva filla el motiu pel qual ha mantingut relacions sexuals amb Alvaro. En la traducció es torna a suprimir aquest tret descriptiu i, per descomptat, s'elimina també tot indicatiu que pugui indicar que Alvaro i Serafina havien mantingut relacions sexuals [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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

280. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 354.

281. *Ibidem*, p. 357.

282. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 34.

283. *Ibidem*.

my eyes and dreamed that he was your father! I closed my eyes! I dreamed that he was your father...²⁸⁴

TRADUCCIÓ

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! ...²⁸⁵

Pel que fa al dubtós domini de la llengua anglesa per part dels traductors/adaptadors, en trobem diverses mostres al llarg del text. En la primera escena del primer acte, l'autor descriu la figura de Serafina, i la seda rosa pàl·lida que duia en el text original es transforma en un «palo rosa» que no té cap sentit [la negreta és meva]:

ORIGINAL

Her voluptuous figure is sheathed in **pale rose silk**.²⁸⁶

TRADUCCIÓ

Su figura está envuelta en un kimono de **color de palo rosa**.²⁸⁷

Quan acaba el segon acte, la reflexió final de Serafina és traduïda en sentit contrari al que ella expressa en la versió original [la negreta és meva]:

284. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 410.

285. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 46.

286. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 274.

287. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 17.

ORIGINAL

SERAFINA: Rosario, forgive me! Forgive me **for thinking the awful lie could be true!** [perdonam per pensar que aquesta espantosa mentida pogués ser certa!]²⁸⁸

TRADUCCIÓ

SERAFINA: ¡Rosario, perdóname, perdóname! **Ahora empiezo a creer que** aquella terrible mentira, podía ser verdad...

En la primera escena del segon acte, Alvaro pregunta a Serafina què li havien dit les dues clientes perquè s'alterés tant i ella les qualifica de *bitches* (meuques/putes...). A la traducció, aquestes *bitches* es transformen en *witches* (bruixes):

ORIGINAL

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...²⁸⁹

TRADUCCIÓ

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.²⁹⁰

És cert que en aquest cas es podria pensar que el traductor ha eludit una paraula «prohibida» com puta, però atesa la possibilitat

288. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 373.

289. *Ibidem*, p. 363.

290. WILLIAMS, Tennessee, *La rosa...*, *op. cit.*, p. 35.

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 molt semblant 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 sinònim de *bitch* com és *dirty slut* traduirà aquest qualificatiu com a *cochina, so perra*, i no pas com a *bruja*.

Recepció crítica a Barcelona

La rosa tatuada es va estrenar 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 Williams.²⁹¹ 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 dut a terme per la companyia Pequeño Teatro, de Miguel Narros, amb María Arias, Ramón Corroto, Julieta Serrano, i Narros mateix 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.

A Barcelona, la representació de *La rosa tatuada* va superar amb escreix les 75 representacions. De fet, 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 del cònsol americà de Barcelona. Però és que el 21 d'agost d'aquell mateix any, l'obra es va tornar a representar per «aclamació popular».²⁹²

291. Per a més informació sobre aquesta amistat, vegeu Pepita Serrador: *Tennessee Williams*. <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/tennessee-williams-pepita-serrador.htm>> [Consulta 19 juliol 2020].

292. En *La Vanguardia Española* es va anunciar la reposició de l'obra el dia 21

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 d'*Un tranvía llamado Deseo*, va acollir *La rosa tatuada* positivament. Els comentaris més destacables dels crítics 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 zoo de cristal* i *Un tranvía llamado Deseo*) ja que hi havia una remarcable diferència de to, tema i estil:

*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.*²⁹³

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 aquella, 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 llama-

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».

293. SÁNCHEZ, Guillermo. *El Noticiero Universal* (4 abril 1958).

do 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.*²⁹⁴

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 Williams (Sordo 1958: 31).

2) El coneixement de l'obra de Tennessee Williams –i del teatre estatunidenc en general– permet fins i tot establir comparacions amb altres autors:

*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.*²⁹⁵

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 [...] Las criaturas de Williams son terriblemente históricas, 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

294. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (5 abril 1958).

295. SÁNCHEZ, *loc. cit.*

*la tiera [sic] baja, de la materia deleznable y que nos diferencia de los irracionales, pegados a la tierra con sus instintos.*²⁹⁶

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 (Sordo 1958: 31).

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:

*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 primitivismo.*²⁹⁷

«Serafina della Rose», heroína de esta obra, es una mujer siciliana, de instintos pasionales salvajes; abandonada a sus histerismos

296. JUNYENT, *loc. cit.*

297. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (5 abril 1958).

*agudos [...] Y para la siciliana, mujer de barro hecho carne, pero sin soplo espiritual que la diferenciara de la bestia.*²⁹⁸

Resulta remarcable com Enrique Sordo condemna sense paliatius la temàtica sexual de les obres de Williams, fins i tot les d'«apariencia más inocua», com és el cas de *La rosa tatuada* (Sordo 1958: 31):

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 (Sordo 1958: 31).

I també com aquest crític estableix una comparació entre el teatre de Tennessee Williams i el d'Arthur Miller. En aquesta comparació, el crític es decanta a favor de Miller i anticipa una tendència pel que fa a la recepció crítica de les obres de Williams que ben aviat es generalitzà 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,

298. JUNYENT, *loc. cit.*

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 (Sordo 1958: 31).

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 sensibilidad.²⁹⁹

299. JUNYENT, *loc. cit.*

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 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 distingos, aunque tampoco queremos silenciar la atinada creación de la actriz de carácter Enriqueta Torres.³⁰⁰

300. SÁNCHEZ, *loc. cit.*

*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.*³⁰¹

*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, muy dignamente, a las tablas, en vísperas de cumplir sus ochenta años. Otros nombres: Pilar González, Josefina Tapias.*³⁰²

Enrique Sordo, però, va tornar a ser l'únic crític que va posar alguna objecció a les interpretacions:

301. MARSILLACH, *loc. cit.*

302. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (4 abril 1958).

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», dio 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 esta 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 Ojínaga (Sordo 1958: 31).

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional³⁰³

Aproximació a l'obra

Margaret (*Maggie, the cat*) està casada amb una antiga estrella de futbol americà, Brick Pollitt, fill del patriarca de la família Pollitt (Big Daddy), que s'està morint de càncer. El futur de la propietat familiar que hauria d'heretar o bé el mateix Brick o bé Gooper, l'altre fill del patriarca, és incert. Gooper, casat amb Mae, té cinc fills, però Brick és el preferit del patriarca. Brick no té fills i sembla incapaç de tenir-ne, ja que la relació que manté amb Margaret 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

303. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 3. Nova York: New Direction Books, 1991.

Skipper i, en el fons, sobre la seva sexualitat. Se sent dolgut i culpable per la dissort del seu amic, ressentit amb la seva dona, i s'aïlla del seu entorn, d'un món que ja 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'acabar 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: explora temes d'identitat juntament amb la cerca de riquesa i seguretat personals.³⁰⁴ A *Cat on a Hot Tin Roof* es 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».³⁰⁵ La mateixa malaltia que, segons Tennessee Williams, patia la societat americana. En un entorn com aquest, només la relació entre Brick

304. Tal com exposa Annette Saddik: «*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 struggle for herself, insisting that "You can be young without money, but you can't be old without it"» (SADDIK 2007: 44).

305. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 152.

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. Com li succeeix a Laura Wingfield en *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, com arriba a passar al final de l'obra:

MARGARET: «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!».³⁰⁶

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, se n'acaba sortint: aconseguix que Brick trenqui el seu isolament i torni a (con)vivre amb qui va intentar violar el seu amic per confirmar la «anormalitat» de la seva relació. La velada reconciliació final de la parella protagonista obre pas a una (re)heterosexualització de Brick que el redimeix i alhora el reconcilia socialment: heterosexualitat

306. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 164.

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 Kowalski, encara que aquest hagi violat la seva germana. Tant la violació de Stanley com el fals fill de Maggie permetran a l'un i l'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 emfatitza 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 mendacity.

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*».³⁰⁷ 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 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».³⁰⁸ En el constant fracàs d'aquest noble propòsit trobem justament la llavor dramàtica del món teatral de Tennessee

307. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 157.

308. *Ibidem*.

Williams i *Cat on a Hot Tin Roof* representa potser el punt més àlgid d'aquesta dramaturgia.

Recepció crítica internacional

Cat on a Hot Tin Roof es va estrenar el 24 de març de 1955 al Morosco Theatre de Nova York amb aquest 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 d'*A Streetcar Named Desire* (1947): *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951) i *Camino Real* (1953); si bé és cert que *The Rose Tattoo* no va ser estrictament un fracàs, tampoc no es pot qualificar de gran 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!» (Devlin 1997: 98). El 1953 va estrenar *Camino Real* i el fracàs va ser el més espectacular de tots. De fet, l'obra va mostrar a l'autor els límits de l'experimentalisme formal que podia oferir al públic al qual s'adreçava.³⁰⁹ Williams va manifestar aquesta por a un nou fracàs la mateixa nit d'estrena

309. 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 scopie drive” (as Julia Kristeva would say) of a consumer minded audience» (DEVLIN 1997: 100).

en creure que la recepció de l'obra era un desastre.³¹⁰ Tanmateix, *Cat on a Hot Tin Roof* va esdevenir l'èxit més gran de la carrera de Tennessee Williams –superant fins i tot *A Streetcar*– amb 694 representacions a Broadway, a més de rebre els premis Pulitzer i el Drama Critic's Circle Award. No obstant això, l'obra no va estar exempta de polèmica, ja que per a alguns crítics resultava especialment inquietant la «no resolució» de la presumpta homosexualitat del protagonista,³¹¹ així com el llenguatge vulgar dels protagonistes.³¹² De fet, quan es va atorgar el premi Pulitzer a Williams, més

310. «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» (WILLIAMS 1972: 169).

311. [La negreta és meva.] «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 himself. At present, one can only agree with the father that the story is fatally incomplete**». BENTLEY, Eric. *New Republic*, 132 (11 abril 1955), p. 22-23.

«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**». KERR, Walter F. «A secret is Half-told in Fountains of Words». *New York Herald Tribune* (3 abril 1955).

312. «The considerable amount of dirty talk in it was mere boyish bravado and rather pointless». CHAPMAN, John. *New York Daily News* (25 març 1955).

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'obra.³¹³ Finalment, però, el comitè del guardó va acceptar el llenguatge de *Cat on a Hot Tin Roof*. 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 i 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-ne amb la direcció un cop acabada l'actuació. El director va garantir que els nens, un cop havien actuat, quedaven dins del camerino 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 de l'acte 3 (la falla sexual dels elefants) i que s'eliminés tot l'argot referit a l'homosexualitat.

D'altra banda, cal recordar que el tercer acte de l'obra va ser polèmic, ja que Elia Kazan va fer uns suggeriments a Williams perquè en modificqués el contingut; els canvis suggerits pel director es poden resumir en els tres punts següents: 1) el personatge de Big Daddy era massa important com perquè desaparegués de l'obra després del diàleg amb Brick al segon acte, 2) després del diàleg amb el seu pare, Brick havia d'experimentar alguna transformació, i 3) el personatge

313. De fet, a causa d'aquesta pressió, el premi Pulitzer del 1925 va anar a 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 a l'obra de Maxwell Anderson.

de Maggie, per qui tant l'autor com el director sentien una especial simpatia, havia ser més «simpàtic» també per al públic.

Williams no estava d'acord amb els suggeriments, per bé que el temor al fracàs el va dur a acceptar-ne alguns:

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 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 (Williams 1972: 169).

De fet, Williams temia que Kazan abandonés el projecte si no li feia cas, però sempre va mostrar penediment per haver acceptat els canvis introduïts.³¹⁴ De fet, Williams va demanar que quan es publicués l'obra s'introduïssin totes dues versions: el final original primer i la «Broadway version» després, prèvia una «Note of Explanation» que relatés el perquè d'aquesta segona versió. En muntatges posteriors a l'estrena del 1955 es va representar el final original, no la versió de Broadway, i a Williams sempre li va doldre enormement que l'immens èxit de l'obra –l'estrena a Nova York i

314. Com afirma John Lahr, «Williams was convinced that, for commercial success, he has sold out the truth of his characters and his heart.» De fet, Williams mateix, 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» (LAHR 2014: 311).

sobretot la versió cinematogràfica posterior de Richard Brooks—s'hagués produït a partir de la segona versió.

Amb tot, però, l'obra també va obtenir elogis per part de la crítica. Se'n va reconèixer el dur realisme que traspua i alhora una teatralitat poètica que projecta un poderós dramatismes. Van reconèixer Williams com l'home de teatre del moment, aquell que sap connectar com ningú altre amb el nervi teatral del país. Per cert, el crític més prestigiós i més influent del moment, Brooks Atkinson, de *The New York Times*, afirmava, entre altres elogis a l'obra i l'autor, que amb *Cat on a Hot Tin Roof*, Williams havia deixat els experiments formals enrere per passar a centrar-se només en l'exploració del ric univers dels personatges.³¹⁵

Cat on a Hot Tin Roof es va estrenar a Grècia l'hivern del 1955, amb direcció de l'actor i director grec Dimitris Myrat i traducció del text de Marios Ploritis. La crítica va rebre l'obra amb disparitat d'opinions, però les crítiques negatives no tenien tant a veure 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 del tercer acte.³¹⁶ És curiós

315. «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». ATKINSON, Brooks. *New York Times* (25 març 1955), p. 18. 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*.

316. Alkis Thyrylos trobava 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». O Michalis Karagatsis, que va concloure que «the happy resolution is too American –love and dollars» (GEORGIOUDAKI 1984: 73).

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 va tenir una influència notable a l'hora d'assenyalar aquest defecte.³¹⁷ Cal remarcar, però, que la visió d'aquests crítics en el fons coincideix amb la del mateix autor, el qual justificava davant Kazan la «moral paralysis» de Brick en el darrer acte com una projecció del *pathos* del personatge.

A la República Federal Alemanya, *Die Katze auf dem heißen Blechdach* es va estrenar el novembre del 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. Tal com ja havia succeït 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 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 passiva davant d'una realitat insatisfactòria (Wolter 1995: 15-16). D'altra banda, a Alemanya també van resultar inevitables els conflictes morals. Lesmentada faula sexual dels elefants del tercer acte, per exemple, va ser suprimida i altres referències de caire sexual també van ser eliminades. Malgrat els diversos talls i supressions, l'obra encara

317. L'esperit tràgic grec es manifesta en la crítica de *Kathimerini*, on s'afirmava arran de *Cat on a Hot Tin Roof* 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» (GEORGIOUDAKI 1984: 73).

contenia prou material explícitament sexual perquè alguns crítics la qualificuessin com una dramatització de l'informe Kinsey i recomanessin sobretot no portar menors a veure-la. El crític Alfons Neukirchen, de fet, va qualificar *Cat on a Hot Tin Roof* com un drama de tempraça i va apuntar de manera divertida que «after seeing this play you will not touch a drink for three days» (Wolter 1995: 17). Amb les revoltes de finals dels seixanta a tot Europa, però, el puritanisme dels alemanys decreix i el 1981 finalment es presenta l'obra per primer cop en la versió original de Williams, sense talls ni supressions.

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.³¹⁸ Un cop més, la normalitat política del país escandinau, que s'escapava del conservadorisme de postguerra majoritari, juntament amb la forta tradició teatral escandinava van fer que la recepció de l'obra de Williams fos molt més fluïda que a la majoria de països europeus. En aquest sentit, cal remarcar que *Cat on a Hot Tin Roof* era la vuitena obra de Tennessee Williams que s'estrenava a Noruega. De fet, el text es va publicar i la crítica literària ja en va fer elogis tot comparant-ne el contingut amb la d'autors escandinaus com Henrik Ibsen o August Strindberg.³¹⁹

318. Com va comentar 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» (SKEL 1985: 75).

319. 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» (SKEL 1985: 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 interpretacions de Jeanne Moreau i Paul Guers en els rols de Maggie i Brick respectivament. A diferència de la simpatia que una obra com *The Rose Tattoo* va generar a París, *Cat on a Hot Tin Roof* tornava a situar Williams en la senda iniciada en *A Streetcar Named Desire*.³²⁰ Malgrat la direcció de Peter Brook i la interpretació de Jeanne Moreau, l'obra va ser vilipendiada fins i tot més que *A Streetcar*.³²¹

A Anglaterra, els problemes que va generar l'estrena de *Cat on a Hot Tin Roof* van ser 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!³²² Alhora, també calia reconduir o directament suprimir els passatges que fessin referència a l'homosexualitat, ja que n'estava prohibida tota manifestació pública al país i encara més qualsevol possible representació escènica. És interessant d'observar la semblança d'aquesta prohibició i la llei espanyola del 1954 que, com bé apunta John London, «declaró a los homosexuales sujetos a las medidas de Seguridad previstas en la ley de Vagos y

320. «Violent, salacious, devil, melodramatic reinventions of a naturalism that the French considered outmoded» (BAK 2014: 265).

321. 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)» (BAK 2014: 265).

322. Si voleu més detalls sobre aquestes supressions podeu consultar: ADAMS, Guy. «The problem with Tennessee: Too hot and too cool». *The Independent* (13 març 2011). En línia: <<https://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-problem-with-tennessee-too-hot-and-too-cool-2240490.html>> [Consulta: 31 agost 2020]

Maleantes» (London 1997: 101). 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 que els permetés esquivar les lleis de la decència i poder estrenar igualment l'obra: van traspassar 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 altres temes conflictius, també tractava l'homosexualitat i que va ser prohibida «públicament» pel mateix motiu que *Cat on a Hot Tin Roof*. En aquella ocasió, el club va aconseguir 13.000 membres durant les 5 setmanes de representació de l'obra, i ben aviat Hall estrenà una altra obra prohibida com era *Tea and Sympathy*, de Robert Anderson, que també tractava el tema de l'homosexualitat. Amb aquesta obra, l'increment de socis del club va arribar als 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 en 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 ja no tindria aturador, la supressió definitiva de la figura de Lord Chamberlain hauria d'esperar encara deu anys més, fins al 1968. L'èxit de públic que demostren les esmentades 64.000 adscripcions al club de Hall, tanmateix contrasta amb un cert rebuig de l'obra

per part de la crítica. Altre cop, l'excés de melodrama, un realisme superat i el llenguatge utilitzat (que reflectia un «americanisme» que invalidava l'obra des d'una perspectiva cultural britànica) n'eren els principals defectes que condemnaven Williams a ulls de la crítica del país.

A Irlanda, Sam Wanamaker va cancel·lar el juny del 1957 l'estrena de *Cat on a Hot Tin Roof* a Dublín per evitar problemes amb les autoritats (encara cuejava l'afer *The Rose Tattoo*). A les acaballes del 1957, en 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 en l'obra, molt especialment les expressions que feien referència a la religió.³²³ Ara bé, tal com va succeir a Londres amb l'argúcia de Peter Hall i l'escàndol de la prohibició de *Cat on a Hot Tin Roof*, la prevenció contra el teatre de Williams a Irlanda va acabar tenint un efecte positiu posterior, ja que des del 1959 en endavant ja no hi va haver més imposició de la censura en els escenaris irlandesos.³²⁴

A la República Democràtica Alemanya, l'obra es va estrenar uns anys més tard (1965) i, com ja era habitual en les obres de

323. «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» (FITZPATRICK DEAN 2004: 155-156).

324. «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» (FITZPATRICK DEAN 2004: 155-156).

Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* no era res més que un esguerro capitalista.³²⁵ Se'n va fer una lectura en clau de denúncia social i política pròpia dels països de l'òrbita comunista durant la dècada dels seixanta i part de la dels setanta.

A partir de la dècada dels vuitanta, però, l'obertura del comunisme va impulsar un nou interès per les obres de Williams, més enllà ja de la lectura sociopolítica. Això mateix va succeir amb *Cat on a Hot Tin Roof*, que no es va estrenar a Bulgària fins al 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 l'URSS, que no es va estrenar fins al 1982, al teatre Maiakovski de Moscou amb una bona rebuda com a obra icònica del teatre estatunidenc.

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola³²⁶

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 fàcil. Com afirma María 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

325. Segons la crítica Jutta Friedrich, «[*Cat on a Hot Tin Roof* is] a true picture of the predatory moral of capitalism, where private property was at the root of all evil» (WOLTER 1995: 18).

326. Totes les referències a la traducció castellana provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *La gata sobre el tejado de zinc*. Madrid: Ediciones Alfil, 1962.

costumbres, como son Margaret o Brick» (Pérez López de Heredia 2004: 195).

Després d'una primera sol·licitud, la representació no es va autoritzar a causa de l'informe negatiu emès pels dos censors, molt especialment per l'informe del pare Andrés Avelino Esteban Romero:

Es muy difícil encontrar una apoyatura moral en la trama de esta comedia para aprobarla. Pertenecce 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 son todos, padres, hijos, nueras, nietos, que el título más expresivo hubiera sido la exclamación antes dicha: ¡¡¡Vaya familia!!! [...] 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 perniciosa 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 en 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 i s'havien introduït noves modificacions amb el vistiplau de l'autor. A més, es va apel·lar 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 en els guions cinematogràfics ja que, a diferència del que succeïa amb el públic teatral, calia preservar el públic de cinema de segons quins discursos, 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 estadounidense, 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 (Pérez López de Heredia 2004: 187).*

En aquest mateix sentit, Gregory D. Black explica amb detall els problemes que va generar una obra com *Cat on a Hot Tin Roof* per al públic cinematogràfic estatunidenc: el trencament de la família model americana que el cinema havia projectat durant dues dècades.³²⁷

El problema principal de l'obra se centrava en el conflicte homosexual latent que ocupa el centre de la trama. Calia desplaçar 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 segons el que es veu a la pel·lícula, el marit de Maggie no havia pogut superar els èxits esportius obtinguts en una adolescència que ja formava part del passat.³²⁸ 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.³²⁹

327. «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» (BLACK 1997: 184).

328. Es va considerar que Richard Brooks 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 Fox Hole* (1945)– per poder-la representar al cinema: *Crossfire* (1947). En aquesta novel·la, la investigació se centra en l'assassinat d'un homosexual a mans d'un grup de soldats ociosos, mentre que, en la pel·lícula, l'homosexual és substituït per un jueu.

329. Com Gregory D. Black exposa, «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 homose-

No cal dir que aquesta nova trama cinematogràfica serà la que trobarem en la versió teatral espanyola i en 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 (Pérez López de Heredia 2004: 190).³³⁰

Antonio de Cabo va tornar a sol·licitar una nova avaluació del text per part de la censura un cop revisat altre cop i seguint les indicacions de Tennessee Williams. De Cabo va exposar els canvis introduïts i va apel·lar a l'èxit internacional de l'obra i de la universalitat de la història gràcies a l'adaptació cinematogràfica. Les autoritats van acceptar de tornar a revisar la traducció i en van emetre un nou informe, aquest cop favorable als interessos de la companyia. Amb tot, el pare Avelino Esteban Romero (el primer censor) encara va mostrar reticències 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

.....
xuality 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 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» (BLACK 1997: 185).

330. Aquesta versió és la que hem fet servir per analitzar la traducció del text original de Williams.

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 diálogos 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 máximo 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-SKEEPER [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 el 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 equívoco: «UNA GATA SOBRE UN TEJADO DE ZINC CALIENTE»...Y según se interprete 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 autoritzant la representació de 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 comentar especialment la versió d'Antonio De Cabo i Luis Sáenz, i les poques referències van ser elogis de la traducció. Així, José María Junyent afirmava el següent pel que fa a la traducció de l'obra [la negreta és meva]:

*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.*³³¹

Luis Marsillach també va fer un breu esment a la traducció [la negreta és meva]:

*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.*³³²

Alguns crítics, però, ja intuïen que els traductors van introduir modificacions per tal de «suavitzar» tant la forma com el contingut de l'obra. María Luz Morales ho va apuntar, per bé que ella creia que la «suavització» acabava jugant a favor de l'obra [la negreta és meva]:

*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***

331. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (5 abril 1958).

332. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (5 abril 1958).

*bien de la decencia, esas atenuaciones, más que perjudicar a La Gata, la mejoran».*³³³

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 [la negreta és meua]:

*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.*³³⁴

333. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (5 abril 1958).

334. JUNYENT, *loc. cit.*

El que Junyent intuïa amb aquest *happy end* és que els traductors van utilitzar la segona versió (o versió Broadway), és a dir, la versió que introduïa els consells que li havia donat Elia Kazan a Tennessee Williams i que acaba amb la «velada» reconciliació de la parella protagonista.

He classificat temàticament les modificacions dels traductors de la manera següent:

- 1) Aspectes sensuals
- 2) Aspectes referents a les bones maneres
- 3) Aspectes religiosos
- 4) Aspectes sexuals
- 5) Aspectes referents a l'homosexualitat

1) Aspectes sensuals

Només començar l'obra ja s'elimina la descripció física que es fa de Brick. A la versió espanyola només es descriu l'acció i com va vestit [la negreta és meua]:

ORIGINAL

(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.)*³³⁵

TRADUCCIÓ

*(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.)*³³⁶

Dins d'aquest mateix acte, Margaret comenta la perfecció del cos de Brick, un comentari que se suprimeix en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 [...]

TRADUCCIÓ

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...

En el mateix acte trobem un bon exemple de com buidar de sensualitat una escena, concretament el moment en què Margaret

335. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 19-20.

336. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 10.

mostra a Brick com d'atractiva se sent físicament i quin efecte causa encara entre els homes (li travessaven la roba amb la mirada, se la menjaven amb els ulls). 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 rebre xiulets d'admiració quan passa pel carrer [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.³³⁷

TRADUCCIÓ

MARGARET: ¡Mírame, Brick!... Soy joven... ¡El tiempo no ha dejado

337. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 49.*

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...³³⁸

En aquest mateix acte, Margaret descriu la seva cunyada com «un monstre de fertilitat», una expressió que desapareix en la traducció (de fet, els «monstres» passen a ser les criatures) [la negreta és meva]:

ORIGINAL

MARGARET: Big Daddy dotes on you, honey. And he can't stand Brother Man and Brother Man's wife, **that monster of fertility, Mae**; she's downright odious to him!³³⁹

TRADUCCIÓ

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...** Estoy segura de que odia a Edith con todas sus fuerzas...³⁴⁰

338. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 26.

339. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 22.

340. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 12.

En aquesta mateixa línia, resulta curiosa la «desaparició» de la figura del ginecòleg en la traducció espanyola [la negreta és meva]:

ORIGINAL

MAGGIE: I've been to a doctor in Memphis –a **gynaecologist**. I've been completely examined.³⁴¹

TRADUCCIÓ

MARGARET: Fui a consultar **un doctor** en Memphis. Me examinó detenidamente...³⁴²

Encara en el primer acte trobem un exemple de com aquesta cura per evitar tot rastre de sensualitat afecta la manera de vestir. Margaret diu a Brick que li ha deixat a punt un vestit de seda precios i una de les seves nombroses camises de seda; en la traducció, totes dues peces de roba es converteixen en una simple camisa i un vestit blanc [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...³⁴³

TRADUCCIÓ

MARGARET: [...] Voy a prepararte **el traje blanco** que compramos en

341. The Theatre of Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 61.

342. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 31.

343. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 38.

Roma y una camisa. Y vas a ponerte los gemelos de oro con zafiros que te regalé.³⁴⁴

2) Aspectes referents a les bones maneres

La «suavitació» del llenguatge és un dels trets importants d'aquest apartat. En el primer acte, Maggie insulta Brick vulgarment; aquest insult desapareix en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 whenever, whenever he wanted! **Son-of-a-bitch!**– How'd you like that, baby?³⁴⁵

TRADUCCIÓ

MARGARET: De esa manera es como tu hermano piensa deshacerse de ti y disponer de todo el dinero... ¡Qué te parece el panorama?³⁴⁶

Al segon acte, 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). A la traducció, la «merda» es transforma en «mezquindad» [la negreta és meva]:

344. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 19-20.

345. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 21.

346. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 11.

ORIGINAL

BIG DADDY: I put up with a **whole lot of crap** around here because I thought I was dying.³⁴⁷

TRADUCCIÓ

ABUELO: Hasta ahora he soportado todas **vuestras mezquindades** porque creía que me iba a morir.³⁴⁸

O la mateixa expressió en el tercer acte, 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. En aquest cas, el fragment sencer desapareix de la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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–

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, noteventhen!³⁴⁹

347. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 76.

348. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 39.

349. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 199-200.

TRADUCCIÓ

MADRE: [...] ¡Proyectos, actas, disposiciones! ¿Sabéis lo que contes-
to yo a todo eso? Que nadie tomará decisiones en esta casa
mientras viva en ella vuestro padre, y si por desgracia ocurrie-
ra algo...³⁵⁰

D'altra banda, més enllà del vocabulari hi ha també altres as-
pectes referents a les bones maneres com tot el que té a veure, per
exemple, amb el comportament socialment admès per part d'una
dona. En el 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 comença la temporada. Aquesta activitat
no devia semblar apropiada per a una dona i els traductors supri-
meixen l'explicació [la negreta és meva]:

ORIGINAL

MARGARET: Sister Woman, nobody is plotting the destruction of
your kiddies. –**Brick and I still have our special archers' li-
cense. 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.*)³⁵¹

TRADUCCIÓ

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.*)³⁵²

350. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 72.

351. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 36.

352. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 18.

El consum d'alcohol entre dones tampoc no estava ben vist. En el primer acte, Brick i Margaret discuteixen i Brick retreu a Margaret que s'estigui bevent el seu licor, un retret que desapareix en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!³⁵³

TRADUCCIÓ

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.³⁵⁴

Un altre aspecte interessant que els traductors decideixen eliminar és l'origen humil de Maggie. Al final del primer acte, després que Maggie hagi exposat a Brick la història d'ella i Skipper, i davant la còlera creixent de Brick, Maggie fa una referència al seu origen humil com a possible justificació de la seva conducta. Els traductors ometran aquesta explicació i la simplificaran del tot [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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,**

353. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 39.

354. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 20.

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!*³⁵⁵

TRADUCCIÓ

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.)³⁵⁶

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. En la

355. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 59-60.

356. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 30.

traducció es canvia la frase en què Margaret afirma no haver vist mai un abric d'aquestes característiques i exposa incomprensió davant la broma, la qual cosa permet suprimir la referència al seu origen humil [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!³⁵⁷

TRADUCCIÓ

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!³⁵⁸

El consum de drogues també era una conducta moralment inacceptable. En aquest sentit resulta significatiu com al segon acte, mentre Brick es lamenta d'haver abandonat Skipper en penjar-li

357. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 71.*

358. WILLIAMS, Tennessee. *La gata..., op. cit., p. 36.*

el telèfon quan el seu amic el necessitava, la traducció «avança» el suïcidi de Skipper «llançant-se per una finestra» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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—³⁵⁹

TRADUCCIÓ

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.³⁶⁰

Amb aquest suïcidi inventat, els traductors eviten haver d'exposar que la mort de Skipper va ser provocada per una barreja d'alcohol i amital, com Big Mamma explica literalment en el tercer acte [la negreta és meva]:

BIG MAMA: [...] **You know how Skipper died. They gave him a big, big dose of that sodium amytal stuff at his homean' 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**

359. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 124.

360. *Ibidem*, p. 57.

his heart an' his heart quit beatin'. I'm scared of needles! I'm more scared of a needle than th' knife—³⁶¹

Però és que fins i tot la morfina que haurà de rebre Big Daddy per apaivagar el dolor en el darrer acte i tota la conversa que gira al voltant desapareix de la traducció [la negreta és meua]:

ORIGINAL

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!**

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 DR. 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.*)**

361. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 181.*

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 To DR. BAUGH into the hall.): She's goin' to keep her ole chin up, aren't you, Big Mama?³⁶²

TRADUCCIÓ

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.)³⁶³

Però un dels moments clau de l'obra i una de les supressions «culturals» més destacables per part dels traductors té lloc en el segon acte, quan Big Daddy, arran d'un viatge que va fer amb la seva dona per Europa, exposa al seu fill una visió del vell continent

362. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 188-190.

363. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 67.

com un gran basar i esmenta Barcelona com a exemple de cau de misèria. Tot seguit li exposa un exemple de prostitució infantil que va presenciar a Marràqueix. Evidentment, cap aspecte d'aquest llarg fragment (ni la visió d'Europa i de Barcelona, ni per descomptat l'episodi de prostitució infantil a Marràqueix) apareix en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 and 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...³⁶⁴

TRADUCCIÓ

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

364. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 85-89.

que va a morir, pero eso no lo hace ser mejor ni más caritativo que el resto de los animales.³⁶⁵

4) Aspectes religiosos

Tot i que per motius evidents, aquest aspecte té menys pes en aquesta obra que a *The Rose Tattoo*, les mínimes referències lligades a la religió, per innocents i menors que puguin semblar, calia revisar-les. Així, per exemple, a l'inici del segon acte, Big Mama fa una broma al capellà i li demana ajut per aixecar-se de la cadira; quan ell li ofereix la mà, ella l'estira del braç de manera que l'home acaba caient a la seva falda. En la traducció espanyola, l'acció es respecta, però el capellà és substituït pel doctor [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...*)³⁶⁶

TRADUCCIÓ

MADRE: **Querido doctor**, ayúdeme a levantarme. ¡Deme la mano, por favor!

DOCTOR: No será alguna de sus bromas, mistress Pollit?

365. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 43.

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

MADRE: ¿Una broma? Deme la mano y déjese de historias. (*El doctor le alargaba 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...*)³⁶⁷

En el mateix acte, 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. En la traducció, el capellà és reemplaçat per Margaret [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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—

BIG DADDY: QUIET!³⁶⁸

TRADUCCIÓ

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!³⁶⁹

367. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 34-35.

368. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 73.

369. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 38.

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. En la versió espanyola, el llenguatge un cop més se suavitza (ni «son of a bitch» ni «crap») i les referències a l'església evidentment desapareixen [la negreta és meval]:

ORIGINAL

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.*)³⁷⁰

TRADUCCIÓ

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.*)³⁷¹

4) Aspectes sexuals

Atès el tema principal de *Cat on a Hot Tin Roof*, i com ja ha passat amb *A Streetcar* i *The Rose Tattoo*, és en el tractament del sexe on

370. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 108.

371. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 49.

trobarem les alteracions de traducció més significatives. Així, ja en el primer acte de l'obra, Margaret parla de l'atracció sexual que el seu sogre sent per ella, una conversa que els traductors suprimeixen del tot en la versió espanyola [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!³⁷²

TRADUCCIÓ

MARGARET: Tu padre comparte mi opinión sobre esa pareja de cuervos. Ni siquiera sabía con exactitud cuántos hijos tenían.³⁷³

372. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 23.

373. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 12.

Les referències explícites a les relacions sexuals eren o bé eliminades o bé modificades, tal com succeeix al primer acte, quan Margaret descriu les qualitats sexuals de Brick. A la traducció, el «sexe» es transforma en «amor» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!³⁷⁴

TRADUCCIÓ

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.³⁷⁵

En el mateix acte, i davant la desesperació de Margaret, Brick li suggereix que es busqui un amant. Aquesta connotació sexual es torna a transformar en una connotació amorosa en la traducció [la negreta és meva]:

374. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 30-31.

375. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 15.

ORIGINAL

BRICK: Do it!—fo' God's sake, do it...

MARGARET: Do what?

BRICK: **Take a lover!**³⁷⁶

TRADUCCIÓ

BRICK: Hazlo de una vez, Maggie, y **busca a otro hombre que te quiera...**³⁷⁷

I tornem a trobar el mateix tipus de substitució (sexual per amorosa) quasi al final del primer acte [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.**³⁷⁸

TRADUCCIÓ

BRICK: No tengo intención de separarme de ti, Maggie, pero me tranquilizaría que **te volvieras a enamorar de otro hombre.**³⁷⁹

I altra vegada la mateixa substitució (vida sexual per vida amorosa) quan Margaret parla de la vida sexual del matrimoni [la negreta és meva]:

376. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 39-40.

377. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 20.

378. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 50.

379. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 26.

ORIGINAL

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.³⁸⁰

TRADUCCIÓ

MARGARET: **Nuestro amor** no se ha extinguido lentamente, como ocurre en todos los matrimonios. El nuestro cesó bruscamente... de golpe...³⁸¹

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 demana directament a Margaret si ella fa feliç el seu fill al llit. Big Mamma li exposa les seves sospites sobre el fet que no tinguin fills i que ell begui massa i assenyala el llit com la font de totes aquestes «desgràcies». En la traducció s'evita esmentar el llit en cap moment i, per tant, allò que al final de la intervenció assenyala Big Mamma es pot interpretar, de manera una mica forçada, que la font de la crisi conjugal sigui la beguda i no el sexe [la negreta és meva]:

ORIGINAL

BIG MAMMA: Do you make Brick happy **in bed**?

MAGGIE: Why don't you ask if he makes me happy **in bed**?

BIG MAMMA: Because I know that—

MARGARET: *It works both ways!*

380. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 48.

381. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 26.

BIG MAMMA: 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!³⁸²

TRADUCCIÓ

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.**³⁸³

Quan el desig es fa explícit en el text, els traductors l'havien d'ocultar. En el primer acte, per exemple, Maggie exposa de manera clara a Brick el perquè pot ser maliciosa quan parla: la consumeix el desig. Aquesta explicació desapareix en la traducció [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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?**³⁸⁴

382. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 48.

383. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 25.

384. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 38.

TRADUCCIÓ

BRICK: Maggie, ¿por qué eres siempre tan irónica?

MARGARET: ¿Irónica yo? (*Cambiando de conversación se dirige al cuarto de baño.*)³⁸⁵

I més endavant, en el mateix acte, Maggie exposa a Brick com atrau els homes, com podria haver-li estat infidel si hagués volgut i com un company d'equip de Brick –Sonny Boy Maxwell– encara la desitja (literalment, «el posa calent»). Res de tot això apareix en la traducció espanyola [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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?

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.³⁸⁶

385. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 19-20.

386. *The Theatre of Tennessee Williams*, *op. cit.*, p. 49-50.

TRADUCCIÓ

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.³⁸⁷

En aquesta mateixa escena, Brick diu a la seva dona que no se'n divorciarà si ella li és infidel, i fins i tot li recomana que es busqui un amant. En la traducció, la recomanació converteix la «cerca d'amant» en «enamorament» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.³⁸⁸

TRADUCCIÓ

BRICK: No tengo intención de separarme de ti, Maggie, **pero me tranquilizaría que te volvieras a enamorar de otro hombre.**

MARGARET: No quiero exponerme a ese peligro. Prefiero continuar sobre el tejado caliente...³⁸⁹

387. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 26.

388. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 50.

389. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 26.

Al final del primer acte trobem un dels punts clau de l'obra i una de les modificacions més substancials del text original: l'explicació que ofereix Margaret de la relació que manté amb Skipper. En la versió espanyola, tota aquesta explicació queda suprimida 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 en el text traduït [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 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?³⁹⁰

390. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 55-57.

TRADUCCIÓ

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.*)

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 podría matarte si quisiera?

MARGARET: ¿Y crees que me importaría mucho?³⁹¹

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 traducció, però tanmateix es mantenen les escenes de violència de Brick envers Maggie, fruit d'aquestes explicacions suprimides [la negreta és meva]:

391. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 29.

ORIGINAL

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...

– 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.*)³⁹²

TRADUCCIÓ

BRICK: Me casé contigo, Maggie. Nunca lo hubiera hecho si hubiese sido un...

(MARGARET *echa la cabeza hacia atrás con los ojos cerrados. 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.³⁹³

És evident que aquesta conversa retallada no provoca que Brick agradeixi Maggie amb la crosse, però tanmateix els traductors mantenen l'acció indicada per Williams en el text original.

392. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 58-59.*

393. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 30.

En el segon acte, Big Daddy exposa davant de tothom el fàstic que li genera Big Mamma i com ha compartit llit amb ella durant molts anys, però 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. Evidentment, en la traducció espanyola no hi ha ni rastre de tota aquesta explicació i els traductors van «inventar» una broma de Big Daddy sobre la lletjor de la seva dona per contextualitzar l'escena, que ha quedat buidada de tot contingut sexual [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!**³⁹⁴

TRADUCCIÓ

ABUELO: Cuando tu madre sale de una habitación y la veo de espaldas, me olvido en seguida de su cara, pero cuando vuelve

394. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 96.

y la veo de nuevo, pienso que sería preferible verla siempre de espaldas.³⁹⁵

En aquest mateix acte, i en plena conversa amb Brick, Big Daddy torna a insistir en l'apetit sexual de la seva dona. En la traducció, un cop més, se suprimeix tota referència sexual [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...**³⁹⁶

TRADUCCIÓ

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.**³⁹⁷

Quan Brick, en el segon acte, 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. En la traducció espanyola se substitueix aquesta referència sexual per

395. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 46.

396. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 108.

397. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 49.

una simple referència a la «felicitat» del matrimoni [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.*)³⁹⁸

TRADUCCIÓ

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

398. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 122-123.

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 penetración... 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».³⁹⁹

En el tercer acte, Big Daddy exposa al seu fill, i davant de tot-hom, la paràbola de l'elefant, 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 a Brick). En la traducció, aquesta història és suprimida i substituïda per un diàleg inexistent a l'original –però que sí apareix en el guió cinematogràfic– en què Big Daddy s'indigna per l'atmosfera d'hipocresia i avarícia que es respira a l'habitació [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.**

399. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 54.

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?⁴⁰⁰

TRADUCCIÓ

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 atmósfera 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.**

ABUELO: **¿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?⁴⁰¹**

I ja al final de l'obra, quan Maggie anuncia el seu fals embaràs, Mae reacciona acusant-la de mentir i afirma davant de tothom que Brick i Maggie dormen en llits separats i que ella, que s'està a

400. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 204-207.

401. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 75-76.

l'habitació contigua a la d'ells, no els ha sentit mai practicar sexe. Tota aquesta exposició se suprimeix en la traducció de De Cabo i Sáenz [la negreta és meval]:

ORIGINAL

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 stoop 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!⁴⁰²

TRADUCCIÓ

GOOPER: No trates de engañarnos, Maggie. (EDITH *se sienta a su lado.*)

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!⁴⁰³

5) Aspectes sobre l'homosexualitat

Els traductors van haver d'esmerçar esforços per modificar o eliminar les diverses referències a l'homosexualitat que es fan al llarg de l'obra: una homosexualitat manifesta en el cas dels antics propietaris de la propietat de la família, confessada en el cas de Skipper i ambigua pel que fa al protagonista, Brick.

En el segon acte, Big Daddy explica a Brick la història dels antics propietaris de la mansió, Straw i Ochello, dos vells homosexuals que van acollir i ajudar Big Daddy quan era jove. El patriarca 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 ho fos. Aquesta conversa exaspera Brick en veure com el seu pare també sospita que ell sigui homosexual. En la traducció, tota aquesta conversa és suprimida. A més, tot i que l'homosexualitat

402. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 211-212.

403. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 78.

de Straw i Ochello queda implícitament expressada, el terme homosexual pròpiament, en les seves possibles variants col·loquials, és evitat [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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—

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.)*⁴⁰⁴

TRADUCCIÓ

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.)*⁴⁰⁵

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. En la traducció se suprimeix la proximitat física entre Brick i Skipper [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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

404. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 115-119.*

405. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 53.

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.⁴⁰⁶

TRADUCCIÓ

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.⁴⁰⁷

En aquesta mateixa escena, Brick exposa al seu pare la història que hi va haver entre Brick, Skipper i Maggie. La versió espanyola modifica aquesta història: els traductors fan entrar Maggie en escena i ella confessa què va fer amb Skipper quan Brick era a l'hospital.

406. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 120-121.

407. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, *op. cit.*, p. 53-54.

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 [la negreta és meua]:

ORIGINAL

BIG DADDY: Why did Skipper crack up? Why have you?

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 Oche-llo!—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?⁴⁰⁸

TRADUCCIÓ

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):

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.**

408. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 123.

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 Skiper 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 **DixieStar, sin Brick, no marcó ningún tanto. Skiper 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 Skiper y tú en la habitación del hotel.

ABUELO: ¿Fuiste a la habitación de Skiper, 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: «Skiper, 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?⁴⁰⁹

Recepció crítica 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 professional 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 en 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 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 que l'obra va deixar és que el 1959 Williams havia tocat sostre quant a coneixement i popularitat a Barcelona. Les poques crítiques negatives van ser matisades i la major part de crítics van lloar la qualitat del dramaturg i la intensitat de l'obra. Però ja sorgeix alguna veu que, per primer cop, qüestiona l'estil de Williams, no ja per raons morals, sinó per qüestions estètiques.

409. WILLIAMS, Tennessee. *La gata...*, op. cit., p. 55-57.

José María Junyent va ser l'únic crític que es va mantenir ferm en la seva croada particular contra el teatre de Tennessee Williams. La desqualificació de l'obra no deixa cap ombra de dubte sobre la visió negativa que tenia el crític barceloní del materialisme i la cruesa de Williams. De l'obra pròpiament, el crític en va emfasitzar els aspectes més sòrdids, alhora que en retreia la manca d'originalitat:

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 [...]. 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.⁴¹⁰

410. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (31 març 1959).

Martí Ferreras, en la mateixa línia que Junyent, va ser l'altre crític que també va carregar contra el teatre de Williams per raons morals:

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 (Farreras 1959: 36).

Tanmateix, i a diferència de Junyent, Martí Ferreras acabava reconeixent un cert mèrit 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.*⁴¹¹

I aquests mèrits de Williams van ser reconeguts per la major part de la crítica. Així, per exemple, Manuel de Cala afirmava el següent de l'autor:

*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».*⁴¹²

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.

411. *Ibidem*.

412. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (30 març 1959).

*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.*⁴¹³

*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.*⁴¹⁴

De fet, aquell «dur realisme» criticat en les primeres obres de Williams, ara ja no representava cap problema a l'hora de valorar positivament l'obra, tal com podem observar en el comentari de Manuel de Cala:

*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.*⁴¹⁵

Un cas a part dins de la crítica barcelonina era el de María Luz Morales, la qual coneixia bé la trajectòria de Williams als Estats Units i també a Europa, a més de conèixer el text original [la negreta és meva]:

413. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (31 març 1959).

414. MARSILLACH, Lluís. *Solidaridad Nacional* (31 març 1959).

415. DE CALA, *loc. cit.*

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 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.⁴¹⁶

Les objeccions de Morales a l'obra no eren de caire moral, sinó estètic, ja que per a ella el principal defecte de l'obra era la repetició que Williams feia dels 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 de generadas de «Blanche DuBois» (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

416. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (31 març 1959).

*son casi incontables. Que solo el alma, las almas, tienen aliento de infinito.*⁴¹⁷

Aquest mateix defecte també el va insinuar Martí Ferreras, però bé que en el seu cas, com hem observat abans, les principals objeccions requeien principalment en aspectes 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 (Ferreras 1959: 36).

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 [la negreta és meva]:

[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 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*

417. *Ibidem.*

*irremisiblemente, y así, sin ambages ni rodeos se lo espeta su propio hijo predilecto, ese Brick, al que Margaret encauza.*⁴¹⁸

Luis Marsillach va insinuar la qüestió amb una 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 a l'homosexualitat de Williams [la negreta és meva]:

*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.***⁴¹⁹

A cavall entre la indignació de Junyent i el sarcasme de Marsillach trobem el tractament que Martí Farreras va fer del tema; el

418. JUNYENT, *loc. cit.*

419. MARSILLACH, *loc. cit.*

crític creia que «el problema» real entre Brick i Maggie no deixava cap ombra de dubte atès que es tracta de teatre estatunidenc i més concretament de Tennessee Williams:

¿El porqué de la actitud del cónyuge, que dicho sea de paso y para que nada falte es un antiguo jugador de rugby hoy alcohólico? 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 (Farreras 1959: 36).

Manuel de Cala qualificava l'amistat entre els dos homes com a «pecaminosa», però assenyalava que l'autor resolia correctament el conflicte amb una reconciliació final del matrimoni i el suïcidi de l'introduïdor dels impulsos «desviats» de Brick:

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.⁴²⁰

420. DE CALA, *loc. cit.*

De totes aquestes interpretacions i valoracions de la crítica, però, resulta remarcable el cas d'Antonio Martínez Tomás, per al qual tot el conflicte sexual entre Brick i Maggie era producte d'un simple cas d'infidelitat per part d'ella amb Skipper, sense més matisos:

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.⁴²¹

Per 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

421. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

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 Talens, sobre decorado de Manuel Muntañola y, en general, un prudencial uso de la luminotecnia y demás efectos accesorios.⁴²²

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

422. JUNYENT, *loc. cit.*

Santiago, Ricardo Alpuente, José Miguel Rupert y Emilio Méndez.⁴²³

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 le ovacionó en un mutis en el que estuvo insuperable. En papeles de menor relieve se destacaron Ana María Méndez, Ricardo Alpuente y María Francés.⁴²⁴

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

423. DE CALA, *loc. cit.*

424. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

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.⁴²⁵

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.⁴²⁶

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

425. MARSILLACH, *loc. cit.*

426. MORALES, *loc. cit.*

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 (Farreras 1959: 36).

La crítica també es va fer ressò de la bona acollida que va obtenir l'obra per part del públic.

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 Serrador,⁴²⁷ la representació de *La gata sobre el tejado de zinc* a càrrec de la companyia d'Aurora Bautista va obtenir un gran èxit de taquilla alhora que una acceptació i un reconeixement unànime per part de la crítica com no s'havia vist abans.

427. 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 va tenir èxit– es va fer en el petit Teatre Windsor. L'altra estrena de Williams a Barcelona abans de la *Gata*, *Un tranvía llamado Deseo*, va anar a càrrec del Teatro de Cámara.

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional⁴²⁸

Aproximació a 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 hi havia instal·lat. 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 es va casar 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.

428. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 3. Nova York: New Direction Books, 1991.

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 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. Vee Talbot, pintora que té visions i que és la dona del xèrif de la ciutat, ha recollit a la carretera Val Xavier, un jove músic que viatja amb una jaqueta de pell de serp i una guitarra (signada per llegendes del jazz i el blues). 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 sexuals i se n'enamora. Aquesta passió és corresposta per Val i això la fa reviscolar i recuperar la fe en la vida.

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 li adverteix que la seva vida correrà perill si no marxa de la ciutat en vint-i-quatre hores. 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 que el seu marit li confessés sense embuts que havia 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 seu

costat. 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 en l'obra de 1940. 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.*)⁴²⁹

La força vital i sexual que desprèn també representa el ritual dionisiac, ben present en l'obra de Williams a través dels seus personatges masculins i sexualment atractius. Aquest ritual, 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 (Eurídice) a la vida i és a punt de fugir de l'Hades, la confessió de l'embaràs el farà desistir d'aquest

429. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 261.

propòsit i romandrà a l'Hades amb ella; ja cap dels dos en sortirà. Williams, a més, encara introdueix un altre motiu clàssic: Cassandra, la visionària, que en l'obra encarna el personatge de Carol Cutrere. Carol és 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 encertades.⁴³⁰

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.⁴³¹

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 l'autor: corrupció, negació del progrés de la història i temença davant de qualsevol subversió.⁴³² Tennessee Williams reflecteix una

430. Cal tenir present que, a *Battle of Angels*, aquest mateix personatge s'anomena significativament –tant pel nom com pel cognom– Cassandra Whiteside.

431. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 283.

432. Vanessa Redgrave, que va interpretar el rol de Lady Torrance en una producció britànica del 1988, en reflexionar sobre l'obra posava el dit a la nafra afirmant 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» (BIGSBY 2000: 58).

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 succeeix en *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»:

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.⁴³³

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 ('fetiller', 'curandero')—, 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

433. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 265.

it's sick with neon, it's broken out sick, with neon, like most other places...⁴³⁴

Les signatures de cantants de blues que hi ha a la guitarra de Val (Leadbelly, Joe King Oliver, Bessie Smith)⁴³⁵ reflecteixen el poder negre també marginat. La seva sexualitat oberta situa un perillós mirall davant d'aquesta societat en desintegració que té en el moribund Jabe Torrance el seu símbol principal.⁴³⁶ 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:

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...⁴³⁷

434. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 327.

435. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 261.

436. L'homosexualitat no és representada de manera directa –com sí que passa en *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* o, sobretot, *Suddenly Last Summer*–, però no per això cal descartar-la en l'obra, tal com apunta John C. Clum: «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» (ROUDANÉ 1997: 139-140).

437. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 341.

Recepció crítica internacional

Orpheus Descending es va estrenar el 21 de març de 1957 al Martin Beck Theatre de Nova York amb aquest 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–, Harold Clurman va oferir una posada en escena del tot realista, la qual cosa va transformar un drama intens en un simple melodrama.⁴³⁸ El mateix autor no estava gens convençut de la direcció de l'obra, ja que les característiques del director no acabaven d'encaixar bé amb allò que demanava el teatre de Williams.⁴³⁹ De fet, ell hauria desitjat poder

438. 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» (PALLER 2005: 116).

439. «Alas, *Orpheus* was not only overwritten but it was under-directed by that dear man and fine critic, Harold Clurman» (Williams 1972: 172). Williams ja va exposar aquesta malfiança en un comentari que va fer a la seva productora habitual, Cheryl

comptar amb Marlon Brando i Anna Magnani per als rols principals de l'obra i, per descomptat, amb la direcció del seu admirat Elia Kazan,⁴⁴⁰ però no va convèncer cap dels dos intèrprets per a l'estrena a Broadway. No obstant això, el contracte milionari que la MGM els va oferir un any més tard sí que els va convèncer i, per tant, tant Brando com Magnani van acabar interpretant els rols de Val Xavier i Lady Torrance respectivament en la pel·lícula *The Fugitive Kind*, estrenada el 1960 i dirigida per Sidney Lumet.

La valoració global de l'obra per part de la crítica estatunidenca va ser negativa: van retreure a l'autor que l'obra resultés artificiosa i que les passions mostrades en escena fossin un pretext per muntar escenes impactants; que les escenes de violència, passió, humor i poesia no tinguessin un lligam dramàtic prou sòlid. El crític de *Time* enumerava les mancances d'*Orpheus Descending* en tres punts: 1) manca d'estructura, 2) actituds obsessives per part dels personatges i 3) abús de la teatralitat de les situacions.

Algun crític, però, va anar més enllà i va posar 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*.⁴⁴¹ Però probablement la crítica més devastadora va

Crawford, just abans de l'estrena de l'obra a Nova York: «For your own sake, honey, I am glad you are not doing "Orpheus"» (LAHR 2014: 342).

440. Això, si més no, es pot deduir del comentari que Williams va adreçar a 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 intellectually but with an artist's and poet's vision, and gotten a stunning performance from Maureen all the way through» (LAHR 2014: 342).

441. «Yet *Orpheus Descending* runs into trouble when it attempts to fly its poetry

ser la de *The New Yorker*, en què pràcticament es va acabar acusant Williams de no saber ben bé què pretenia fer quan va escriure *Orpheus Descending*.⁴⁴² Fins i tot el crític Brooks Atkinson, que sempre havia vist amb bons ulls les obres de Williams, respecte a *Orpheus Descending* va afirmar que l'obra pecava de «sobreescriptura» (per referir-se a l'escriptura sobre l'original *Battle of Angels*), manca de fonaments dramàtics i, tot i reconèixer l'habilitat de l'autor a l'hora de crear paràboles, va considerar que aquest cop Williams s'havia excedit i l'obra se li havia escapat de les mans.⁴⁴³ Aquesta

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?» (HEWES 1957: 26).

442. «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». GIBBS Wolcott. «Well, Descending, Anyway». *The New Yorker* (30 març 1957).

443. «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» ATKINSON, Brooks. *The*

crítica va motivar la resposta per carta del mateix Williams per defensar-se de les crítiques rebudes i on definia *Orpheus Descending* com a poema dramàtic i no un melodrama.⁴⁴⁴

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 era ja molt conegut a França, tal com succeïa arreu d'Europa. 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.⁴⁴⁵ D'altra banda, els aspectes d'aquestes obres relacionats amb la sexualitat, la crítica els va relacionar directament amb l'homosexualitat de l'autor,⁴⁴⁶ tal com ja hem observat que havia succeït en *Cat on a Hot Tin Roof* per part d'alguns crítics barcelonins.

L'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 Mi-

New York Times (22 març 1957).

444. «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» (DEVLIN; Tischler 2004: 644).

445. 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 the critics somewhat more sympathetic to Williams. Both *Orpheus Descending* in 1959 and *Suddenly Last Summer* in 1965 garnered appreciative and thoughtful notices» (BAK 2014: 265)

446. Sobre l'obra i l'homosexualitat de l'autor, un crític afirmava el següent: «Ce théâtre thérapeutique [que] n'était qu'un immense effort de l'auteur pour que son homosexualité ne devienne pas une névrose mortelle» (BAK 2014 : 270-271).

randa, 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 d'*Orpheus Descending* no va comportar 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. La recepció crítica no va ser gaire positiva, però per motius d'ordre estètic més que no pas per raons morals. Se li va criticar la inversemblança dels personatges, l'abús de la poesia com a recurs per salvar debilitats estructurals i que creés situacions allunyades de la realitat. Tot i reconèixer l'habilitat de l'autor a l'hora de crear diàlegs es creu que acaba reflectint el seu món particular més que no pas el món real que envolta els personatges. I un retret familiar per als crítics barcelonins que ja hem vist en obres anteriors: difícilment les seves obres podien convèncer o atraure els «no-americans».⁴⁴⁷

L'estrena d'aquesta obra va tenir una certa importància en els països de l'òrbita comunista. De fet, *Orpheus Descending* té l'honor de ser la primera obra de Tennessee Williams que es va estrenar a la Unió Soviètica. L'any 1960, l'obra es va traduir en la revista literària *Inostrannaya Literatura* i el 1961 es va representar al Mossoviet Theatre, traduïda per Vitaly J. Wulf i dirigida per Irina Anisimova. Wulf també va ser el responsable de traduir la resta d'obres de Williams al rus durant el període soviètic.⁴⁴⁸ El muntatge

447. «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» (BRIEN 1959: 13).

448. Ara bé, no va ser *Orpheus Descending* l'obra que va permetre que el públic rus

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 el de la societat del sud dels Estats Units.⁴⁴⁹ L'obra, simplement, permetia exposar al públic soviètic el racisme i el fanatisme religiós als Estats Units.⁴⁵⁰

Ara bé, malgrat que el muntatge no va ser gaire reeixit a l'URSS, sí que va provocar que altres països comunistes també representessin l'obra. Potser el cas més espectacular de tots va ser el de Bulgària, on tres companyies alhora van representar-la el mateix any 1961.⁴⁵¹

A Grècia –un altre país referent quant a representacions de les obres de Williams–, l'obra la va estrenar la companyia d'Elsa Vergi el 1963 i el Teatre Nacional en va fer un nou muntatge el 1981. Totes dues representacions van comptar amb una bona acollida tant de crítica com de públic.

conegués bé el teatre de Williams, ja que això no va succeir fins a l'estrena d'*A Streetcar Named Desire* deu anys més tard (1971). Ja hem vist al primer capítol que el 1969 es va estrenar *The Glass Menagerie*, però, com va passar amb *Orpheus Descending*, aquest muntatge tampoc no va ser un èxit.

449. «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» (SHALAND 1987: 4).

450. «*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"» (FRIEDBERG 1976: 535).

451. Trobareu més informació sobre aquestes representacions, vegeu Kornelia Slavova. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception» (BAK 2014: 238-239).

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola⁴⁵²

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'obra:

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 limpia.*⁴⁵³

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 autoritzava la representació de l'obra per a un

452. Totes les referències a la traducció castellana provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *La caída de Orfeo*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1962.

453. 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.

públic de més de 18 anys i sense possibilitat que fos emesa per ràdio.

La crítica barcelonina no va fer pràcticament cap esment de la traducció d'Antonio de Cabo. Només Manuel de Cala en va fer un comentari:

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.⁴⁵⁴ I també Antonio Martínez Tomás en va fer una breu referència: «La traducción, de Antonio de Cabo, es expresiva, clara y fiel».⁴⁵⁵

El traductor modifica parts molt concretes del text, però deixant de banda els fragments conflictius que analitzarem, la traducció és fidel a l'original.

Abans d'observar les modificacions de la traducció seguint una classificació temàtica, però, trobem el canvi més substancial de tota l'obra que afecta el pròleg original que va escriure Tennessee Williams i que el traductor va decidir suprimir pràcticament del tot (el poc contingut que el traductor va respectar ho va encabir dins dels diàlegs del primer acte). La magnitud d'aquesta supressió fa que apareguin tots els aspectes de la classificació temàtica (aspectes referents a les bones maneres, religiosos i sexuals) i, per

454. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (21 gener 1961).

455. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (21 gener 1961).

tant, és millor analitzar-ho globalment per no desglossar l'estructura i el sentit del que es relata.

El pròleg original de l'obra conté la història del pare de Lady Torrance i del seu *jardí*. 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 de les 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 pròleg:

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 haha...

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 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.⁴⁵⁶

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 [la negreta és meva]:

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!⁴⁵⁷

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 fa una descripció ben detallada d'aquesta activitat i finalment acaba descrivint com la mateixa

456. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 231.

457. *Ibidem*.

Lady Torrance i David Cutrere també les utilitzaven per a aquest propòsit [la negreta és meva]:

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...

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!**⁴⁵⁸

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*) hi acabessin calant foc; el pare, en provar tot sol de lluitar

458. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 232.

contra l'incendi (ningú no va acudir a ajudar-lo), va acabar morint devorat per les flames [la negreta és meva]:

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 hahaha... Not a fire engine, not a single engine pulled out of a station that night in Two River County!-The poor old 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*...**⁴⁵⁹

De tot aquest relat de Beulah, la versió espanyola només recull el següent dins del primer acte:

TRADUCCIÓ

BEULAH: [David Cutrere] la abandonó el verano que el **Ku-Klux-Klan**⁴⁶⁰ prendió fuego a la taberna de su padre, por servir

459. *Ibidem*.

460. 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

alcohol a los negros... Después de aquello, David Cutrere no quiso volver a ver a Donna y la dejó plantada...⁴⁶¹

Finalment, Beulah manifesta la sospita que Jabe Torrance formés part d'aquesta «mystic crew» que va calar foc al jardí i l'espant que la 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. En aquesta conversa hi ha aspectes religiosos i sexuals, motiu pel qual De Cabo va decidir suprimir-la tota:

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?

manera literal –integrates religiosos– potser hauria projectat una expressió massa neutra i excessivament genèrica de la religió. Altrament, esmentant directament el nom del Ku-klux-klan, la negativitat requeria exclusivament sobre aquesta secta integrista «protestant».

461. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 10.

Of course you have. Now there's not many couples that stay devoted 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 hahahaha!

DOLLY: Beulah, that's an evil laugh of yours, that laugh of yours is evil!

BEULAH: Ha hahaha 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 hahahaha!

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.⁴⁶²

La resta de modificacions del traductor al llarg de l'obra, ara sí, es poden classificar temàticament de la manera següent:

- 1) Aspectes referents a les bones maneres
- 2) Aspectes religiosos
- 3) Aspectes sensuals i sexuals

1) Aspectes referents a les bones maneres

En la primera escena del primer acte, Dolly comenta l'aspecte físic de Carol Cutrere i el seu desig de cridar l'atenció. En la traducció se suprimeixen aquests comentaris [la negreta és meva]:

462. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 233-235.

ORIGINAL

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...**⁴⁶³

TRADUCCIÓ

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.)*⁴⁶⁴

L'exhibicionisme de Carol devia de resultar incòmode de descriure, ja que més endavant Val conversa amb ella i li demana per què es maquilla de manera exagerada si després no vol que la gent en malparli; la seva resposta és que és una exhibicionista. En la traducció, aquesta afirmació va ser suavitzada [la negreta és meval]:

ORIGINAL

VAL: If you don't want to be talked about, why do you make up like that, why do you—

463. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 236.*

464. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, *op. cit., p. 11.*

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?⁴⁶⁵

TRADUCCIÓ

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?⁴⁶⁶

Un altre aspecte cultural rebutja, com ja hem vist que també succeeix a *Cat on a Hot Tin Roof*, la relació entre l'alcohol i les dones. Encara en la primera escena del primer acte s'indica en una acotació que Carol es treu una ampolleta de Bourbon de la butxaca i la hi passa a Val. Aquesta acció és inexistent en la versió espanyola [la negreta és meva]:

ORIGINAL

(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.**)⁴⁶⁷

465. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 251.

466. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 26-27.

467. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 246.

TRADUCCIÓ

(Coge la guitarra y canta «Heavenly Grass». *A la mitad de canción se para.*)⁴⁶⁸

En el diàleg que tanca la primera escena del primer acte, el xèrif tracta la seva dona, Vee Talbot, d'una manera força rude. En canvi, en la traducció, el xèrif (representant de l'autoritat) es torna més amable i educat⁴⁶⁹ [la negreta és meva]:

ORIGINAL

SHERIFF: Well, **move along, quit foolin'.**

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.**⁴⁷⁰

TRADUCCIÓ

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.**⁴⁷¹

468. WILLIAMS, Tennessee. *La caïda...*, op. cit., p. 21.

469. 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».

470. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 255.

471. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 31.

I en aquesta mateixa línia de llenguatge vulgar, també trobem supressions que ja són habituals en les traduccions de Tennessee Williams i que ja hem vist a bastament en traduccions anteriors [la negreta és meva]:

ORIGINAL

VAL: [...] I stood there all day without passing water to show **the sons of bitches** that I could do it.⁴⁷²

TRADUCCIÓ

VAL: [...] Me pasé el día sin probar una gota de agua, **para demostrarles de lo que era capaz.**⁴⁷³

O al final del primer acte, quan Lady Torrance confessa a Val el que sent pel seu marit i expressa el mateix vulgarisme («son of a bitch»); en la traducció espanyola se suavitza aquest vulgarisme («hijo de perra»), però de «dormir amb ell» passa a «viure-hi». D'altra banda, el vulgarisme «shit» es transforma en un «mi vida es un infierno» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...⁴⁷⁴

472. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 264.

473. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, *op. cit.*, p. 40.

474. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 266.

TRADUCCIÓ

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...⁴⁷⁵

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. La traducció espanyola és quasi literal, llevat d'una expressió «inventada» pel traductor que permet retreure en boca de Lady Torrance la reprobable acció de la clienta [l'expressió la indico en negreta]:

ORIGINAL

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.⁴⁷⁶

475. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 42.

476. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 268-269.

TRADUCCIÓ

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!...⁴⁷⁷

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 s'escapaven d'amagat al jardí del seu pare per mantenir relacions sexuals i el pare els cridava. La traducció espanyola d'aquest fragment és menys *gràfica* que l'original pel que fa a la descripció del petó de la parella [la negreta és meva]:

ORIGINAL

LADY: [...] And we disappeared and he would call, «Lady? Lady?»
(Turns to him.) How could I answer him **with two tongues in my mouth!**⁴⁷⁸

TRADUCCIÓ

DONNA: [...] Nosotros desaparecíamos entre las viñas y él entonces me llamaba: «¡Donna! Donna viene qua!...» (*Se vuelve hacia*

477. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 44-45.

478. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 286.

él y dice): Pero yo no podía contestarle, porque tenía mi boca apretada contra la tuya.⁴⁷⁹

Un altre aspecte cultural interessant és la impossibilitat de qüestionar l'autoritat. A l'inici de l'escena 3 del segon acte, Lady Torrance i Val senten com els gossos d'una institució penitenciària propera persegueixen un fugitiu. Val comença a animar el fugitiu perquè aconseguixi escapar i pugui ser lliure. Evidentment, encara que l'escena pugui resultar cruel, l'autoritat no pot ser qüestionada (les institucions penitenciàries formen part de l'ordre i la llei) i encara menys que el protagonista de l'obra s'identifiqui amb un pres. Així, doncs, aquest suport de Val al fugitiu desapareix de la traducció de De Cabo [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.)—Uhhuh—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?⁴⁸⁰

479. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 60.

480. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 294.

TRADUCCIÓ

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?⁴⁸¹

Hi ha una modificació al final de l'obra que és interessant: el linxament 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. En la traducció, 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 i li estalvien el patiment. D'altra banda, per emfasitzar la maldat que nia en la gent del poble, el traductor inventa que algun d'aquests vilatans aprofita l'enrenou per robar diners de la caixa de Lady Torrance:

ORIGINAL

VOICES OF MEN: [...]

–Rope, git rope!

–Git rope from th' hardware section!

–I got something better than rope!

481. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 66-67.

–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!

(They rush out. Confused shouting behind [...]) **Somewhere there is a cry of anguish [...]** **The cry is repeated more terribly than before. It expires again [...]**⁴⁸²

TRADUCCIÓ

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.)

482. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit., p. 340-341.*

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.**)⁴⁸³

2) Aspectes religiosos

En la primera escena del primer acte, 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»). La traducció espanyola evita posar en contacte actituds malicioses i hipòcrites amb servidores de l'església i, per tant, l'«altar guild» canvia per una associació no relacionada directament amb el culte religiós [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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—⁴⁸⁴

TRADUCCIÓ

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**

483. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 110.

484. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 253.

Familia y, sin embargo, los domingos no paran de jugar a las cartas y de beber!⁴⁸⁵

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. En la versió espanyola no es fa cap referència d'aquesta «oferta religiosa» de Vee (i encara menys que hi hagi pel mig un capellà episcopal) ni a la «Church of the Resurrection», que es transforma simplement en «la Iglesia del pueblo», un quadre que Vee pintava! [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.⁴⁸⁶

485. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, op. cit., p. 29.

486. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 288.

TRADUCCIÓ

VALENTÍN: No la había vuelto a ver desde el día en que me traje 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.**⁴⁸⁷

En la segona escena del tercer acte, Vee Talbot confessa esverada a Val les visions que ha tingut quan se li ha aparegut Jesucrist i l'ha engegada. En 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) i se suprimeixen les majúscules ja que aquesta frase podria ser interpretada, amb un cert distanciament, com un subtil toc d'humor enmig d'un discurs evidentment hiperbòlic, i barrejar misticisme i humor podia ser perillós [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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!⁴⁸⁸

TRADUCCIÓ

VEE: [...] Oí el estallido de un rayo [sic]⁴⁸⁹ y el cielo se abrió... y allí

487. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, op. cit., p. 62.

488. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 316.

489. Estranya i inusual confusió del traductor: evidentment el que sent és un tro

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...⁴⁹⁰

En 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: Lady Torrance demana a la infermera que no la «sermonegi». En la versió espanyola, aquesta expressió d'indignació és reemplaçada per una altra que no impliqui una relació amb cap fet litúrgic. Aquesta modificació demostra el 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 [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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—⁴⁹¹

.....
(*thunder*), no pas un llampec.

490. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, op. cit., p. 86-87.

491. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 335.

TRADUCCIÓ

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...⁴⁹²

De manera molt semblant i en la mateixa escena, quan Lady Torrance confirma el seu embaràs a Val, ella exclama «veritat com la paraula de déu», una expressió que en la traducció és subtilment modificada 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 [la negreta és meva]:

ORIGINAL

VAL:—It's true then, it's—?

LADY: **True as God's word!**⁴⁹³

TRADUCCIÓ

VALENTÍN: Entonces... ¿Es verdad?...

DONNA: Sí. **¡Tan verdad como que hay noche!**⁴⁹⁴

2) Aspectes sensuals i sexuals

Tot just començar l'obra, el text de Williams descriu com el matrimoni Torrance dormia en llits separats. En la versió espanyola, aquesta referència queda suprimida [la negreta és meva]:

492. WILLIAMS, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 105.

493. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 337.

494. Williams, Tennessee. *La caída...*, op. cit., p. 107.

ORIGINAL

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!**⁴⁹⁵

TRADUCCIÓ

BEULAH: [...] La curiosidad es un instinto muy humano.

DOLLY: ¿Sabes qué impresión me dio esa habitación de arriba? ¡Pues la de una cárcel!⁴⁹⁶

Poc després, Beulah descriu l'atracció que sentien Lady Torrance i David Cutrere. En la traducció es prescindeix de fer cap referència a la bellesa de Cutrere (Beulah emfasitza molt aquest aspecte en el text original) i l'«amor» apareix per reemplaçar el «foc» que caracteritzava la passió de la parella [la negreta és meval]:

ORIGINAL

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...**⁴⁹⁷

TRADUCCIÓ

BEULAH: [...] Y la compró muy barata... Ella estaba entonces lo que

495. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 229.

496. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, *op. cit.*, p. 10.

497. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 230.

se dice con el corazón completamente destrozado por David Cutrere... ¡Y como se querían!⁴⁹⁸

En 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: creure's que era un «male at stud» (mascle semental). En la traducció, aquesta expressió és reemplaçada per una expressió sense connotació sexual [la negreta és meva]:

ORIGINAL

VAL: She made a mistake about me.

LADY: What mistake?

VAL: She thought I had a sign «**Male at Stud**» hung on me.⁴⁹⁹

TRADUCCIÓ

VALENTÍN: Pues que se había equivocado conmigo.

DONNA: ¿En qué?

VALENTÍN: Creyó que yo llevaba un cartel, colgado al cuello, que decía: «**Se alquila**».⁵⁰⁰

Aquest mateix qualificatiu torna a aparèixer al final del segon acte, quan Val retreu a Lady Torrance el motiu pel qual l'ha contractat realment. En la versió espanyola es manté el sentit de l'original, per bé que el qualificatiu torna a ser suprimit [la negreta és meva]:

498. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, op. cit., p. 10.

499. *The Theatre of Tennessee Williams*, op. cit., p. 258.

500. WILLIAMS, *Tennessee. La caída...*, op. cit., p. 34.

ORIGINAL

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—⁵⁰¹

TRADUCCIÓ

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...**⁵⁰²

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. En la traducció, aquest fragment sobre el tacte, la proximitat física i la interacció amb Lady Torrance se suprimeix i Val Xavier es fa la pregunta inicial i ell mateix se la contesta [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...**

501. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 304.

502. WILLIAMS, Tennessee. *La caïda...*, *op. cit.*, p. 75.

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!⁵⁰³

TRADUCCIÓ

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.⁵⁰⁴

Recepció crítica a Barcelona

La representació que la companyia Lope de Vega va fer de *La caïda de Orfeo* al Teatre Còmic de Barcelona⁵⁰⁵ (19 de gener de 1961)

503. *The Theatre of Tennessee Williams, op. cit.*, p. 270-271.

504. WILLIAMS, Tennessee. *La caïda...*, *op. cit.*, p. 47.

505. El Teatre Còmic es va inaugurar el 1905 al Paral·lel de Barcelona i va viure els seus moments àlgids entre els anys 1925 i 1930, sota la direcció de Manuel Sugranyes 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 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 Gasà 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 anys 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 Gasà, en un intent de fer sobreviure el Còmic, va decidir fer un darrer cop de timó i programar-hi una obra «seriosa» com *La caïda de*

va suposar l'estrena absoluta 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 (Xèrif 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 l'apartat 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 va acabar per transmetre una sensació de *déjà vu* que s'acabà confirmant uns anys més tard, quan es va estrenar 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 dubte, tal com reflecteix el comentari de Luis Marsillach pel que fa al significat d'estrenar a Barcelona una obra de Tennessee Williams a començaments de la dècada dels seixanta:

Orfeo, però la decadència del local ja era indeturable i finalment va tancar les portes definitivament el 1962, l'any següent a aquesta estrena.

*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.*⁵⁰⁶

María Luz Morales, que com ja hem vist anteriorment era una bona coneixedora de les estrenes teatrals de Williams arreu, a l'inici de la seva crítica feia referència a l'èxit internacional de l'obra [la negreta és meua]:

*[José Tamayo] ha montado con primor y dirigido con eficacia una de las obras del teatro norteamericano que en este momento obtienen éxito mundial.*⁵⁰⁷

En aquesta mateixa línia, alguns crítics van fer esment també de l'adaptació cinematogràfica de l'obra, presentada al Festival de Cinema de Sant Sebastià l'any anterior:⁵⁰⁸

506. MARSILLACH, Luis. *Solidaridad Nacional* (21 gener 1961).

507. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (21 gener 1961).

508. El fet que l'adaptació cinematogràfica d'*Orpheus Descending*, *The Fugitive Kind*, es presentés a la vuitena edició del Festival de Cinema de Sant Sebastià (juliol del 1960), no volia dir que la pel·lícula arribés a les sales del país amb normalitat, com apuntava Pedro Balart Codina en 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 inter-

*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.*⁵⁰⁹

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 personaje 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].*⁵¹⁰

Tanmateix, si anem més enllà del reconeixement del teatre de l'autor i de l'èxit de l'adaptació cinematogràfica i ens centrem pròpiament en la recepció del muntatge teatral, la crítica en línies generals va assenyalar la poca novetat que aportava aquesta obra de Williams en relació amb la producció que ja es coneixia de l'autor. D'altra banda, els aspectes que una dècada abans resultaven

pretada 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...». BALART CODINA, Pedro. «Películas escamoteadas». *Mundo Deportivo* (25 agost 1961).

509. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (21 gener 1961).

510. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (21 gener 1961).

intolerables, ara ja no escandalitzaven pràcticament ningú. Així, per exemple, Antonio Martínez Tomás afirmava el següent:

*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.*⁵¹¹

En una línia semblant, Luís Marsillach també reconeixia la sensualitat i l'erotisme de l'obra, però sense fer ja 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.*⁵¹²

Quedava, això sí, l'excepcional cas de José María Junyent, per al qual la moralitat de les obres de Tennessee Williams seguia representant un obstacle insalvable a l'hora d'extreure'n cap aspecte positiu:

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

511. *Ibidem*.

512. MARSILLACH, *loc. cit.*

demencia, ha buscat esta vegada en el mite clàssic de Orfeu, no precisament els blancs dients del gos,⁵¹³ sino lo horrento, lo malolient, lo que fermenta en els pobos profunds de lo inconfesable. Nos guardarem molt de ahondar en el argumente de esta obra cruda, violenta, plena de immundicia, que reflecta les peores costumbres y que pregona a los quatre vents 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.⁵¹⁴

La «repetició» dels mateixos elements és un dels retrets que Martí Farreras fa de *La caïda de Orfeu*. El crític de *Destino*, però, es movia encara a cavall de certs retrets morals a l'autor, tot i reconèixer-li les habilitats dramàtiques [la negreta és meua]:

513. 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; 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.

514. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (21 gener 1961).

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 [...] 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 (Farreras 1961: 42).

Ara bé, bona part de la crítica va coincidir a retreure una característica negativa de l'obra: l'excés melodramàtic. José María Junyent, per exemple, al fàstic que li generava en general el teatre de Tennessee Williams, afegia aquest retret a la seva valoració:

Es viejo material, que utilizó con mejor fortuna el popular Amichatis allá por los años veinte para construir sus melodramas

guiñolescos.⁵¹⁵ 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.⁵¹⁶

En aquesta mateixa línia, tot i que sense l'agressivitat de Junyent, trobem també l'anàlisi que Luís Marsillach va fer de l'obra:

*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.*⁵¹⁷

L'«excés melodramàtic» i la «previsibilitat» també minaven la qualitat de l'obra segons María Luz Morales:

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,

515. 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.

516. *Ibidem.*

517. MARSILLACH, *loc. cit.*

*de alguna que otra ráfaga de poesía 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.*⁵¹⁸

I també aquest excés de melodrama i un efectisme exagerat esdevenien el taló d'Aquil·les de l'obra per a Martí Ferreras:

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, repitámoslo una vez más, si el vehículo sigue obediéndole 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 (Ferreras 1961: 42).

Pel que fa a les interpretacions, les lloances van ser per a tota la companyia i, com és habitual també en aquestes ocasions, molt especialment per a la protagonista, que en aquest cas era Ana Mariscal. Manuel De Cala en va fer un elogi encès en la seva crítica:

518. MORALES, *loc. cit.*

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.⁵¹⁹

Antonio Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, tampoco va escatimar elogios a toda la compañía:

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,

519. DE CALA, Manuel. *El Noticiero Universal* (21 gener 1961).

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 mercedamente 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.⁵²⁰

Luis Marsillach també va elogiar sense objeccions tots els intèrprets de l'obra, especialment Ana Mariscal:

*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.*⁵²¹

Igualment, María Luz Morales va destacar les virtuts dels intèrprets, sobretot 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

520. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: *La Vanguardia Española* (21 gener 1961).

521. MARSILLACH, Luis. *Diario de Barcelona* (21 gener 1961).

femenina y tan humana, halla en la actriz ese cálido soplo de vida que marca 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.⁵²²

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.*⁵²³

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

522. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (21 gener 1961).

523. FARRERAS, Martí. «La caída de Orfeo». *Destino*, 1224 (gener 1961), p. 42.

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.⁵²⁴

El muntatge i la direcció també van rebre un reconeixement unànime. El fet que José Tamayo hagués triat Barcelona i el Teatre Còmic –acabat de remodelar– per fer-hi una estrena estatal sens dubte van motivar els elogis encesos que el director va rebre per part de la crítica. Manuel De Cala exposava clarament la il·lusió per la reforma del Teatre Còmic, així com l'agraïment a l'empresari Joaquim Gasa i al director José Tamayo per fer-hi una estrena absoluta a l'Estat:

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

524. JUNYENT, José María. *El Correo Catalán* (21 gener 1961).

*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.*⁵²⁵

Luis Marsillach també agraïa especialment que José Tamayo hagués confiat en el remodelat Teatre Còmic a l'hora de dur-hi una estrena estatal:

*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 agradecersele. 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.*⁵²⁶

I María Luz Morales es va sumar a l'agraïment a José Tamayo per haver estrenat aquesta obra a Barcelona alhora que es congratulava per l'èxit de públic obtingut el dia de l'estrena:

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

525. DE CALA, *loc. cit.*

526. MARSILLACH, *loc. cit.*

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.⁵²⁷

Un agraïment pràcticament idèntic al que Martí Farreras va dedicar al director madrileny des de les pàgines de *Destino*:

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 (Farreras 1961: 42).

Quant a l'èxit del muntatge entre el públic assistent, la coincidència de la crítica fou gairebé unànime. Les ovacions rebudes el dia de l'estrena van obligar el director a sortir i dedicar unes paraules d'agraïment a la concurrència:

527. MORALES, *loc. cit.*

*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.*⁵²⁸

*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.*⁵²⁹

*Todos ellos [tota la companyia] fueron llamados con insistencia al palco escénico y aplaudidísimos, en unión de José Tamayo, realizador de su magnífico esfuerzo...*⁵³⁰

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» [la negreta és meva]:

*Al final de la representación comparecieron intérpretes y realizadores en el escenario, requeridos por los aplausos **de un sector del público.***⁵³¹

528. DE CALA, *loc. cit.*

529. MARTÍNEZ Tomás, *loc. cit.*

530. MORALES, *loc. cit.*

531. JUNYENT, *loc. cit.*

Aproximació a l'obra i recepció crítica internacional⁵³²

Aproximació a 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, ja que hi va mantenir relacions sexuals mentre ell feia de gícoló 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 és on comença l'acció de l'obra–, Chance torna a la seva ciutat natal acompanyat d'una cèlebre i veterana actriu en decadència: 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 tenir èxit com a actor. Chance desitjava l'èxit en el camp interpretatiu, però alhora també volia

532. Totes les referències al text original de Tennessee Williams provenen de l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 4. Nova York: New Direction Books, 1993.

reconciliar-se amb Heavenly i fugir plegats amb l'esperança que tots dos acabarien triomfant finalment en el món del teatre amb l'ajut d'Alexandra del Lago. Tanmateix, Chance serà incapaç d'aproximar-se a Heavenly a causa de l'oposició del seu pare, Boss Finley, un polític local corrupte i racista que, juntament amb el seu fill, Tom Junior, perseguirà Chance per venjar l'ultratge que va causar a Heavenly en el passat. Chance, abandonat per Del Lago en el moment que sembla que la carrera de la veterana actriu torna a renéixer, comprova que no aconseguirà cap dels seus dos objectius –ser actor d'èxit i tornar amb Heavenly– i acabarà per 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 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 esdevé 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 converteix en amant de l'loguer:⁵³³

533. 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».

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.⁵³⁴

Chance vol fusionar el seu amor per Heavenly –el nom no és gratuït: representa 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.⁵³⁵

Chance Wayne pot ser percebut com la versió masculina de la clàssica prostituta de cor pur i visió romàntica,⁵³⁶ 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 postadolescència, 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

534. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, *op. cit.*, p. 122-123.

535. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, *op. cit.*, p. 119.

536. En aquest sentit, Chance Wayne recorda el personatge de Vivian Ward al film de Garry Marshall, *Pretty Woman* (1990). A diferència de Ward, però, l'amor no redimeix Chance ni derrota el sistema materialista que envolta el seu objecte de desig, tal com acaba 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 acaba triomfant per damunt de tothom.

damunt de Chance. Del Lago és capaç de sobreviure perquè ha estat una estrella i perquè posseeix «the out-crying heart of an artist».⁵³⁷

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.⁵³⁸

En definitiva, ella ha «creat art» amb èxit, mentre que Chance només ha somiat en aquest èxit. En el fons, 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 fan Alma Winemiller (*Summer and Smoke*), Maggie «the Cat» (*Cat on a Hot Tin Roof*) o Catherine Holly (*Suddenly Last Summer*). D'altra banda, no és forassenyat que en parlar del cor d'artista es pugui establir una certa identificació entre Alexandra del Lago i el mateix Tennessee Williams.⁵³⁹ L'autor –com el seu personatge– havia entrat en la maduresa personal i artística i s'atansava cap a un període d'incertesa que culminà pocs anys després en l'etapa que ell mateix va batejar com a *stoned age* (època de la «lapidació»). 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, ja que el sexe és temporal. Com moltes de les heroïnes de

537. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 118.

538. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 111.

539. Elia Kazan, tanmateix, 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. Especialistes com Brian Parker o Brenda Murphy apunten, però, cap a l'esmentada identificació Williams-Alexandra del Lago.

Williams, Alexandra té el coratge de continuar endavant malgrat les incerteses i un probable futur més que fosc.⁵⁴⁰ 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 la mort.

Dos aspectes més a assenyalar de l'obra: tal com ja havia succeït a *Orpheus Descending*, en *Sweet Bird of Youth* també trobem una identificació del protagonista amb l'alteritat racial, ja que Boss Finley fa una campanya a favor de castrar els homes de raça negra que gosin mantenir relacions amb dones blanques per preservar la puresa de la sang.⁵⁴¹ Chance acaba sent castigat de la mateixa manera, amb la qual cosa Williams tornarà a enllaçar simbòlicament

540. En el 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 en 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.

541. 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, com també podem observar amb el moribund Jabe Torrance, a *Orpheus Descending*, el qual primer crema el jardí on les parelles feien l'amor i després fa que cremi 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 exerceix 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.

la vitalitat sexual de la raça negra amb la dissort del personatge principal de la seva obra per un tema sexual, 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 Finely 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...⁵⁴²

Fet que duu un personatge com 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.⁵⁴³

Williams culmina la ironia religiosa simbolitzant cristianament la redempció del protagonista –que no arriba mai– en oferir-se al

542. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 73.

543. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 105.

«martiri» justament el diumenge de Pasqua, símbol que no hi ha escapatòria possible al pas del temps o la mort:⁵⁴⁴

CHANCE: [...] Time –who could beat it, who could defeat it ever?
Maybe some saints and heroes, but no Chance Wayne.⁵⁴⁵

Recepció crítica internacional

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)⁵⁴⁶ 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 del 1958 i hi 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'havia d'encarregar de l'escenografia, Elia Kazan de la direcció i Paul Newman i Geraldine Page⁵⁴⁷ en serien els dos protagonistes principals. Els drets cinematogràfics

544. En aquest sentit, també cal recordar que en *Orpheus Descending* la mort de Val Xavier té lloc la vigília de Pasqua.

545. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 123.

546. Cheryl Crawford, productora d'*A Streetcar Named Desire*, *The Rose Tattoo* i *Camino Real*, estava delerosa de produir una nova obra de Tennessee Williams després d'«haver-se perdut» *Orpheus Descending* i, sobretot, *Cat on a Hot Tin Roof*.

547. Cheryl Crawford inicialment va creure que Geraldine Page era massa jove encara per al paper.

es van vendre a la MGM abans que l'obra s'estrenés a Nova York. Finalment, l'estrena va tenir lloc al Martin Beck Theatre el 10 de març de 1959 i va ser un èxit de taquilla, ja que va estar en cartell fins al 30 de gener de 1960 i va acumular 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 quatre premis Tony, inclòs el de la categoria de millor actriu per a Geraldine Page.

Curiosament, el muntatge 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 produir molts maldecaps a l'autor. Primer de tot, Williams estava profundament insatisfet amb l'acte 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 3.⁵⁴⁸

D'altra banda, Williams va tenir importants desacords amb Elia Kazan pel que fa al tractament dels protagonistes en l'acte 3. Kazan no creia especialment en 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

548. Williams mateix 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...» (LAHR 2014: 392).

per Kazan—⁵⁴⁹ 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 del fracàs artístic i del 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 que Chance Wayne s'assemblés a John Proctor o a Willy Loman, protagonistes de *The Crucible* i *Death of a Salesman* respectivament, d'Arthur Miller.⁵⁵⁰ La reacció de l'autor davant d'aquesta «millerització» de la seva obra, però, va ser de rebuig frontal i d'irritació amb Kazan.⁵⁵¹

549. 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 refereix amb els termes grollers de «the old cunt» o «Chance's cock» i suggereix a Page que en adreçar-se al públic sigui 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» (PARKER 2005: 5).

550. 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, 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 Elia Kazan va dirigir, ja que a causa d'aquesta estigmatització va preferir centrar-se exclusivament en la seva carrera cinematogràfica.

551. «[Chance i Del Lago en 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 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

Els crítics van tenir una reacció dividida a l'hora de valorar l'obra. Alguns 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. Les crítiques positives remarcaven la intensitat i la qualitat formal de l'obra,⁵⁵² així com la primfilada construcció dels personatges i la força poètica global que desprenia el drama.⁵⁵³ Les crítiques negatives retreien que l'obra 1) tenia una certa incompleció tant pel que fa a temes com a personatges (aquella preocupació exposada

staging, and I think you're so wrong!-but do you still care what I think? [...] You know how suspicious, how paranoid 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!» (LAHR 2014: 389-90).

552. «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». KERR, Walter. *New York Herald Tribune* (11 març 1959).

553. «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». ATKINSON, Brooks. *The New York Times* (11 març 1959).

per Williams respecte al segon acte),⁵⁵⁴ 2) mostrava una cruesa excessiva⁵⁵⁵ i 3) estava mal escrita, hi havia un excés de melodrama i bàsicament només reflectia les pors de l'autor.⁵⁵⁶

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 Tennessee Williams i un dels primers que va mostrar una sincera admiració pel seu teatre. Tynan va trobar l'obra inversemblant i mal construïda, i la va acabar valorant com a insignificant.⁵⁵⁷

554. «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». WATTS Jr., Richard. *The New York Post* (11 març 1959).

555. «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"» (MANNES 1959: 34).

556. «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». BRUSTEIN, Robert. *Hudson Review*, 12.2 (1959), p. 255.

557. «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» (TYNAN 1959: 97).

Aquesta severa crítica a *Sweet Bird of Youth* –inesperada pel to i per provenir de qui provenia– va suscitar la reacció immediata de Williams, que va replicar durament a Tynan per carta defensant la qualitat de l'obra, molt especialment els actes 1 i 3, que ell situa entre el millor que ha escrit mai.⁵⁵⁸

Pel que fa a la recepció europea, amb *Sweet Bird of Youth* comença aquell període en què la recepció del teatre de Williams ja no és paral·lela a l'estrena americana corresponent. Si això havia succeït en algun cas a *Orpheus Descending*, 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, tanmateix, *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 del públic com de la crítica. Sembla que la versió de Ploritis va posar un èmfasi especial 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 era una al·legoria contemporània del temps i creia que el simbolisme dels noms era significatiu, ja que el

558. «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» (CAVE 2005: 7).

personatge tràgic que encarna l'actriu Alexandra del Lago adapta un sobrenom grec: Princess Kosmonopolis.⁵⁵⁹

A França, *Doux oiseau de jeunesse*, amb adaptació de François 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, que va arribar a considerar millor que la de la mateixa Geraldine Page.⁵⁶⁰

Contràriament al que va succeir en les estrenes anteriors, a la República Democràtica Alemanya l'obra va arribar molt abans que a la República Federal. Així, *Süsser Vogel der Jugend* es va estrenar el juliol del 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 les prohibicions 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.

559. «*Sweet Bird of Youth* could be seen as a contemporary allegory of time, man's implacable enemy with its several masks—Princess and Chance were both its victims [...] Princess Kosmonopolis is a symbol of success, failure and fate» (GEORGIOUAKI 1984: 79).

560. «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» (WILLIAMS 1972: 82).

A l'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 s'enfrontava a dos problemes de cara a les autoritats soviètiques: 1) calia focalitzar el drama en el localisme del sud dels Estats Units per mostrar les falles del sistema (i per tant restava universalitat a l'obra, i 2) com mostrar les diferències humanes del drama de Williams dins d'un sistema que justament allò que cercava era la màxima uniformització social.⁵⁶¹ Així, tot i la majestuosa actuació de la veteraníssima Angelina Stepanova en el rol d'Alexandra del Lago (actriu de la vella escola russa i alumna directa de Konstantin Stanislavski i Nemirovitx), 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). La crítica es va mostrar més aviat freda amb l'obra i, tot i reconèixer-hi el reflex de la condició humana, també se'n va criticar l'exageració de les situacions i que no estigués prou ben resolta.⁵⁶² Però és el crític de *The New York Times*, Mel

561. «The Moscow version of *Sweet Bird of Youth* lacked mythical dimensions and universal (as opposed to local, American Southern) meaning [...] There was also the problem of how, in an ideologically controlled theatre, to show the grinding down of everybody who was different» (SHALAND 1987: 43).

562. «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». NIGHTINGALE, Benedict: *New Statesman* (19 juliol 1985), p. 32.

Gussow, qui ens descriu millor la sensació que generaven les obres de Tennessee Williams entre el públic britànic dels anys vuitanta. El crític afirmava que, a diferència del que succeïa amb Eugene O'Neill i Arthur Miller, les obres de Tennessee Williams a la Gran Bretanya es veien exagerades emocionalment parlant i amb un excés d'autocompassió, mentre que als Estats Units es consideraven més aviat una mostra de teatre poètic. Gussow afegia que l'escalfor de les obres de Williams contrastava amb la fredor de l'atmosfera teatral britànica i que, si bé a les Illes s'apreciava l'esperit tràgic d'O'Neill, no succeïa el mateix amb la interiorització de les angoixes psicosexuals dels drames de Williams. I com també havia passat altres vegades amb altres estrenes de l'autor a Europa, davant la inquietud o poc entusiasme per l'obra, el crític va acabar lloant els intèrprets o el director «locals».⁵⁶³

563. «[La negreta és meva] 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** [...] 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** [...] 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». Gussow, Mel. *The New York Times* (1 agost 1985).

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 del Lago.⁵⁶⁴ 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 considerats passats de moda a Itàlia.⁵⁶⁵

A la República Federal d'Alemanya, l'obra no es va estrenar abans de la reunificació del país. De fet, la primera notícia de *Süsser Vogel Jugend* és una versió que el director alemany David Mouchtar-Samorai va estrenar a Zuric l'any 1998. Posteriorment, Frank Castorf va muntar l'any 2003 *Forever Young* al Wiener Festwochen, una versió «desconstruïda» de *Sweet Bird of Youth*, en què el director berlinès va treballar sobretot la càrrega més política de l'obra.⁵⁶⁶

564. 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 DuBois en *Un tram che si chiama Desiderio*, de Luchino Visconti (1951); més endavant encara interpretà Flora Goforth en *Il treno del latte non si ferma più qui* (1993) i Violet Venable a *Improvvisamente l'estate scorsa* (2003).

565. «[La negreta és meva] 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**"» (CLERICUZIO 2016: 193-194).

566. Amb *Forever Young*, Castorf va completar el particular homenatge a Tennessee Williams que havia iniciat l'any 2000 amb *Endstation Amerika*, versió personal d'*A Streetcar Named Desire*. El muntatge de *Forever Young* es va representar al Teatre Nacional de Catalunya el 2004.

Per últim, a Bulgària, *Sladkata ptitza na mladostta* es va estrenar el 1999 –ja en plena era postsoviètica– al vell teatre romà de la ciutat de Plovdiv.

Recepció de l'obra a Barcelona

Censura i anàlisi de la traducció espanyola⁵⁶⁷

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. 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-la al Teatro Reina Victoria de Madrid l'octubre del 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 següent:

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

567. Totes les referències a la traducció castellana pertanyen a l'edició següent: WILLIAMS, Tennessee: *Dulce pájaro de juventud*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1962. Text extret de: PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, op. cit., p. 431-477.

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 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 poder representar-la. 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 trobades va acabar recomanant que l'obra s'autoritzés [la negreta és meua]:

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 señal 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 la 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 estirpe de forma admitan suavización. No veo motivos suficientes para autorizarla.

Però potser el qui més es va indignar amb la presumpta amoralitat del text va ser el pare Manuel Villares, el qual no va dubtar 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 la valoració de l'obra següents:

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 Direcció General de Cinematografia y Teatro va prohibir-ne la representació:

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 Cinematografia y Teatro del Ministerio de Información y Turismo una nova valoració. En aquesta carta, Alonso exposava que, a banda que el text s'havia revisat altra vegada, es tingués 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 su 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, però amb l'advertiment que només podia ser apta per a un públic de més de 18 anys i sense que hi hagués la possibilitat que fos emesa per ràdio.⁵⁶⁸

Així, la traducció inicial de l'obra (1960) va estar 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

568. És important de remarcar que entre el 1962 i el 1966 es va produir a Espanya un canvi polític important: el 1962, Manuel Fraga Iribarne va substituir Gabriel Arias Salgado en el 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.

el guió de la representació cinematogràfica de l'any següent. És important de remarcar que, tal com succeïa als Estats Units, es considerava que el públic potencial d'una pel·lícula era molt més nombrós que el de la representació teatral i, per tant, calia ser més estricte encara amb la censura del guió cinematogràfic, com així va acabar succeint.

D'altra banda, la valoració que la crítica barcelonina va fer de la versió d'Antonio de Cabo va ser variada. 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.*⁵⁶⁹

Martí Farreras la va qüestionar:

*¿Tal vez la versión –que es de Antonio de Cabo, su más habitual traductor– ha sufrido alteraciones?*⁵⁷⁰

Antonio Martínez Tomás la va «aprovar», però sense gaire entusiasme:

*La versión española de Antonio de Cabo es eficiente, pero sin rebasar la discreción.*⁵⁷¹

569. CUETO, Miguel. *Solidaridad Nacional* (24 març 1966).

570. FARRERAS, Martí. *Tele-Exprés* (23 setembre 1966).

571. MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. *La Vanguardia Española* (24 setembre 1966).

I Joan de Sagarra la va valorar negativament més aviat per temes estètics, no pas per raons morals:

*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.*⁵⁷²

Pel que fa a l'anàlisi de la traducció pròpiament, en la versió original s'ha acarat el text de Tennessee Williams del 1959 amb la primera traducció espanyola (prohibida) del 1960, la segona traducció (acceptada i publicada) del 1962 i la tercera versió del 1963 destinada al guió cinematogràfic.

Les modificacions del traductor al llarg de l'obra es poden classificar temàticament de la manera següent:

- 1) Aspectes referents a les bones maneres
- 2) Aspectes sensuals i sexuals

1) Aspectes referents a les bones maneres

En el 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. En les dues versions teatrals, la traducció es manté literal pel que fa al tipus de droga, per bé que en desapareix l'origen marroquí, ja que en el context franquista l'esment al Marroc podia tenir unes implicacions polítiques i ideològiques que calia evitar [la negreta és meva]:

572. DE SAGARRA, Joan. *El Correo Catalán* (24 setembre 1966).

ORIGINAL

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.**⁵⁷³

TRADUCCIONS DELS ANYS 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 esto...? ¡Pues bien! **Son cigarrillos de hachisch, de los mejores.** ¿Vas entendiendo?

En la versió cinematogràfica, curiosament, apareix l'origen del haixix, però s'hi afegeix una frase inexistent –«Esto es peligroso»– que carrega l'escena d'una certa dimensió moral:

TRADUCCIÓ CINEMATOGRAFICA

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.⁵⁷⁴

En la segona escena del segon acte, Scotty explica com els partidaris de les forces radicals de Boss Finley van castrar un home

573. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 32.

574. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op.cit., p. 433.

negre a l'atzar com a escarment per als que volguessin posar en perill la preservació de la raça blanca. En 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. En la versió cinematogràfica, aquest diàleg desapareix del tot [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.⁵⁷⁵

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

SCOTTY: Pues resulta que la semana pasada **lincharon** a un negro para demostrar que...

VIOLET: ... En este Estado se protege a las mujeres blancas.⁵⁷⁶

Al final d'aquesta segona escena trobem un dels punts més conflictius i que va generar més dubtes al traductor. Comença en el moment en què Heckler («el rebentador») pregunta a un Boss Finley que estava en ple discurs polític què va passar amb l'operació de la seva filla [la negreta és meva]:

ORIGINAL

HECKLER: Hey, Boss Finley! How about your daughter's operation?
How about that operation your daughter had done on her

575. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, *op. cit.*, p. 89.

576. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, *op.cit.*, p. 439.

at the Thomas J. Finley Hospital here in Saint Cloud. Did she put on black in mourning for her appendix?⁵⁷⁷

La primera traducció de De Cabo (1960) és literal i manté la malevolència de la pregunta original:

TRADUCCIÓ DEL 1960:

REBENTADOR: ¡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?**⁵⁷⁸

En la segona versió de De Cabo, la malevolència de la pregunta minva i també el possible problema moral:

TRADUCCIÓ DEL 1962

REBENTADOR: ¡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?**⁵⁷⁹

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

577. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, *op. cit.*, p. 108.

578. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, *op.cit.*, p. 441.

579. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, *op.cit.*, p. 467-468.

i l'operació conseqüent, un avortament «interessat» i innecessari, però convenient per als interessos polítics del pare de la noia:

TRADUCCIÓ CINEMATogrÀFICA

REBENTADOR: 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?

REBENTADOR: **Una operación criminal, realizada en tu hospital y ordenada por ti.**

JEFE FINLEY: ¡Eso es mentira!

REBENTADOR: **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?**⁵⁸⁰

Ras i curt, el que és important és allunyar el fantasma de la malaltia de transmissió sexual adquirida a causa de la promiscuïtat d'ell en haver mantingut relacions sexuals amb una dona gran i experta (per sobreviure econòmicament) alhora que es relacionava amb una noia de 15 anys.⁵⁸¹

2) Aspectes sensuals i sexuals

En la primera escena del primer acte trobem l'aproximació física d'Alexandra del Lago cap al seu amant, Chance Wayne. L'aproximació tàctil, la comparació del tacte corporal amb la seda i la

580. *Ibidem.*

581. 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 end* cinematogràfics de les obres de Williams, com *Suddenly Last Summer* o fins i tot la «versió Broadway» de *Cat on a Hot Tin Roof*.

preferència del tipus de cos masculí per part de la princesa desapareix de totes les versions traduïdes; la cinematogràfica és un xic diferent de les teatrals, però també suprimeix els aspectes sensuals esmentats [la negreta és meua]:

ORIGINAL

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.

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.**⁵⁸²

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

PRINCESS: Sé que podría haber hecho algo mejor de mi vida, pero siempre he hecho lo peor.

TRADUCCIÓ CINEMATogrÀFICA

PRINCESS: Bueno, puedo aspirar a más, pero la verdad es que los he conocido peores. (*Le hace un gesto a CHANCE para que se acerque.*)⁵⁸³

En la segona escena del primer acte, Chance mostra una foto a Alexandra del Lago en què apareix Heavenly nua i relata com l'aigua li colpejava el cos «com si la desitjés tant com ell la desitjava

582. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 26.

583. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op. cit., p. 432.

llavors i la desitja encara». En les versions del 1960 i el 1962, la nuesa i la sensualitat de l'escena desapareixen. A més, la pregunta de Princesa de si «la va posseir aviat» (*to have her early*) es transforma en un menys carnal i més romàntic «entregarse». Tota aquesta descripció (a més de la intervenció de Princesa) se suprimeix del tot a la versió cinematogràfica [la negreta és meva].

ORIGINAL

CHANCE: (*Crosses to C. and hands PRINCESS snapshot.*): This is a flash-light 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?**⁵⁸⁴

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

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?**⁵⁸⁵

En aquesta mateixa escena té lloc un dels moments més cèlebres de l'obra: el moment en què Chance Wayne recorda a Alexandra

584. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 50.

585. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op. cit., p. 437-438.

les dues menes de persones que hi ha en el món per descriure la intensitat física de la relació que va mantenir amb Heavenly. En les versions del 1960 i el 1962 hi ha les modificacions típiques de «pleasure» per «amar» i «amor» per tal de suavitzar la càrrega sexual de la descripció que fa Chance [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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...**⁵⁸⁶

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

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

586. *Ibidem*.

... ya nada de lo que pueda ocurrirme a mí o a Celeste, podrá borrar el recuerdo maravilloso de **nuestras horas de amor**.

En la versió cinematogràfica, la descripció se simplifica encara més i tot plegat es redueix a un asèptic «saber amar o no»:

TRADUCCIÓ CINEMATOGRAFICA

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**.⁵⁸⁷

En la segona escena del segon acte, Chance afirma que van castrar el noi negre per «enveja sexual». Les dues traduccions teatrals suprimeixen l'«enveja sexual» i la reemplacen per «vitalitat» (a seques). És evident que la vitalitat *per se* no justifica la castració, però això devia importar poc al traductor en comparació a la perillositat que podia suposar mantenir la referència sexual. D'altra banda, en la versió cinematogràfica es torna a suprimir l'entrada sencera [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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.⁵⁸⁸

587. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op. cit., p. 438.

588. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 89.

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

SCOTTY: ¿Sobre lo del negro?

CHANCE: No. Sobre eso no tengo ninguna duda. Y hasta voy a decirlos por qué lo hicieron... Porque **envidiaban su vitalidad**. Esa clase de envidia es una enfermedad muy extendida. ¡Lo sé por experiencia!

Al final de la primera escena del primer acte, Alexandra li recorda a Chance quina és la seva obligació, que no és altra que satisfer-la sexualment quan ella li ho demani. Les dues versions teatrals mantenen l'essència del text, per bé que en suavitzen les expressions més explícites sexualment i les substitueixen per altres de més genèriques. També és remarcable com la impressió que té Chance de si mateix en oferir aquests serveis, en l'original és «a little ashamed» (una mica avergonyit), mentre que en castellà n'augmenta el rebuig i passa directament a «darse asco» [la negreta és meva]:

ORIGINAL

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 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...**⁵⁸⁹

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

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...**

En la versió cinematogràfica, un cop més, el text resultant se simplifica fins al punt que amb prou feines s'intueix què li proposa Princesa a Chance:

TRADUCCIÓ CINEMATOGRÀFICA

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?

589. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 44.

PRINCESA: ¡Sí! ¿Y tú?

CHANCE: Bastante...⁵⁹⁰

I en la segona escena del primer acte es repeteix una situació semblant quan Chance comenta a Princesa la seva vocació d'amant de lloguer. Un cop més, les versions del 1960 i el 1962 mantenen l'essència del text original tot *suavitzant-ne* les expressions més directes [la negreta és meva]:

ORIGINAL:

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 mentiones daily in the columns, **whose credit card are their faces** ... and...

PRINCESS: What did they pay you?⁵⁹¹

TRADUCCIONS DELS ANYS 1960 I 1962

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?

590. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op. cit., p. 435.

591. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 4, op. cit., p. 47.

En la versió cinematogràfica es torna a reduir i a adulterar el contingut del text i 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.⁵⁹²

Recepció crítica a Barcelona

Després de les dificultats d'acceptació d'aquest text per part de les autoritats censors, finalment l'obra 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. Fernando Lience Basil es congratulava que l'obra arribés finalment a Barcelona, per bé que lamentava que ho hagués fet tan tard:

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

592. PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas...*, op. cit., p. 436.

*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.*⁵⁹³

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; 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 i Mara Goyanes.

Pel que fa a la recepció de l'obra, cal dir que el coneixement que a la meitat de la dècada dels seixanta es tenia del teatre de Tennessee Williams el va resumir significativament Martí Farreras:

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

593. LIENCE BASIL, Fernando. *El Mundo Deportivo* (24 setembre 1966).

*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 palpitaciones de autenticidad poética, le señalaron y distinguieron como al principal representante de un género concreto.*⁵⁹⁴

A més, l'èxit de la versió cinematogràfica de l'obra va precedir aquesta estrena teatral,⁵⁹⁵ tal com apuntava Miguel Cueto des de les pàgines de *Solidaridad Nacional*:

*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 [...].*⁵⁹⁶

Un fet que va condicionar la valoració de l'estrena teatral fins al punt que Antonio Martínez Tomás es va mostrar decebut amb 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

594. FARRERAS, *loc. cit.*

595. La versió cinematogràfica de la pel·lícula es va estrenar a Barcelona el 24 de febrer de 1963.

596. CUETO, Miguel. *Solidaridad Nacional* (24 setembre 1966).

*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.*⁵⁹⁷

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. Va resultar significativa en aquest sentit la crítica d'Antonio Martínez Tomás, 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 sensacional, empieza a darnos la impresión de que el mundo escénico que ha creado va periclitando.*⁵⁹⁸

En aquesta mateixa línia va ser 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:

597. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

598. *Ibidem.*

*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.*⁵⁹⁹

Menys contundent que Morales, l'obra no va convèncer tampoc Martí Ferreras, 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 palpitation 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.*⁶⁰⁰

599. MORALES, María Luz. *Diario de Barcelona* (23 març 1966).

600. FARRERAS, *loc. cit.*

Però si hi ha algú que en la seva crítica va fer una reflexió interessant sobre el teatre estatunidenc 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–, que havia substituït José María Junyent al capdavant de la secció de teatre d'*El Correo Catalán*. Sagarra circumscriu l'obra de Williams enmig del «fracàs» general del realisme teatral estatunidenc:

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. [...] Ninguno de los componentes del grupo Miller, Williams, Inge, Odets, Wilder, Kelly, Sayloran, 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).⁶⁰¹

Amb tot, però, Sagarra reconeixia els mèrits del teatre de Tennessee Williams, a qui considerava el dramaturg de més talent 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.*⁶⁰²

Ara bé, la conclusió final del crític barceloní no era afalagadora: malgrat que creia que Williams sabia crear personatges versemblants i atmosferes suggeridores, considerava que 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»⁶⁰³ 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

601. DE SAGARRA, *loc. cit.*

602. *Ibidem.*

603. Gal·licisme que fa referència als intèrprets que estan més obsedits amb la seva persona que amb el text que han d'interpretar.

*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».*⁶⁰⁴

Malgrat totes aquestes crítiques a l'estil i l'estètica del teatre de Williams, algun crític es va quedar ancorat en la valoració negativa per raons morals. Així, Miguel Cueto encara va tornar al tòpic de la impossibilitat del públic espanyol d'assumir l'obra de Williams a causa del seu «americanisme» [la negreta és meva]:

*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.***⁶⁰⁵

604. DE SAGARRA, *loc. cit.*

605. CUETO, *loc. cit.*

Però potser va ser Fernando Lience Basil qui més clarament semblava voler recollir el testimoni del ja retirat José María Junyent a l'hora de condemnar moralment encara una 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.*⁶⁰⁶

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.*⁶⁰⁷

606. LIENCE BASIL, *loc. cit.*

607. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

Tanmateix, l'únic que va acollir bones crítiques de tothom va ser Arturo Fernández en el paper de Chance Wayne, com es reflecteix, per exemple, en els comentaris d'Antonio Martínez Tomás:

*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.*⁶⁰⁸

Martí Farreras tampoc no va escatimar elogis a l'hora de valorar 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.*⁶⁰⁹

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

608. *Ibidem.*

609. FARRERAS, *loc. cit.*

*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.*⁶¹⁰

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.*⁶¹¹

Fernando Lience Basil també va fer una valoració molt positiva de l'actor sense que quedés del tot clar, però, què és allò que realment va trobar admirable de la interpretació de Fernández, ja que el relat resulta 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.*⁶¹²

610. CUETO, *loc. cit.*

611. MORALES, *loc. cit.*

612. LIENCE BASIL, *loc. cit.*

La valoració de Susana Mara com a Alexandra del Lago, però, ja no va despertar tanta unanimitat com Fernández. Així, per exemple, Martínez Tomás afirmava que:

*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».*⁶¹³

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...*⁶¹⁴

Fernando 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 acomplexada de la estrella de la pantalla en derrota características reveladoras, que son una viva voz del natural.*⁶¹⁵

Però Joan de Sagarra va valorar positivament tant la feina de Susana Mara com la d'Arturo Fernández:

613. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

614. MORALES, *loc. cit.*

615. LIENCE BASIL, *loc. cit.*

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.⁶¹⁶

Miguel Cueto i Martí Farreras van reconèixer els mèrits de l'actriu, per bé que van posar objeccions a l'edat, ja que tots dos crítics creien que era massa jove per al paper d'Alexandra del Lago [la negreta és meva]:

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.⁶¹⁷

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.⁶¹⁸

616. DE SAGARRA, *loc. cit.*

617. CUETO, *loc. cit.*

618. FARRERAS, *loc. cit.*

On va tornar a haver-hi pràcticament unanimitat entre la crítica és a l'hora de qualificar la resta del repartiment com a flux o més aviat gris [la negreta és meva]:

*El resto de la compañía me parece flojo, demasiado flojo.*⁶¹⁹

*Sólo discreto el resto del reparto.*⁶²⁰

*Ana María Méndez, Ricardo Goyanes, Ricardo Alpuente y un numeroso grupo de actores en intervenciones menos importantes **redondean un discreto reparto.***⁶²¹

*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.***⁶²²

Ara bé, si la interpretació d'Arturo Fernández va ser lloada unànimement, no va succeir el mateix amb la seva direcció. Joan de Sagarra i Antonio Martínez Tomás van valorar-la negativament:

*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.*⁶²³

619. DE SAGARRA, *loc. cit.*

620. CUETO, *loc. cit.*

621. FARRERAS, *loc. cit.*

622. MORALES, *loc. cit.*

623. DE SAGARRA, *loc. cit.*

*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.*⁶²⁴

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.*⁶²⁵

*Altisonante en su modernidad, la escenografía de Emilio Burgos.*⁶²⁶

Per últim, la reacció del públic va ser molt positiva, ja que tots els crítics van assenyalar que l'obra va ser llargament ovacionada.

624. MARTÍNEZ TOMÁS, *loc. cit.*

625. CUETO, *loc. cit.*

626. MORALES, *loc. cit.*

Estats Units

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*

La recepció crítica de les obres de Tennessee Williams als Estats Units no va ser mai unànime. Tot i reconèixer la mestria del dramaturg i l'indiscutible èxit de públic que van obtenir obres com *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* i *Cat on a Hot Tin Roof*, fins i tot en aquests tres casos no hi va haver un reconeixement general per part de la crítica, i la qüestió sexual en les dues darreres obres esmentades va pesar a l'hora de causar desconcert. *The Rose Tattoo* va representar un cas a part, ja que els dubtes sobre l'obra es van generar més pel canvi de paradigma dramàtic que no pas per retrets morals concrets. Lluny de fer marxa enrere davant del semifracàs d'aquesta obra, i en un moment en què el Comitè d'Activitats Antiamericanes (HUAC) pressionava més els artistes

americans sospitosos de simpatitzar políticament amb l'esquerra, Williams va reaccionar escrivint *Camino Real* (1952). Justament, arran de l'estrena d'aquesta obra, el crític i acadèmic Walter Kerr va expressar la temença del que li podia passar a l'autor si seguia endavant per aquesta via:

*What terrifies me about Camino Real is no 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.*⁶²⁷

En efecte, *Camino Real* va representar el fracàs més sonat de la dècada dels cinquanta per a Williams (moment de màxima esplendor de l'autor, d'altra banda), el qual explicava a Brooks Atkinson que l'obra no va ser entesa, ja que explorava un humor grotesc que havia començat a experimentar a *The Rose Tattoo* i es lamentava que tot el que no fos lineal i realista als Estats Units estigués condemnat al fracàs:

Chapman and Kerr were obviously not willing to be budged one centimeter from the strictest of literal approaches... toward something that literally got down on its knees and begged for imaginative participation (Devlin; Tischler 2004: 469).

Per bé que l'obra que va estrenar després de *Camino Real* tornés amb gran èxit al realisme formal –*Cat on a Hot Tin Roof*–, Williams

627. «Walter Kerr to Tennessee Williams (13 abril 1953)». A: VAN ANTWERP, Margaret; JOHNS, Sally (ed.). *Dictionary of Literary Biography: Documentary Series*, vol. 4. Detroit: Gale, 1984, p. 139.

reprengué el camí iniciat a *Camino Real* a partir de la dècada dels seixanta amb més força que mai.

Des del 1955, tot va començar a torçar-se per a l'autor. L'estat emocional de Williams va anar trontollant per diversos motius: crisi de salut de la seva mare, problemes de convivència amb el seu company sentimental, Frank Merlo, empitjorament de l'estat de salut de la seva germana i la mort del seu pare just cinc dies després de l'estrena d'*Orpheus Descending*; tot plegat va fer que es posés en mans de psiquiatres a partir de l'estiu del 1958. Michael Paller exposa el mateix que Williams va arribar a afirmar en una entrevista d'aquell any: «his best work was behind him and that the public was no longer interested in his work» (Paller 2000: 116). I justament l'any 1959 va començar a gestar-se la futura ruptura amb Broadway a causa d'algunes crítiques demolidores que va rebre *Sweet Bird of Youth*, les quals anunciaven la tònica que prendria la crítica al seu teatre a partir de la dècada següent. Va començar, doncs, un període de separació amb el públic i la crítica (o «període d'ajustament», com deia el títol de l'obra que Williams escrivia en aquell moment), tot i haver-hi encara un moment de reconciliació l'any 1961 arran de l'estrena de *The Night of the Iguana*, un autèntic cant del cigne pel que fa a l'èxit que aquesta obra va obtenir, tant de crítica com de públic.

El problema de Williams és que les obres que va escriure després de *Cat on Hot Tin Roof* –les anomenades «violent plays» (*Orpheus Descending*, *Suddenly Last Summer*, *Sweet Bird of Youth*)– contenen un nivell de violència que un públic avesat a comèdies lleugeres o melodrames morals amb temes familiars de fons no entén. L'any 1960, la periodista i crítica Marya Mannes va escriure el següent sobre aquestes «violent plays»:

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 (Mannes 1960: 26).

En aquestes obres, Tennessee Williams havia dramatitzat violacions, castracions, assassinats, però l'autor ben aviat va adonar-se que la televisió ja havia trencat tabús quant a violència, amb la qual cosa calia considerar la possibilitat d'oferir quelcom diferent sobre l'escenari. No és estrany, doncs, que a partir de la dècada dels seixanta les obres de William oferissin una visió no realista de la violència, tal com succeeix, per exemple, amb la guinyolització a *The Gnädiges Fräulein* (1965), o la dimensió surrealista a *Out Cry* (1971).

Amb l'augment de l'hostilitat per part de la crítica, Williams aviat va entendre que al seu país mai no tornaria a ser valorat com es mereixia i va girar la mirada cap a Europa, on creia que les seves obres experimentals es rebrien amb una visió més oberta que als Estats Units.

Europa

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.

Carta de Tennessee Williams a Carson McCullers

Les obres de Tennessee Williams arriben a Europa a l'inici de la guerra freda i en el moment en què comença a aplicar-se la doctrina Truman al vell continent (1947), la qual va tenir una influència decisiva perquè el conservadorisme de la Casa Blanca s'estengués també per una Europa occidental devastada econòmicament. L'objectiu d'aquesta doctrina era clar: d'una banda, «recuperar» Europa com a mercat potencial (pla Marshall, 1948), i de l'altra, preservar-la del perill del comunisme. Com assenyala David Savran en aquest sentit:

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 Germany (Savran 1992: 2-3).

Tennessee Williams va viatjar a París en plena postguerra europea (1948) i, malgrat la difícil situació esmentada, durant prop de dues dècades el vell continent va esdevenir per a l'autor una mena de petit paradís personal, ja que la tolerància sexual que va trobar-hi era incomparable amb la dels Estats Units. Com apunta John S. Bak:

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 (Bak 2014: 7).

I fins a un cert punt, aquesta llibertat va ajudar Williams a donar un cert relleu al tema de l'homosexualitat en algunes de les seves obres, com va succeir a *Camino Real*, *Cat on a Hot Tin Roof* o *Suddenly Last Summer*, per exemple. Tanmateix, i paradoxalment, aquesta permissivitat envers la transgressió sexual en el terreny privat no tenia un correlat escènic, ja que bona part dels països europeus es mostraven intolerants a l'hora de representar teatralment la sexualitat i, per descomptat, l'homosexualitat. Deixant de banda les sales artístiques o els locals de cambra, en els teatres oficials i públics la temàtica sexual de les obres de Tennessee Williams era mal vista i hi sortia perdent davant dels conflictes morals i socials del teatre europeu de postguerra. Així, les seves obres sovint eren percebudes per la crítica com a decadents, vulgars i fins i tot pornogràfiques. En aquest sentit resulten significatius els problemes d'acceptació que hem vist que va tenir *A Streetcar Named Desire*, sobretot a la Gran Bretanya, però també la mala recepció que va rebre a Grècia i França. També van ser importants els problemes de censura de *The Rose Tattoo* a Irlanda, així com a la Gran Bretanya. Igualment, *Cat on a Hot Tin Roof* va tenir problemes de censura a la Gran Bretanya, no es va estrenar a Irlanda (per por de repetir el cas *The Rose Tattoo*) i la crítica va ser implacable a França per raons estètiques (naturalisme passat de moda), però també morals.

És important de remarcar, tanmateix, que aquesta valoració de les obres de Williams se circumscriu sobretot a països mediterranis

com són França, Itàlia, Grècia, a més d'Alemanya, la Gran Bretanya i Irlanda, però la valoració de les obres de Williams no va ser la mateixa a tot Europa. Als països escandinaus, per exemple, les seves obres van gaudir d'una bona acollida, tant de crítica com de públic, i les possibles objeccions no tenien res a veure amb qüestions d'índole moral. Això succeïa fonamentalment per dues raons: 1) aquests països no van patir directament els efectes de la Segona Guerra Mundial i, per tant, van evitar el neoconservadorisme polític i social de postguerra dels països esmentats; 2) els països escandinaus gaudien d'una forta tradició teatral realista-naturalista que els feia sentir el teatre de Tennessee Williams com a propi.

Capítol a part mereixen els països de l'òrbita comunista. La recepció de l'obra a l'URSS, Polònia o Bulgària mesurava d'alguna manera la mateixa relació sociopolítica d'aquests països amb els Estats Units, ja que la crítica se centrava al voltant d'una dialèctica de classe en què allò que realment importava era el tractament dels diferents segments socials que els protagonistes de les obres representaven. La valoració que se'n feia, doncs, depenia sempre de l'èmfasi que es donés al valor de la simple denúncia social –crítica positiva–, o altrament es valorés la manca de missatge o de solució als conflictes socials plantejats, fet que inevitablement comportava un judici negatiu de l'obra.

Des del moment de l'estrena de les «violent plays» a finals de la dècada dels cinquanta, però, la crítica europea va fer un tomb quant a la valoració de les obres de Williams. Les objeccions morals a *Orpheus Descending* i *Sweet Bird of Youth* van quedar minimitzades (o directament ja no s'hi va fer referència) i el focus de la crítica va recaure sobretot en els aspectes estètics d'aquestes obres. En aquest sentit, va resultar significatiu el canvi de paradigma en la recepció del teatre de Williams en un país tan reticent moralment

a les seves obres com era la Gran Bretanya. Tot i l'existència encara del censor oficial, Lord Chamberlain, *Orpheus Descending* es va estrenar sense problemes de censura. La crítica, però, va retreure aspectes de l'obra com l'artificiositat de les situacions que exposa i sobretot un aspecte que prendria gran volada a partir de la dècada dels seixanta: el reflex de l'univers particular de l'autor per damunt del món real que envolta els personatges:

*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.*⁶²⁸

Després de l'estrena d'*Orpheus Descending*, l'interès per l'obra de Williams a Europa davallà, com ho reflecteix la recepció de *Sweet Bird of Youth*, l'estrena de la qual en molts països, i de manera significativa, ja no va tenir lloc immediatament després de l'estrena americana. La recepció crítica d'aquesta obra, a més, avança el declivi que les obres de Williams patiren a partir de la dècada següent i se'n va criticar l'excés d'emocionalitat gratuïta, així com l'autoindulgència. Potser qui millor va sintetitzar la percepció del teatre de Williams a Europa en començar la dècada dels seixanta va ser Alberto Moravia, el qual, arran de l'estrena de la versió cinematogràfica de *La dolce ala della giovinezza* (1962), considerava que el teatre de Williams era conservador al costat dels autors europeus del teatre de l'absurd:

628. BRIEN, Alan. «Noddy in Little Rock». *The Spectator* (22 maig 1959).

Twenty years ago, Tennessee Williams was a leading playwright, while nowadays, compared to Beckett's and Ionesco's slender plays, his theatre appears conservative (Clericuzio 2016: 174).

Tot i la negativitat per part de la crítica –moral o estètica–, el públic seguia apreciament les obres de Williams, molt especialment arran dels èxits de les versions cinematogràfiques que s'anaven estrenant arreu del món. De fet, un crític es va queixar justament d'aquest fet arran de l'esmentada estrena cinematogràfica de *La dolce ala della giovinezza* a Itàlia (1962):

There must be some law in Hollywood that says that each and every Williams play must be turned into a film (Clericuzio 2016: 174).

Tanmateix, és important remarcar que les obres de Williams que van arribar als escenaris del vell continent durant la dècada dels cinquanta estaven basades en les versions de Hollywood o, altrament dit, en les versions adulterades de les estrenes «originals» de Broadway. El mateix autor ho manifestava obertament en una entrevista a la televisió francesa amb motiu de la presidència del jurat del festival de Cannes de l'any 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 une personne qui aime l'honnêteté, plus du tout dans les films, et maintenant il y a beaucoup d'honnêteté, mais, dans ma tombe ... temps? Yeah,

*oui? Did I say tomb or temps ? [Rialles]... Yes, il y a beaucoup de censorship.*⁶²⁹

Malauradament per a l'autor, però, en el moment que el públic europeu va descobrir el Williams de Broadway sense «filtres», aquella temàtica sexual, tan problemàtica una o dues dècades abans, ja no causava cap impacte en la societat de la dècada dels seixanta. En aquells moments, l'Europa d'autors com Samuel Beckett i Harold Pinter podia semblar un bon lloc per a la rebuda del seu experimentalisme. Williams mateix ho afirmava en un assaig inèdit:

*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.*⁶³⁰

Tanmateix, cap de les estrenes posteriors a *The Night of the Iguana* no va tenir gaire èxit, per bé que, si més no, se'l va respectar com el gran autor que havia estat i això ja era prou remarcable quan la crítica i el públic del seu país li havien girat definitivament l'esquena.

629. Transcripció d'una entrevista de la televisió francesa a Tennessee Williams. En línia: <<http://www.ina.fr/video/I00019600/charlotte-rampling-et-tennesse-williams-video.html>> [Consulta: 31 agost 2020]

630. 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.

Barcelona

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 marco 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)

El teatre estranger contemporani representat a Espanya fins als primers anys cinquanta era un teatre d'entreteniment, evasiu, sense especials propòsits innovadors. Les obres estrangeres de temàtica seriosa van ser introduïdes fonamentalment pels anomenats grups de teatres de cambra, i en menor mesura, també per les companyies dels «teatros nacionales». L'èxit dels grups de teatre de cambra va significar un bon estímul per a les companyies professionals, les quals van abordar el tractament de nous autors ja ben entrada la dècada dels cinquanta.

Entre els autors estrangers contemporanis estrenats pels grups de teatre de cambra destaca la figura de Tennessee Williams, el qual va establir una bona amistat amb Antonio de Cabo –fundador del Teatro de Cámara– en un dels seus freqüents viatges a Barcelona. D'aquesta bona relació va sorgir la primera obra de Williams estrenada a l'Estat espanyol: *El zoo de cristal* (gener del 1950, teatre CAPSA). Un mes després d'aquesta estrena, un altre grup de teatre de cambra, La Carátula, sota la direcció de José Gordón, va representar la mateixa obra a Madrid. Aquell any 1950 encara, De Cabo tornava a Barcelona, aquest cop estrenant per primera vegada a l'Estat *Un tranvía llamado deseo*. Dos anys després, de nou el grup de La Carátula–que llavors s'anomenava Teatro de hoy– estrenava a Madrid *Verano y humo* (1952), una obra que no va arribar a estrenar-se mai a Barcelona.

Atès l'èxit dels teatres de cambra –dins de la modèstia i les limitacions dels seus muntatges–,⁶³¹ a partir del 1955 les companyies professionals en van agafar el relleu i van començar a representar alguns dels autors que havien estat introduïts prèviament per aquests grups teatrals. El circuit habitual de difusió del teatre estranger representat per les companyies professionals era el següent: les produccions de Madrid s'estrenaven a la capital de l'Estat primer i després feien gira de «províncies» per tot l'Estat. Tanmateix, en el cas de Tennessee Williams, Barcelona va ser altre cop capdavantera a l'hora d'acollir la seva primera producció professional: *El zoo de cristal* fou produïda i representada per la companyia de

631. Encara el 1958, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo va estrenar a Madrid *Camino Real*, dirigida per Modesto Higuera, i, com el cas de *Verano y humo*, tampoc no es va representar mai a Barcelona.

Pepita Serrador⁶³² i es va estrenar al Teatre Windsor l'any 1955. Aquest muntatge va arribar a Madrid dos anys després de l'estrena barcelonina. El mateix va tornar a passar l'any 1958 amb *La rosa tatuada*, estrenada al Teatre Comèdia, també de la mà de la companyia de Pepita Serrador. Aquesta darrera obra, però, no va arribar mai a Madrid, probablement perquè *La rosa tatuada* ja s'havia estrenat poc abans a la capital de l'Estat, però a càrrec d'un altre grup de teatre de cambra: Dido, pequeño teatro, una companyia dirigida per Miguel Narros.

La resta d'estrenes professionals de les obres de Williams a l'Estat, però, ja van ser produccions madrilenyes que sovint s'estrenaven primer a Madrid. Això va succeir en els muntatges d'*Un tranvía llamado Deseo* (1961), a càrrec de la companyia d'Asunción Sancho, de *Dulce pájaro de juventud* (1962), segons la direcció de Luis Escobar, *La noche de la iguana* (1964), dirigida per Alberto González Vergel o *Hasta llegar a entenderse* (1964), amb direcció de Rafael Muñoz Llorente. Aquests dos darrers muntatges tampoc no es van representar mai a Barcelona. En alguna ocasió, però, tot i tractar-se de produccions constituïdes a Madrid, hi va haver obres que es van estrenar primer a Barcelona que a Madrid, com va ser el cas de *La gata sobre el tejado de zinc* (1959), de la companyia d'Aurora Bautista, o *La caída de Orfeo* (1961), de la companyia Lope de Vega.⁶³³

632. Com en el cas d'Antonio de Cabo, l'amistat personal de Pepita Serrador amb Williams va tenir una clara influència a l'hora de produir i estrenar l'obra a Barcelona. Serrador, que havia estat casada amb Narciso Ibáñez Menta, s'havia establert a Barcelona després d'una dilatada etapa a Sud-amèrica.

633. En aquests casos, les produccions seguien la via dels *tryouts* britànics i americans, en què abans d'una gran estrena a Londres o Nova York el muntatge es «provava»

Capítol a part mereix el teatre de Tennessee Williams representat en llengua catalana. Ateses les importants restriccions del règim franquista per representar teatre estranger en aquesta llengua, només podem parlar de dos únics muntatges de Williams en català durant aquest període: 1) *Figures de vidre* (*The Glass Menagerie*), que es va representar el 7 de juny de 1956 al Teatre Bartrina de Reus, en un muntatge de l'ADB dirigit per Bonaventura Vallespinosa, i 2) una peça breu, *Auto de fe*, un muntatge de l'EADAG que va dirigir Josep Costa i que es va representar durant dos dies del mes de juny del 1971 a l'Orfeó de Sants de Barcelona.⁶³⁴

La recepció crítica de les obres de Tennessee Williams a la ciutat va seguir un patró no gaire allunyat de la recepció que van tenir als Estats Units o als països europeus més propers: d'una banda, les obres que es van estrenar a l'Estat espanyol van passar per diverses traves de la censura franquista abans d'obtenir-ne l'autorització. D'altra banda, i pel que fa a la recepció crítica pròpiament, de bon començament el teatre de Williams va rebre una condemna generalitzada, tant pel que fa a les novetats formals que presentava el seu teatre –el «Plastic Theatre»– com sobretot per motius d'indole moral: trames que segons la crítica del moment manifestaven una clara manca d'espiritualitat, un excés de violència i, principalment, un tractament desinhibit de la sexualitat masculina i femenina, entre altres aspectes. Tot plegat

prèviament a Brighton o Manchester en el cas britànic, o a Filadèlfia o Boston en el cas estatunidenc.

634. Oriol PUIG TAULÉ. *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Treball de recerca del Doctorat en Arts Escèniques (director del treball de recerca: Ricard Salvat i Ferré). Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 108-109.

sense oblidar el qualificatiu d'«estrangerisme» o «americanisme» amb què una part de la crítica desqualificava les seves obres i les situava lluny de la possible comprensió i identificació per part del públic local. Un qualificatiu, per cert, ben popular entre crítics de diferents països europeus.

Tanmateix, i com va succeir també en altres països occidentals, a mitjan dècada dels cinquanta el teatre estatunidenc en general va anar «normalitzant-se» dins la societat barcelonina. Les circumstàncies polítiques canviants de postguerra van facilitar una incorporació i una acceptació progressiva dels productes procedents dels Estats Units en el teixit cultural de l'Espanya de l'època, i això va coincidir amb una creixent divulgació i popularitat del cinema de Hollywood. En aquest sentit, la difusió del teatre de Tennessee Williams a Europa i les diverses adaptacions cinematogràfiques de les seves obres van popularitzar-ne la producció dramàtica fins al punt que, a partir de la segona meitat dels cinquanta, les autoritats del règim van optar per autoritzar-ne representacions que, per la temàtica exhibida, haurien estat prohibides a autors no estatunidencs.⁶³⁵

635. A finals dels anys cinquanta i primers seixanta, el tracte de favor a l'hora d'autoritzar les obres dels autors estatunidencs es pot comprovar en la prohibició de representar l'obra de boulevard, *¿Con cuál se queda Monique? (Mon coeur balance)*, de Michel Duran, malgrat les protestes i la indignació del traductor i empresari teatral, Xavier Regàs. Trobareu més informació sobre aquest cas, a GALLÉN, Enric. «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), 2015, p. 146-183. També disponible en línia: <http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf> [Consulta: 28 agost 2020]

Entre finals de la dècada dels cinquanta i començaments de la dels seixanta, el reconeixement popular de Tennessee Williams a Barcelona era indubtable. Així, quan l'any 1961 una companyia professional com la d'Asunción Sancho va representar per primer cop *Un tranvía llamado Deseo* a Barcelona, la recepció crítica va ser notablement positiva –a diferència del que havia succeït una dècada abans amb el muntatge de cambra d'Antonio de Cabo– i el reconeixement a la qualitat literària de l'autor fou quasi unànime per part dels crítics.⁶³⁶ És en aquest moment de màxima popularitat, però, que van començar a aparèixer algunes veus crítiques amb el seu teatre, ja no per motius morals –com havia passat al llarg de la dècada anterior–, sinó per raons estètiques. Unes raons que no feien res més que anticipar la dissort del teatre de Williams arreu a partir de la dècada dels seixanta. Així, en una clara mostra de canvi de tendència i d'idees, un sector de la jove crítica espanyola dels anys seixanta, pròxima als plantejaments d'un teatre políticament compromès, proper al teatre èpic brechtia, va començar a parlar de fracàs generalitzat dels autors realistes espanyols i estatunidencs, atesa la nul·la incidència social de les seves obres. En aquest sentit, per exemple, Ricardo Doménech afirmava el següent d'aquest tipus de realisme:

636. Tal com hem vist al llarg de l'assaig, abans de l'any 1961 hi havia hagut cinc estrenes d'obres de Williams a Barcelona: *El zoo de cristal* i *Un tranvía llamado Deseo* (totes dues obres a càrrec de Teatro de Cámara i estrenades l'any 1950), i *El zoo de cristal* (1955), *La rosa tatuada* (1958) i *La gata sobre el tejado de zinc* (1959), a càrrec de companyies professionals. Cal comptar també amb l'estrena de dues de les adaptacions cinematogràfiques més populars de l'autor: *Un tranvía llamado Deseo*, que va arribar a les cartelleres barcelonines l'any 1956 i *La gata sobre el tejado de zinc*, que va arribar als cinemes de Barcelona el 1960.

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 (Doménech 1966: 76).

A la dècada dels seixanta, segons José María de Quinto, el teatre estatunidenc corria el perill d'allunyar-se d'aquesta línia d'objectivació de la realitat:

Una regresión [la del teatre estatunidenc] 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 (Aznar; De Quinto 1997: 13).

Des d'una altra perspectiva crítica, menys combativa des del punt de polític i social, el teatre de Tennessee Williams era vist com una deformitat artística, un reflex de les «tares» de l'autor i allunyat de tot compromís amb la realitat del seu temps, com ho afirmava Domingo Pérez Minik:

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 (Pérez Minik 1961: 215).

Seguint la línia de Pérez Minik, Juan Guerrero Zamora també creia que Williams era un producte de complexos diversos que li impedién entendre el món que l'envoltava:

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 psiquiátricas, 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 (Guerrero Zamora 1961: 125).

En l'àmbit català, Ricard Salvat, el màxim factòtum de la incorporació del teatre èpic brechtià a l'Estat espanyol, tot i reconèixer els mèrits de Williams a l'hora de mostrar la marginalitat de certs sectors socials, li retreia la incapacitat d'anar més enllà d'una denúncia superficial i que el seu teatre arribés a agradar fins i tot als mateixos culpables d'aquesta marginalitat:

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 disbauxa 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 (Salvat 1966: 234).

No debades, a partir del 1966 el teatre de Tennessee Williams va desaparèixer pràcticament del tot de la cartellera teatral barcelonina i ja no es van tornar a representar les seves obres a la ciutat fins ben entrat el període democràtic. Tanmateix, l'estela que va deixar probablement no va ser gaire diferent de la que es va donar amb

la producció d'Arthur Miller, com ha estudiat Ramón Espejo,⁶³⁷ i amb la d'Edward Albee, malgrat l'impacte inicial de *The Zoo Story* i *Who's Afraid of Virginia Woolf*.

637. ESPEJO ROMERO, Ramón. *España y el Teatro de Arthur Miller*. Alcalá de Henares: Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos. Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

Bibliografia

AMORÓS, Xavier. *Temps estranys. Clarobscur en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'estudis reusenca, 2002.

AMORÓS, Xavier. «Figuretes de vidre al Centre de Lectura l'any 1956». *Revista del centre de lectura de Reus. Revista digital d'opinió i pensament*. 4t trimestre 2014 (22 novembre 2014). També disponible en línia: <<http://www.centrelectura.cat/revistadigital/?p=759>> [Consulta: 28 agost 2020]

ARAGÜEZ RUBIO, Carlos. «La política cinematogràfica espanyola en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)». *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 27, 2006.

ARNAVAT, Albert (ed.). *100 anys de Teatre Bartrina, Reus, 1905-2005*. Reus: Pragma Edicions, 2005.

BAK, John S. (ed.). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-Nova York: Editions Rodopi B.V., 2014.

BEIGBEDER, Marc. «Le Théâtre: L'Apollon De Marsac-Les Bonnes». París: *Revue Esprit* (juliol 1947).

BEYER, William H. «The State of the Theatre: Hits and Misses». *School and Society*, 73 (24 març 1951).

BIGSBY, Christopher. *Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2, 1984.

BIGSBY, Christopher. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BLACK, Gregory D. *The Catholic Crusade against the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BRIEN, Alan. «Noddy in Little Rock». *The Spectator* (22 maig 1959).

BURKS, Deborah G. «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.

CARLSON, Julia. «Alan Simpson». A: JONES, Derek (ed.). *Censorship: A World Encyclopedia*. Nova York: Routledge, 2001.

CASSIDY, Claudia. «Fragile Drama Holds Theatre in Tight Spell». *Chicago Daily Theatre Tribune* (27 desembre 1944).

CAVE, Mark. «Fred W. Todd and the Tennessee Williams Holdings at The Historic New Orleans Collection». *Tennessee Williams Annual Review*, 7 (2005).

CLERICUZIO, Alessandro. *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. Londres i Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

CLUM, John M. «The sacrificial stud and the fugitive female». A: ROUDANÉ, Matthew C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

COLACCHIA, Maria Letizia. *Ciao, Tennessee*. Roma: Edizioni Interculturali, 2005.

COLL, Julio. «Los tranvías no se llaman Molière». *Destino*, 661 (8 abril 1950).

COLL, Julio. «*El zoo de cristal* en el Windsor Palace». *Destino*, núm. 910 (gener 1955).

CRANDELL, George W. (ed.). *The Critical Response to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

CRANDELL, George W. «Misrepresentation and Miscegenation: Reading the Radicalized Discourse of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*». *Modern Drama*, 40, 1997.

D'AMICO, Silvio. «Tennessee Williams at the Eliseo: A Turbid American Play in the Characters of Foreign Origin». *Il Tempo* (23 gener 1949).

DE CABO, Antonio. «Mi primer encuentro con Tennessee Williams». Madrid: *Primer Acto*, núm. 8 (1959).

DE PACO, Mariano. *El grupo «Arte Nuevo» y el teatro español de postguerra*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Estudios Románicos, vol. 5), 1989.

DE QUINTO, José María. *Crítica teatral de los sesenta*. Murcia: Universidad de Murcia, 1997.

DE SALAS, Piedad. «La traducción de obras teatrales en España». A: *Babel, Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, núm. 11.1 (1965).

DEAN, Joan Fitzpatrick. *Riot and Great Anger: Stage Censorship in Twentieth-Century Ireland*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

DESANTI, Dominique. *L'Année où le monde a tremblé*. París: Éditions Albin Michel, 1976.

DEVLIN, Albert J. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.

DEVLIN, Albert J. «Writing in "A place of stone"». A: ROUDANÉ, Matthew C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. *The Selected Letters of Tennessee Williams*, vol. II: 1945-1957. Nova York: New Directions Publishing Corporation, 2004.

DOBSON Jr., Eugene. «The Reception of the Plays of Tennessee Williams in Germany». Diss. *University of Arkansas*, 1967.

DOMÉNECH, Ricardo. «El teatro hoy». Madrid: *Cuadernos para el diálogo*, 1966.

ESPEJO ROMERO, Ramón. *España y el Teatro de Arthur Miller*. Alcalá de Henares: Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos. Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

ESPEJO ROMERO, Ramón. Estudi introductor i traducció de WILLIAMS, Tennessee. *El zoo de cristal. Un tranvía llamado Deseo*. Madrid: Ediciones Cátedra (Letras Universales), 2019.

FARRERAS, Martí. «La gata sobre el tejado de zinc». *Destino*, 1130 (abril 1959).

FARRERAS, Martí. «La caída de Orfeo». *Destino*, 1224 (gener 1961).

FARRERAS, Martí. «Un tranvía llamado Deseo». *Destino*, 1236 (15 abril 1961).

FELDMAN, Sharon G.; FOGUET, Francesc. *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016.

FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio. *El pueblo contra los cómics*. Sevilla: Asociación cultural Tebeosfera, 2019.

FITZPATRICK DEAN, Joan. *Riot and Great Anger: Stage Censorship in Twentieth-Century Ireland*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

FRENZ, Horst; WEISSTEIN, Ulrich. «Tennessee Williams and his German Critics». A: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 14, núm. 4 (1960).

FRIEDBERG, Maurice. «The US in the USSR: American Literature through the Filter of Recent Soviet Publishing and Criticism». *Critical Inquiry* II, 3 (1976).

FRIEDRICH, Jutta. «Individuum und Gesellschaft in den Dramen von Tennessee Williams». *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 13 (1965). A: WOLTER, Jürgen C. «Tennessee Williams in Germany». *Tennessee Williams Literary Journal*, 3.2., 1995.

GALLÉN, Enric. «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». *Els Marges*, 26 (1982).

GALLÉN, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1985.

GALLÉN, Enric. «Louis Jouvet a Barcelona (1950)». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris XV* (2010).

GALLÉN, Enric. «Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels “Quaderns de Teatre ADB” (1959-1982)». A: VERDAGUER, M. Àngels (ed.). *Traduir els clàssics antics i moderns*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.

GALLÉN, Enric. «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), 2015. En línia: <http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf> [Consulta: 28 agost 2020]

GALLI, Quirino. «From Vito Pandolfi's Psychological Realism to Luchino Visconti's Historic Realism». A: VERDONE, Mario (dir.). *Teatro Contemporaneo*. Roma: Lucarini Editore, 1984.

GEORGOUKAKI, Catherine. «The plays of Tennessee Williams in Greece, 1946-1983». *Notes on Mississippi Writers*, 16 (1-2), 1994.

GIBBS, Wolcott. «Well, Descending, Anyway». *The New Yorker* (30 març 1957).

GINDT, Dirk. «The Diva and the Demon: Ingmar Bergman Directs *The Rose Tattoo*». *New Theatre Quarterly*, vol. 28, núm. 01 (febrer 2012).

GINDT, Dirk. *Tennessee Williams in Sweden and France, 1945-1965*. Londres: Methuen Drama, 2019.

GONTARSKI, Stanley E. «Two Essays on Tennessee Williams». Tallahassee. Florida State University, 2015.

GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors, 1961.

HEWES, Henry. «Tennessee Revising». *Saturday Review* (30 març 1957).

KOLIN, Philip C. «The first Critical Assessments of *A Streetcar Named Desire*: The *Streetcar* Tryouts and the Reviewers», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6.1. (1991).

KOLIN, Philip C. (ed.). *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*. Londres: Greenwood Press, 1993.

KOLIN, Philip C. «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 (1994/1995).

KOLIN, Philip C. «From Coitus to Craziess: The Italian Premiere of *A Streetcar Named Desire*». *Journal of American Drama and Theatre*, 10, 1998.

KOLIN, Philip C. *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.

KOLIN, Phillip C. *A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KORONEVA, M. «Strasti po Tennessi Uilyamsu», *Teatr*, 8 (1971).

KRAMER, Richard E. «The Sculptural Drama»: Tennessee Williams's Plastic Theatre». *The Tennessee Williams Annual Review*, 5 (2002).

KRONENBERGER, Louis. «A Triumph for Miss Taylor». *New York Newspaper PM* (2 abril 1945).

KRONENBERGER, Louis. «P. M.». *New York Theatre Critics' Reviews*, 8 (5 desembre 1947).

KRUTCH, Joseph Wood. «Drama», *Nation* (14 abril 1945).

LAHR, John. *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Flesh*. Nova York: Norton & Company, 2014.

LONDON, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939–1963*. Leeds: W. S. Maney & Son LTD, 1997.

MANNES, Marya. «Sour Bird, Sweet Raisin». *The Reporter*, XX (16 abril 1959).

MANNES, Marya. «Plea for Fairer Ladies». *New York Times Magazine*, 16 (29 maig 1960).

MARSILLACH, Adolfo. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

MERINO ÁLVAREZ, Raquel. *La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE*. En línia: <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4820/MarinoAlvarez.pdf?sequence=1>> [Consulta: 28 agost 2020]

MILLER, Arthur. *Timebends. A Life*. Londres: Penguin, 1995.

MORLEY, Sheridan. *John Gielgud: The Authorized Biography*. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 2003.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

NICHOLSON, Steve. *The Censorship of British Drama 1900-1968*. Vol. 3: *The Fifties*. Exeter: Exeter University Press, 2011.

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

PALLER, Michael. «The Coach and Tennessee». *The Tennessee Williams Annual Review*, 3 (2000).

PALLER, Michael. *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

PAPANDREOU, Nikiforos. «To teatro: Leoforio o Pothos», *Epitheorisi Technics*, 11, núm. 122-123 (febrer-març 1965). A: GEORGIOUDAKI, Catherine. «The plays of Tennessee Williams in Greece». *Notes on Mississippi Writers*, 16, 1994.

PARKER, Brian. «Elia Kazan and *Sweet Bird of Youth*», *Tennessee Williams Annual Review* (2005).

PAULY, Thomas H. *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1983.

PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. «Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural». A: RABADÁN, Rosa (ed.). *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985*. Universidad de León, 2000.

PÉREZ LÓPEZ DE HEREDIA, María. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.

PÉREZ MINIK, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961.

PERLOFF, Carey (dir.). «Words on Plays. An educational guide to *The Rose Tattoo*». *The American Conservatory Theatre Foundation* (1996). Disponible també en línia: <https://www.act-sf.org/content/dam/act/Words%20on%20Plays/PDFs/THE%20ROSE%20TATTOO%20WoP_1996.pdf> [Consulta: 15 juliol 2020].

PHELAN, Kappo. «The Stage and Screen». *Commonweal Magazine*, 47 (19 desembre 1947).

PIRANDELLO, Luigi. *L'humorisme*. Barcelona: Adesiara, 2013.

PUIG TAULÉ, Oriol. *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. Universitat Autònoma de Barcelona: Departament de Filologia Catalana, 2007.

PREGO, Adolfo. «La rosa tatuada». *Blanco y Negro*, 2394 (març del 1958).

RABADÁN, Rosa (ed.) *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León, 2000.

RADER, Dotson. «The Art of Theatre». *The Paris Review*, 81 (1981). També disponible en línia: <<https://www.theparisreview.org/interviews/3209/the-art-of-theater-no-5-tennessee-williams>> [Consulta: 14 juliol 2020].

ROUDANÉ, Matthew C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SADDIK, Annette J. *Contemporary American Drama*. Edimburgh: Edinburgh University Press, 2007.

SALVAT, Ricard. *El teatre contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1966.

SASTRE, Alfonso. «Aniversario». *El País* (6 febrer 1986). També disponible en línia: <http://elpais.com/diario/1986/02/07/opinion/508114811_850215.html> [Consulta: 28 agost 2020].

SAVRAN, David. *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SAVRAN, David. «The Kindness of Strangers? Tennessee Williams in France and Germany». A: BAK, John S. (ed.). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-Nova York: Editions Rodopi B.V., 2014.

SENTÍS, Carlos. «El Gran Teatro del Mundo». *Destino*, 570 (10 juliol 1948).

SORDO, Enrique. «El zoo de cristal». *Revista*, 144 (6 gener 1955).

SORDO, Enrique, «La rosa tatuada». *Revista Gran Vía*, 69 (5 abril 1958).

SORDO, Enrique. «Un tranvía llamado Deseo». *Revista Gran Vía*, 218 (8 abril 1961).

SHALAND, Irene. *Tennessee Williams on the Soviet Stage*. Lanham: University Press of America, 1987.

SKEL, Hans H. «The Reception and Reputation of Tennessee Williams in Norway». *Notes on Mississippi Writers*, 17 (2) (1985).

SLAVOVA, Kornelia. «Tennessee Williams on the Bulgarian Stage: Cold War Politics and Politics of Reception». A: BAK, John S. (ed.). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam-Nova York: Editions Rodopi B.V., 2014.

SOVA, Dawn B. *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. Nova York: Checkmark Books, 2004.

STIRLING, Monica. *A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti*. Nova York: Harcourt, 1979.

STYAN, J. L. «The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy». *Educational Theatre Journal*, vol. 16, núm. 4 (diciembre 1964).

THRYLOS, Alkis. *Elliniko teatro 1949-1951*, IV (1978). A: GEORGOU-DAKI, Catherine. «The plays of Tennessee Williams in Greece». *Notes on Mississippi Writers*, 16, 1994.

TORRES NEBRERA, Gregorio. «Las Memorias Teatrales de José Gordón: “Arte Nuevo” y “La Carátula”». *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 3 (2013). También disponible en línea: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_1&pag=1> [Consulta: 28 agosto 2020].

TORRES-ZÚÑIGA, Laura. «Sea, Sun, and “¡Quién sabe!”: Tennessee Williams and Spain». A: BAK, John S. (ed.). *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014.

- TREWIN, J. C. «Plays in Performance». *Drama* 3, 15 (1949).
- TYNAN, Kenneth. «None of Mr. Williams' Other Plays». *The New Yorker* (21 març 1959).
- VAN ANTWERP, Margaret; JOHNS, Sally (ed.). *Dictionary of Literary Biography: Documentary Series*, vol. 4. Detroit: Gale, 1984.
- WILLIAMS, Tennessee. «Production Notes», *The Glass Menagerie*. Nova York: Random House, 1945.
- WILLIAMS, Tennessee. *The Rose Tattoo*. Nova York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, Tennessee. *La rosa tatuada*. Madrid: Ediciones Alfil, 1957.
- WILLIAMS, Tennessee. *La gata sobre el tejado de zinc...* Madrid: Ediciones Alfil, 1962.
- WILLIAMS, Tennessee. *La caída de Orfeo*. Madrid: Ediciones Alfil, 1962.
- WILLIAMS, Tennessee. *El zoo de cristal*. Madrid: Ediciones Alfil, 1964.
- WILLIAMS, Tennessee. *Un tranvía llamado Deseo*. Madrid: Ediciones Alfil, 1967.
- WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*. Nova York: Doubleday, Garden City, 1972.
- WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. Vol. 1-4. Nova York: New Directions Books, 1990.
- WILLIAMS, Tennessee. «That Greek Island in times so ancient...».

A: *Tennessee Williams Papers, Rare Book and Manuscript Library*.
Nova York: Columbia University, 2014.

WOLTER, Jürgen C. «The Cultural Context of *A Streetcar Named Desire* in Germany». A: KOLIN, Philip C. (ed.). *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire. Essays in Critical Pluralism*. Londres: Greenwood Press, 1993.

WOLTER, Jürgen C. «Tennessee Williams in Germany». *Tennessee Williams Literary Journal*, 3.2. (1995).

WOOD, Audrey; WILK, Max. *Represented by Audrey Wood*. Nova York: Doubleday, Garden City, 1981.

WOOD, Joseph. «Drama». *Nation* (abril 1945).