

COMUNICACIÓN

ORFEO EN MISSISSIPPI. UN ZORRO EN UN GALLINERO**RUSSO, Patricia Josefina**pj_russo@hotmail.com

FADU, UBA

Resumen

De la frondosa mitología griega surge la figura de Orfeo como una de las más provocadoras y oscuras. No fue un personaje histórico y sin embargo produjo una importante corriente religiosa basada en la creencia de la inmortalidad del alma. A su alrededor florecieron textos de diversa índole: narraciones de mitos, teogonías y referencias a prácticas catárticas.

Como señala Bauzá (2005) el siglo XX acusó un revival notable del mito, se reelaboró el capital simbólico inherente a los antiguos relatos como una forma, alternativa, de entender el mundo.

El arte en general dio cuenta de este momento en distintas producciones. Del teatro, lugar de la representación, tomamos la obra Orfeo desciende, de Tennessee Williams junto a su reelaboración para el cine en los años '60.

Dado que este trabajo se encuadra en el Proyecto de Investigación Avanzado "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencias y resemantización", se propone como análisis de un caso de trasvase.

Las transposiciones implican procesos de apropiación no exentos de violencia. Analizaremos el carácter de esas operaciones en general: del cine sobre la obra literaria que le da origen y, en particular, la exégesis que nos ocupa junto a la emergencia de nuevos sentidos del mito: amor, vida y muerte en un descenso a los infiernos en pleno Mississippi.

Palabras clave: apropiación, mito, Orfeo, teatro y cine

Introducción

*Y si acaso no brillara el sol
y quedara yo atrapado aquí
no vería la razón
de seguir viviendo sin tu amor.¹*

El siglo XX fue pródigo en descubrimientos que hicieron resurgir la imagen de Orfeo con nuevas connotaciones. El personaje mítico fue ampliamente conocido en la antigüedad, entre otras cosas porque su culto derivó en la creencia de la inmortalidad del alma.

Uno de los aspectos esenciales de su leyenda es el poder de su canto: el efecto de encantamiento que provoca lo eleva a una condición sobrenatural de unión con la totalidad. Gracias a ello es que puede realizar la famosa katábasis o descenso al mundo subterráneo en busca de su amada Eurídice, convirtiéndose, además, en un “iniciado” pues conoce ambos mundos.

El mitema o núcleo mítico, de un personaje, sea divino o humano, que retorna a la vida luego de haber atravesado el inframundo, se ha expandido en la antigüedad y se reitera en numerosas religiones. Baste mencionar su conexión con la figura de Jesucristo.

Así sucede con los mitos, relatos surgidos en un momento de oralidad, provenientes de ninguna parte y que viven en permanente estado de movilidad, recreándose. Nos dice Grimal (1997: XVI) que “La narración no es más que un punto de apoyo accesorio y, como tal, un revestimiento carnal.” Los mitos tienen la particularidad de ser reconocibles, es decir: percibidos como tales en cualquier época y lugar. Transmitidos de generación en generación, muestran la irrupción de lo maravilloso en nuestra vida cotidiana. Como expone Bauzá (2005: 24): “El mito, en tanto relato que evoca lo sagrado, tiene la posibilidad de sustraernos de una cotidianidad profana para adscribirnos a una realidad trascendente (...) situada más allá del dato sensible.”

En el siglo XX se produjo un revival del mito que actualizó los relatos ancestrales con nuevas y polémicas lecturas. Señala Bauzá (2005: 238):

Lo interesante acerca de la lectura del mito luego de dos guerras mundiales y de genocidios atroces, es recurrir a ese tipo de relatos para ver si, a través de ellos, es posible recuperar el sentido de la totalidad y, de ese modo, superar el escepticismo al que se ve expuesto el género humano en esta etapa de desamparo: el hombre de nuestros días resulta un solitario, extraviado en el laberinto de su propia identidad.

1-Seguir viviendo sin tu amor, letra y música de Luis Alberto Spinetta, del álbum Pelusón of milk.

Antiguas historias inscriptas en el imaginario popular fueron revisitadas una y otra vez en distintos formatos, lo cual habla, no sólo del carácter polisémico del relato mítico sino también de una necesidad de la época.

En el marco de un proyecto de investigación más abarcador, encarado por la cátedra La Literatura en las Artes Combinadas I, nos interesa destacar el carácter comparatista de los estudios sobre literatura y cine y la pervivencia del pensamiento mítico, reelaborado en numerosas producciones audiovisuales.

En nuestro caso, abordaremos el traslado de una obra teatral de Tennessee Williams al lenguaje audiovisual. Literatura y cine se han fecundado mutuamente desde comienzos del séptimo arte, tal como señala Peña Ardid (1992: 54): "(...) es interesante observar que en la confrontación del cine con las artes tradicionales, la literatura ha sido casi siempre la principal 'estrella invitada'". Pero los estudios sobre esa relación la muestran generalmente conflictiva. Las operaciones de trasvase se inician en el momento mismo de la apropiación de contenidos hasta su transformación en otra obra. Esos "conflictos" a resolver serán producto y efecto de las elecciones del director. Y la consideración de las obras, sostenemos, debiera hacerse teniendo en cuenta la especificidad de cada uno de los soportes. En palabras de Wolf (2005: 29): "... comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia". Ocuparnos de analizar, entonces, los puentes entre una y otra obra.

Retomando nuestro mito, Orfeo tiene la cualidad de encantar con su música a la naturaleza toda. Esto lo hace hijo de Calíope, Musa de la poesía lírica y la elocuencia, cuyo nombre, sugestivamente, quiere decir "la de bella voz". A él se lo representa habitualmente con una lira o cítara, de las cuales sería su inventor. Su padre es Eagro, rey de la región de Tracia, pero en otras versiones se lo menciona como hijo de Apolo de quien habría recibido el poder profético.

Sin lugar a dudas es el episodio de la muerte de Eurídice el que marca su leyenda, si bien no aparece en los testimonios más antiguos.²

El poeta, desconsolado, canta cerca del río Estrimón y esa música va atrayendo a un conjunto de animales que formarán una suerte de séquito. Con ellos descenderá a la morada de Hades donde logra encantar al guardián, el can Cerbero, que lo deja pasar. De igual manera ocurre con los dioses del inframundo: el mismísimo Hades y su mujer Perséfone. El éxito de la katábasis depende del permiso de ambos dioses, que actúan bajo su hechizo.

Tal es su poder, que le permitirán llevar a Eurídice desde allí al mundo de los vivos pero con una condición: no podrá mirar hacia atrás. Orfeo sale de la oscuridad y no puede evitar darse vuelta para ver a su amada, que no ha llegado todavía y al punto se desvanece, quedando del lado de los muertos.

2-Está claramente narrado por Virgilio en la Geórgica IV, donde Aristeo debe pagar la culpa de haber perseguido a la mujer dado que ella en su huída, fue mordida por una serpiente y eso provocó su muerte. Orfeo, luego de su propia muerte, lo va a maldecir.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Orfeo queda solo definitivamente. Su poder de encantamiento ya no surtirá efecto una segunda vez y vivirá penando por su suerte y el recuerdo de su mujer. Las versiones sobre la muerte del héroe son variadas, ora fue a causa de las mujeres tracias que no soportaron el desaire, o bien producto de una maldición de Afrodita o hasta un rayo de Zeus. Lo cierto es que, despedazado, fue arrojado al río y luego al mar donde su cabeza y su lira llegados a la isla de Lesbos, seguían cantando y profiriendo oráculos.

Hasta aquí, lo que conocían los antiguos. De las vueltas al pasado que trajo el siglo XX, se produjeron exégesis diversas. De ellas, tomamos la obra teatral “Orfeo descende” de Tennessee Williams, que reelabora la historia mítica para ubicarla en otro contexto donde fulgura con nuevas luces. Como final del recorrido, analizaremos la transposición al cine realizada por Sidney Lumet en 1959, a fin de determinar las operaciones de trasvase y el rol del autor teatral como guionista.

El autor y la obra

Thomas Lanier Williams, luego Tennessee Williams, nació en Mississippi el 26 de marzo de 1911, pasó varios años en Saint Louis y se graduó en Filosofía y Letras en Iowa en 1938. Comenzó a escribir a los 13 años, en una máquina que le había regalado su madre. Entre otros trabajos, empezó como dramaturgo para pequeños grupos de teatro comunal. Su gran suceso llegó con *El zoo de cristal* en 1945, una obra casi autobiográfica en la que la protagonista parecía ser el retrato de su hermana Rose que sufría de esquizofrenia. Tiempo antes, ella había tenido una recaída y ya internada, su madre autorizó que le efectuaran una lobotomía. Tennessee nunca perdonó a sus padres.

Fue un niño tímido con fuertes cambios de humor, que supo aferrarse a su hermana tanto como ella a él. Cultivó la soledad y, como era de esperar, vivió con culpa su homosexualidad. Todo ello se reflejaría en su obra.

El éxito de *Un tranvía llamado deseo* en 1945, dirigida por Elia Kazán hizo que fuera la primera en ser llevada al cine por el mismo director. Pronto se convirtió en el dramaturgo predilecto de Hollywood y Nueva York, si bien los temas que trataba estaban más cerca de ser tabú para la época. De hecho, las películas basadas en sus obras sufrieron los efectos de la censura a raíz del nefasto Código Hays.

Sus personajes y las situaciones que atraviesan fueron conformando un estilo particular de drama donde abundan los inadaptados, perdedores y desamparados que muestran, en definitiva, la soledad, uno de los mayores conflictos de nuestro dramaturgo junto a la depresión y los medicamentos para sobrellevarla.³

Presentó *Orfeo descende* en 1957, producto de reescribir otra obra suya *Batalla de ángeles* durante varios años, luego de que ésta fuera bajada de cartel por el escaso

3-Se considera a Tennessee Williams uno de los autores norteamericanos más importantes junto a Arthur Miller. Aunque muchas veces se los relacionó, éste último maneja conflictos más sociales o colectivos, mientras que Williams retrata la subjetividad. Tuvo gran resonancia en los dramaturgos argentinos a partir de la década del '60. En cuanto a la obra que nos ocupa fue estrenada en Buenos Aires en 1962 por Osvaldo Bonet

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

éxito en 1940 aunque reestrenada muchos años después. Lo relata así en las palabras iniciales⁴:

¿Por qué me he mantenido tan obstinadamente aferrado a esta pieza? ¿Nada menos que diecisiete años? Bueno, no hay nada más precioso para cualquier persona que el registro emocional de su juventud, y ustedes encontrarán el rastro de mis entrañas en esta pieza que ahora he titulado Orfeo desciende. En la superficie era y sigue siendo la historia de un muchacho salvaje que entra en una comunidad convencional del sur y produce la misma conmoción que un zorro en un gallinero. (Williams; 2007: 136-137)

Y agrega, sobre el proceso de escritura:

Así que, como ven, la pieza de la que ha salido Orfeo desciende es muy vieja, pero una pieza no es vieja hasta que uno deja de trabajar en ella y nunca he dejado de hacerlo, ni siquiera ahora. Nunca fue a parar al cajón, siempre se quedó en el banco de trabajo, y en este momento no la presento porque me haya quedado sin ideas o sin material para un trabajo completamente nuevo. La presento esta temporada porque honestamente creo que por fin está terminada. Está reescrita en casi un setenta y cinco por ciento pero, lo que es mucho más importante, creo que finalmente me las he arreglado para decir lo que quería decir y siento que tiende una especie de puente emocional entre esos primeros años descritos en este artículo y mi actual existencia como dramaturgo. (Williams; 2007: 140-141)

El título de la obra remite inequívocamente al personaje mítico, aunque el argumento es más opaco y pleno de metáforas. Como tantas otras veces en su dramaturgia, la acción se ubica en el sur estadounidense, más precisamente en Two Rivers, un pueblo del estado de Mississippi.

La obra inicial, Batalla de ángeles, tenía una estructura algo diferente: un pequeñísimo comentario a modo de Prólogo y tres actos que, según se anunciaba, habían tenido lugar un año antes.

Encontramos allí un mundo de supersticiones, el Hechicero que merodea por el espacio y el personaje de Sandra White, quien en realidad es Cassandra, de resonancias míticas. Se refiere a la hija de Príamo, rey de Troya y sacerdotisa de Apolo. El dios le había dado la posibilidad de predecir el futuro pero, como ella no se le entregaba, también le dio un castigo: nadie le creería. En la obra, el personaje es marginal, tanto como el protagonista Val Xavier, por lo que intenta aproximarse a él sin conseguirlo. A la vez resulta anticipatorio: trae un arma, dice que anda

4-Todas las citas de la obra Orfeo desciende (palabras iniciales, didascalias y parlamentos), han sido tomados de la edición de Losada de 2007.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

deambulando en auto y se hace eco de las supersticiones. Por otro lado, tenemos a la mujer del sheriff, Vee Talbot, quien trajo a Val para conseguirle trabajo. La figura del muchacho causa sensación entre las mujeres, además de que viste una particular chaqueta de piel de serpiente. En cuanto a la señora Talbot, pinta sus visiones religiosas: “Una logra algo cuando termina...” parece decir el propio autor en boca de este personaje.

Leemos en un reportaje al escritor argentino Abelardo Castillo (Silvina Frieria, Página 12): “Abelardo Castillo, al igual que Paul Valéry considera que “corregir es una empresa espiritual de rectificación de uno mismo”. En ese afán parece desarrollar su trabajo nuestro autor.

No haremos un análisis minucioso de esta primera pieza pero dejamos mencionado el trabajo de palimpsesto realizado por el autor para llegar a otra obra. La operación es de reescritura y autorreferencialidad.

En Orfeo desciende, dos actos divididos en escenas y un prólogo sirven para narrar la historia del joven encantador y nada ejemplar que llega al pueblo en busca de trabajo y sosiego y se encuentra con un muro de prejuicios difícil de franquear. La idea de un pasado que intenta dejar atrás es el motor de la acción que, sospechamos, tendrá un tinte trágico.

Del análisis de la obra surge que el prólogo, más largo aquí, es de carácter informativo: estamos en la Tienda de Ramos Generales Torrance donde se registra mucho movimiento: Jabe Torrance estuvo internado y aunque no se recuperó, vuelve a casa con su mujer, Lady.

Las otras mujeres presentes intentan armar una bienvenida pero a la vez hablan de los demás: los habitantes del pueblo y el matrimonio Torrance. Nos enteramos de su presente (duermen en camas y habitaciones separadas) pero también del pasado de la pareja en un diálogo entre las mujeres. “Jabe Torrance compró a esa mujer. (...) La compró y la compró barata, porque la habían abandonado y tenía el corazón roto por ese... (...) ese chico Cutrere...” Cuentan, además, que el padre de Lady, el Tano, se había metido en el contrabando de alcohol durante la Prohibición. Tenía un predio con glorietas para beber y “portarse mal” donde iban todos. Hasta que cometió un error: vendió alcohol a los negros. La “Banda Mística” tuvo que actuar, incendió el lugar y el Tano no llegó a salvarlo porque en el intento se quemó vivo. Lady, su hija, quedó sola y hubo de aceptar la propuesta del propio Jabe, a la sazón, el jefe de la “banda mística” que provocó el incendio. El nivel de chismerío, propio del pueblo, habla más de cada una de ellas que de las personas referidas.

Las didascalias incluidas en el prólogo son harto elocuentes de una intención dramática que pone en cuestión la postura realista. Influyen sobre el carácter costumbrista que parecen tener algunos personajes. Pongamos como ejemplo el comienzo de sus “indicaciones”:

El escenario representa de forma no realista una tienda de ramos generales y parte de un bar conectado con ella en un pequeño pueblo del Sur. El techo es alto y la parte más elevada de las paredes está ennegrecida, como cubierta de humedad y telas de araña. En el fondo del escenario, una gran ventana polvorienta ofrece una vista de vacío perturbador, que se desvanece en el crepúsculo tardío. La acción de la

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

pieza se desarrolla durante la estación de las lluvias, a fines de invierno y principios de la primavera, y a veces la ventana se vuelve opaca, pero los chorros de lluvia le dan un resplandor plateado.

Más adelante: “Pero el bar, que en parte se ve a través de una amplia arcada, es sombrío y poético como si fuera una dimensión interior del drama.”

Estas palabras al comienzo, marcan una “presencia autoral” que no se puede soslayar. Considerado como un autor realista pone en tensión esta categoría mostrando a sus personajes desde una visión crítica, a la vez que direcciona la representación de la pieza.

Sobre el monólogo del personaje de Beulah, una de las mujeres, dice él:

...Una mandolina comienza a oírse suavemente. El siguiente monólogo debe encararse abiertamente como una exposición, dirigiéndose al público casi de manera directa, con una energía que exige atención. Dolly no se queda en la zona de representación y, después de las primeras frases, no hay ningún fingimiento de diálogo. (2007: 146)

Luego agrega: “... Este monólogo debe dar el tono no realista de toda la puesta.” Una indicación para futuros directores en el sentido que apuntamos. Cierta tipo de humor colabora con la intención manifiesta del autor, aunque pueda resultar melancólico o irónico las más de las veces.

Este primer momento nos introduce a Carol Cutrere (Cassandra en Batalla de Ángeles) quien posee una extraña belleza “fugitiva” aunque a contrapelo de su actitud irreverente, su apellido es el más viejo y distinguido del condado. Entre otras lindezas, la familia le paga para que “desaparezca”.

Este personaje indómito pretende provocar con un arma y un zapato roto. “Dicen que si te rompes el taco del zapato a la mañana, conocerás al amor de tu vida antes del anochecer. Pero ya estaba oscuro cuando me rompí el taco del zapato. Tal vez quiere decir que conoceré al amor de mi vida antes del amanecer.” Esto muestra un mundo de superstición tanto como la llegada del Hechicero negro de origen choctaw (uno de los primeros grupos de pobladores de la zona de Mississippi), cuyas ropas andrajosas están llenas de talismanes y amuletos. Carol sabe cuáles sirven y no les teme, diferenciándose de las demás mujeres. Gritan juntos el grito choctaw con la cabeza hacia atrás en un aparente momento ritual que semeja al de las bacantes, seguidoras del dios en el culto a Dioniso.

Llega Vee Talbot (esposa del alguacil) junto con Val Xavier. Es una mujer a la sombra de su marido, temerosa y desvalorizada, que canaliza su energía pintando, preferentemente imágenes religiosas. Sugestivamente, sus “visiones” a veces la dejan ciega. Carol ve a Val con su chaqueta de piel de serpiente y cree recordarlo “¿Nos conocimos?” Lo rodea insinuante, haciendo referencia a un encuentro anterior que él se niega a aceptar. Ella insiste en acercarse, siente que están conectados por pertenecer al mismo mundo y él, a fin de evitarla, toma su guitarra y canta una canción.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Este episodio se corta con la llegada del matrimonio donde vemos a Lady por primera vez, cansada de acompañar a su marido casi desahuciado. Lo llevan al piso de arriba desde donde golpeará con el bastón para que su mujer suba a atenderlo.

En un largo monólogo Carol, compulsivamente, necesita hablar de sí misma. Cuenta que armó grandes escándalos, despilfarró su herencia y cuando decidió pronunciarse a favor de un reo, fue arrestada por vagancia impúdica. Le pide a Val que la acompañe al cementerio, donde los muertos sólo pueden dar un consejo: “¡Vivan!” Val sale tras ella para no seguir escuchando los comentarios despectivos de las mujeres.

Para la segunda escena, todos los personajes fueron presentados. Val regresa y tiene un encuentro con Lady que definirá su futuro. Se escuchan, hablan de sus vidas, sus amores, sus sueños: él, su chaqueta y la guitarra, su compañera de toda la vida. Ella: su ilusión de abrir el bar, al estilo de las viejas glorietas que tenía el padre. Él sostiene que “En el mundo hay dos clases de gente: la que se vende y la que se compra”. Para ese momento expresa: “Viví en la corrupción pero no me corrompí. Éste es el motivo (agarra su guitarra) ¡Mi compañera de toda la vida! Me limpia como el agua cuando algo sucio me ha tocado...”

Le cuenta de una clase de aves sin patas que no puede posarse y debe pasar la vida volando por el cielo, tan pequeñas como el dedo meñique y que sólo se posan una única vez: cuando mueren. Lady quisiera ser como una de esas aves, por una noche dormir en el viento y flotar...

Este bello momento se interrumpe con los golpes del marido en el piso de arriba. “Porque yo duermo con un hijo de puta que me compró al precio de un incendio y en quince años no he tenido ni un buen sueño, ni uno solo...”

El segundo acto, semanas más tarde, nos deja ver que la relación entre Val y Lady ha crecido: la pregunta que uno le hace a la vida y a veces uno recibe una respuesta falsa: el amor.

La presencia de Carol nuevamente promueve la llegada del hermano, para que se la lleve del pueblo. Pero antes Carol previene a Val sobre lo que puede pasar si se queda mientras él toma su guitarra y toca suavemente. “Manejé toda la noche para traerte esta advertencia de peligro” le dice ella. Esta situación será el motivo para el reencuentro de Lady con David Cutrere, su antiguo amor.

Es una escena violenta donde ella le revela que estuvo embarazada cuando él la dejó pero decidió acabar con esa vida. Suena una mandolina apenas audible. “Quise morir después de eso pero la muerte no viene cuando uno quiere.” Con respecto al después, él se desentendió de ella y cada uno armó su vida por separado: “Tú te vendiste. Yo me vendí. A tí te compraron. A mí me compraron. ¡Nos convertiste en putas a los dos!” Con este desesperado intento de cerrar su pasado, le pide que no vuelva. Y aún más: que no la compadezca.

Sigue una conversación entre Val y la señora Vee Talbot, acerca de sus cuadros y visiones que aporta el lado siniestro del pueblo: cómo tratan a los diferentes, a los indeseables. “Convictos prófugos, convictos hechos pedazos por los sabuesos.” Baja

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

el alguacil Talbot y le ordena a su mujer esperarlo en el auto para advertir a Val que, por orden de Jabe, lo tiene en la mira.

En la siguiente escena Lady invita a Val a quedarse en el negocio, tiene una pieza que ha acondicionado especialmente. Es un momento particular, ella está tensa por el frío y él le acomoda la espalda... Luego de mirar la habitación él acepta quedarse pero cuando ella sube a buscar sábanas, abre la caja y se marcha con unos pesos.

Regresa para devolverlos luego de ganar y Lady lo descubre. La situación es tensa: ambos se recriminan las intenciones del otro. Él se irá y ella en forma desesperada lo retiene, porque lo necesita “para vivir”. En forma displicente él toma su guitarra y canta, ella “se dirige hacia la alcoba como una niña hechizada”. Este momento, de resonancias míticas, lleva al encuentro de esas dos almas: Lady y Val se convierten en amantes.

Hay nuevas intervenciones de Carol en las que aparece como agorera, previendo un final desastroso, aunque no será escuchada. Algo de eso se anticipa cuando Jabe baja las escaleras con ayuda de una enfermera. Lady está nerviosa. Jabe inspecciona todo y se enfrenta por primera vez con Val. “¿Cuánto le pago?” pregunta, sólo para demostrar quién es el dueño. Pasa a ver el nuevo bar con la decoración de Lady y se le antoja recargado. Le hace recordar las glorietas del padre de Lady y cómo lo quemaron. En ese instante ella se da cuenta con horror de que él ha sido el asesino de su padre. Desde la calle se escucha el altoparlante que anuncia la apertura del bar para esa noche. Por el esfuerzo, Jabe sufre una hemorragia.

Llega el sheriff Talbot, que aprovecha para darle una orden a Val: deberá irse de la ciudad antes de la salida del sol.

Esto hace que él quiera irse esa misma noche y discute con Lady, quien también se enfrenta con la enfermera. La mujer le devuelve que cuando la conoció supo que estaba embarazada y que Torrance no era el padre. En un monólogo donde se mezclan alegría y eufórica venganza, Lady reconoce su estado y que ello significa haber ganado a la muerte. Le dice a Val: “¡Me has dado vida, ahora puedes irte!”

Inesperadamente aparece Jabe en la escalera con un arma en la mano y dispara hacia la tienda “¡Buitres! ... ¡Quemé al padre de ella y los haré quemar!” Lady da un grito cubriendo el cuerpo de Val. Él súbitamente comprende. “¡El empleado está robando la tienda, le disparó a mi esposa...!” Llegan el alguacil y sus hombres gritando. Val intenta huir pero lo agarran en una violenta escena con gritos y una “lámpara de soldar”. A chorros de “fuego azul” y voces en la oscuridad logran aplacarlo. Luego todo es silencio.

Aparece Carol Cutrere y el Hechicero, quien trae la chaqueta de piel; ella se la cambia por un anillo de oro. Se oye un grito de dolor. “Los seres salvajes dejan la piel tras de sí...” Ella se va y el hombre ofrece una “sonrisa secreta” mientras el telón cae. No hubo salvación para los amantes, ambos quedaron del lado de la muerte.

Del teatro al cine

Elegimos denominar transposición al proceso de traslado, de un formato a otro, de los elementos y tópicos elegidos por el nuevo autor. Dice Wolf (2005: 37): “El problema

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

no está en pensar la literatura y el cine en tanto soportes aptos para narrar ficciones, sino en qué clase de ficciones se está pensando al creer que un relato literario puede transponerse al cine.” El procedimiento incluye apropiación y posterior resemantización de dichos contenidos: un campo de batalla donde un nuevo producto pugna por emerger.

Al respecto, dice Robert Stam (2009:13):

El escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco, pero ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda. La relación entre las dos artes es vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada. La adaptación se convierte en un juego de suma cero en el que el cine es percibido como el enemigo trepador que ataca las murallas de la literatura. (...) En términos freudianos, el cine es visto en términos de la «ansiedad de influencia» de Bloom, según la cual la adaptación es el hijo edípico que simbólicamente mata a su «padre», el texto fuente.⁵

Será por eso que habitualmente Tennessee Williams trabajó como guionista de las “adaptaciones” al cine de sus propias obras. Esa tarea comenzó con El zoo de cristal donde colaboró con Peter Berneis para escribir el guión de la película que dirigió Irving Rapper.

En el año 1959 Sidney Lumet trasladó a la pantalla grande la obra Orfeo desciende con el título The Fugitive Kind, que se conoció en el mercado hispano como Piel de serpiente, en ambos se hace referencia a la cualidad errante del protagonista. La piel de serpiente funciona como distintivo y le da carácter de “especie fugitiva” al protagonista. Pero también hace alusión a la muda de piel de ciertas especies.

Sidney Lumet fue un actor, director y guionista de Hollywood de amplia trayectoria que comenzó su carrera con un éxito que parecía difícil superar: Doce hombres en pugna. Siguió otras películas con menor éxito hasta lograr los sucesos de Serpico, Tarde de perros o Network (poder que mata). Asimismo, se afianzaría como reelaborador de grandes obras literarias.

Nuestra película comienza con la imagen de una celda y dos hombres dentro, se acerca el guardia y abre para que salga uno de ellos. Es Marlon Brando como Valentine Xavier, quien se demora un instante para que la cámara tome su potente perfil en un generoso plano medio.⁶ La escena continúa frente a la autoridad, que

5-Para la mención a Bloom, se refiere Stam al libro de ese autor con traducción al castellano: La angustia de las influencias. (1977) Caracas, Monte Ávila.

6-Sobre el oficio, veamos las palabras del propio Brando (1994: 165/66): “Una de las lecciones más difíciles que debe aprender un actor es no dejar el potencial de lucha en el gimnasio. En otras palabras, hay que aprender a mantener las emociones cocinándose a fuego lento durante todo el día, pero nunca dejar que hiervan. Si uno da todo lo que tiene en los planos generales, tendrá menos en los planos americanos y, donde le hace más falta, en los planos medios y los primeros planos. Hay que aprender a administrarse para no quedarse seco cuando llegan los primeros planos. Inclusive los directores más brillantes, y Dios sabe que hay pocos, utilizan mal a los actores a menos que tengan experiencia.”

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

quedará fuera de plano y en subjetiva vemos siempre al protagonista que se defiende, nos informa de su vida anterior y de su guitarra empeñada, su “compañera de vida”. Un llamado de atención le hace decir que no volverá a cometer errores y se irá lejos.

Corte a un plano bajo de un camino donde se vislumbra una luz a lo lejos, imagen que será el marco de los credits. La banda sonora nos acerca una música suave, extradiegética, que será casi un leitmotiv. Corte nuevamente a un auto que se mueve lentamente bajo la copiosa lluvia y en un primer plano vemos a Val que decide bajar del auto protegiendo la guitarra con su campera. Lo recibe la señora Talbot y lo deja dormir en la celda ahora vacía, porque el muchacho que estaba preso escapó. Cuando se escuchan los disparos y los hombres regresan, ya todo acabó. Esta secuencia, ausente en la obra teatral, funciona a manera de prólogo: nos introduce al personaje de Valentine Xavier, pues él mismo cuenta quién es y acto seguido, el pueblo donde se desarrollará la acción.

La siguiente secuencia es en la Tienda Torrance, que replica la primera escena teatral: mujeres, mucho alboroto, preparación de la bienvenida para el enfermo y aparición de Carol Cutrere. El personaje del hechicero, negro y andrajoso produce rechazo en las damas. Luego la señora Talbot que trae a Val y finalmente la llegada del matrimonio de Jabe y Lady Torrance. Anna Magnani “llegará” después. En esta secuencia de conjunto son pocos los primeros planos dedicados a la actriz. Apenas para mostrar el cansancio del personaje y la rispidez entre ella y su marido. Las relaciones de poder se van visualizando en el desarrollo de los diferentes momentos. La sonrisa escasea en el film, la verdadera. Vemos la risa nerviosa de mujeres en celo.

Interiores y exteriores adquieren sentido: el interior es opresivo, la cárcel lo es por definición pero la tienda, por extensión, se convierte en una cárcel. Está abigarrada de cosas y sobresalen mudos los maniqués que, como una presencia perturbadora, son testigos de varias escenas.

El cementerio primero es referido y luego visualizado en imagen. Allí es donde Carol lleva a Val, quien la rechaza explícitamente. El bar de la ruta se incorpora como interior en el que Carol despliega su monólogo y Val volverá para jugarse los pesos robados. Claramente es el mundo de la noche y de la marginalidad, donde mejor se desenvuelven ambos. “Es un tipo por el cual Tennessee Williams ha demostrado una reiterada afinidad, un personaje que ha sido “obligado por las circunstancias” a vivir en una sociedad industrializada o en un villorrio infernal (...)” (Falk, 1967: 142)

La tienda Torrance luce más luminosa a medida que avanza la película y guarda relación con la presencia de Val en ella, lo que seduce a las clientas. La nueva “confitería” de Lady aparece como deseo en la obra pero materializado en el film, un lugar de ensueño a punto de ser inaugurado, algo kitsch y efímero.

La música, distintivo del personaje mítico, tiene varios aspectos en el film pero es extradiegética mayoritariamente y cumple la función de subrayado de los sentimientos que van transitando los personajes. El poder de encantamiento atribuido al héroe

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

mítico está desplazado, puesto en la personalidad del personaje y su condición errante. Cercano a esa especie de aves difíciles de asir porque nunca se posan. “...Los Val Xaviers del mundo de Tennessee Williams parecen conservar una dosis de pureza no obstante el vicio en el que se han revolcado durante su tortuosa búsqueda de la Gran Respuesta.” (Fal, 1967:143)

La superstición mezclada con referentes de la mitología griega está contextualizada en ese escenario sureño. El infierno está en la tierra y tiene la cara de ese pueblo chico. Por eso Carol Cutrere aparece varias veces y no es bienvenida. Con su actitud provocadora logra el atrevimiento de una paliza y es el momento en que Val la defiende. Ella ha venido para avisarle que está en peligro, pero él no cree.

Entonces vendrá David Cutrere a buscar a su hermana. El encuentro con Lady es doloroso pero acomoda el pasado. “Tú te vendiste. Yo me vendí.” Mientras le revela que perdió el bebé que estaba esperando. Es época de censura y ya no se habla de aborto.

Al mejor estilo de los films sobre minorías, hay discriminación y violencia, contenida o explícita. La figura de la ley es intimidatoria y temible por lo impredecible. O quizás no. Ese conjunto de hombres, que se unen de manera “corporativa” (los “maridos” en la figura de Jabe Torrance y el alguacil con sus hombres) manejan la ciudad y lo que consideran apto para ella. Una justicia poco justa pero sin sobresaltos. La secuencia del final carga con ello y aparecen los hombres a poner orden. Tal como en la obra teatral acuden al llamado de Torrance luego de que él incendia (sí, otra vez) la confitería de Lady y dispara contra los amantes.

Lady agoniza mientras le pide a Val que huya. Él intenta acercarse pero los hombres arremeten con chorros de agua cuya potencia destructora impide cualquier intento. Los raccords de miradas son elocuentes. Es la mostración del sentimiento (trágico) que los une.

Si nos remitimos al mito, podemos pensar que ella estuvo a punto de cruzar la frontera, esa que separa ambos mundos. Y con vida en su vientre, superar a la muerte. Morir por amor, el gesto último de Lady, convierte a esta obra en la referencia obligada a una tragedia o, más bien, a una tragedia contemporánea.

Como un epílogo, la escena final nos trae de vuelta a los personajes marginales: el Hechicero que porta la chaqueta de piel y Carol Cutrere. Es ella quien la toma convirtiéndola, de alguna manera, en legado.

*Yo tuve el fin y era más,
Yo tuve más y era el fin,
Yo tuve el mundo a mis pies
Y no era nada sin ti
Crucé la línea final por,*

Para concluir

La transposición, lo dijimos, es un trabajo que implica modificaciones, supresiones y agregados que “sufrirá” la obra fuente para convertirse en otra. Con respecto a las transposiciones de textos teatrales, Sánchez Noriega cita a Bazin (2000: 73) “la preocupación fundamental del cineasta parecía ser la de camuflar el origen teatral del modelo, adaptándolo, disolviéndolo en el cine” (Bazin 1996: 225), para lo cual se procede a airear la obra (...), esto quiere decir que habrá una serie de procedimientos destinados a dar mayor realismo a la obra en su formato fílmico. Cambios que incluirán, en el caso en estudio, la incorporación de ámbitos y situaciones que sólo son sugeridas en la obra de teatro. O bien agregados, como ya apuntamos más arriba, que cambian no sólo el tiempo del relato, haciendo uso de elipsis en varios momentos, sino también el espacio. Pareciera que los personajes pugnan por salir de ese interior opresivo.

Se trata de la segunda colaboración Magnani/Williams, luego de que ella conmocionara Hollywood con su actuación en *La rosa tatuada*. Y se convierte en un verdadero duelo actoral con la presencia de Marlon Brando, quien ya había cimentado su carrera luego del éxito que le reportara su participación en *Un tranvía llamado deseo*.⁸

Además, nos encontramos aquí con un trabajo de referencias y rodeos varios: del mito al teatro, luego varios años de reescritura para convertirse en una nueva obra y de ahí al cine. Como quien muda de piel, el común denominador es la presencia de Tennessee Williams en todo el trayecto. Aunque su labor de guionista tenga un límite. Pensemos en el carácter notoriamente realista de la transposición. El zorro no llegó a revolucionar el gallinero.

El personaje mítico ha sido reelaborado, lo que demuestra el conocimiento del autor acerca del mito y el teatro griegos. Aunque la música, su sello distintivo, no fue recuperada del todo. En la transposición al cine esto es más elocuente: sólo se hace mención de que la guitarra es su compañera de vida y su bien máspreciado. El hechizo del protagonista es la seducción. Sí se recupera la idea de inframundo: el infierno, una noción posterior, está en la tierra. Y los “dioses” infernales ya no se dejan seducir. Morir por amor, el gesto último de Lady, nos acerca a las constantes del melodrama como género cinematográfico. Los personajes de inadaptados, de solitarios errantes o incomprendidos que abundan en la dramaturgia de Williams así lo promueven.

7-Fragmento de la canción *Tu amor*, de Charly García y Pedro Aznar, del álbum *Tango 4*.

8-Dice el propio Brando (1994:179) en sus memorias: “Cuanto más cerca está uno de retratar con éxito a un personaje, más lo mitologiza el público en dicho papel. La percepción lo es todo. Yo no usaba jeans como emblema de nada; simplemente eran cómodos. Pero como usaba jeans y remera en *Un tranvía...* y manejaba una motocicleta en *Salvaje*, me consideraron un rebelde.”

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Se trata de un relato clásico, lineal y efectivo, que sin embargo no toma partido por el simbolismo de la referencia mítica ni por el carácter fantástico e irreal que indicaba el autor en sus didascalias.

Funciona como producto de Hollywood y como tal, se comprende la supresión de algunos temas como el aborto o la prostitución a partir del contexto de censura imperante (el Código Hays todavía se hallaba en vigencia). El discurso hegemónico suele ser cerrado y asertivo, con poco lugar para la duda. El logro: el film exuda intolerancia.

Pero volvamos al principio: ¿Qué hace que un dramaturgo reescriba una obra durante tantos años? En una mesa redonda sobre dramaturgia y proyectos teatrales (2012), Roberto Perinelli, autor argentino, sostiene que “Los dramaturgos estrenamos para dejar de corregir.” Tal vez.

Pero el tema se ilumina con unas palabras de Susan Sontag:

Se escribe para leer lo escrito, ver si está bien y, como, por supuesto, nunca lo está, corregirlo una, dos, cuantas veces sea necesario hasta obtener algo cuya relectura sea tolerable. Uno es su primer lector, quizás el más severo. "Escribir es sentarse a juzgarse a sí mismo", escribió Ibsen en la guarda de uno de sus libros. Cuesta imaginar la escritura sin la relectura. Pero, ¿acaso lo escrito de un tirón nunca está bien? Sí, a veces está más que bien. Y eso sólo indica, al menos para esta novelista, que si lo miras o lo recitas con mayor detenimiento -o sea, si lo relees-, podría quedar todavía mejor. (...) Sin duda, mucho de lo escrito sin esfuerzo causa gran placer. No se trata del juicio de los lectores -que bien pueden preferir un escritor más espontáneo, una obra menos trabajada-, sino de un sentimiento de los escritores, esos profesionales de la insatisfacción. "Si, de primera, pude llegar hasta aquí sin demasiado esfuerzo, ¿no podría ser aún mejor?", piensa uno. Y aunque corregir y releer suenan a esfuerzo, en realidad son las partes más placenteras del escribir. A veces, las únicas placenteras.
(Sontag; 2000)

De esos “profesionales de la insatisfacción”, Tennessee Williams es un hombre en carne viva.⁹ Frágil como esas aves que nunca se posan. Dice él mismo en sus memorias “Y ahora, ¿debo intentar entretenerles con mi teatro o con mi vida, suponiendo que haya una diferencia sensible entre ambos? (Williams, 2008: 273) Tal vez esa sea la clave, la imposibilidad de separar uno y otra. Que los intentos son de recuperar el pasado añorado. O, en sus propias palabras: la idea de que se trate de un “puente emocional” entre ambos mediante la utilización estética del universo mítico.

Ficha Técnica:

9-“En 1959 sufrí un revés verdaderamente demoledor con el fracaso de Orfeo descendiendo, legítimo descendiente de mi primera obra de Nueva York: Battle of Angels.” (Williams;2008:264)

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Piel de serpiente (The Fugitive Kind)

Fecha: 1959 Duración: 135 min.

Producción: United Artists

Dirección: Sidney Lumet

Guión: Tennessee Williams, Meade Roberts

Fotografía: Boris Kaufman

Música: Kenyon Hopkins

Intérpretes: Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton, etc.

Bibliografía

BAUZÁ, H. F. (2001). El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica, Buenos Aires: F.C.E.

BAUZÁ, H. F. (2005). Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BAUZÁ, H. F. (1997) Voces y visiones. Representaciones del mundo antiguo, Buenos Aires, Biblos.

BRANDO, M., Lindsey, R. (1994). Brando. Canciones que me enseñó mi madre. Buenos Aires, Editorial Atlántida.

FALK, S.L. (1967) Tennessee Williams. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

GRIMAL, P. (1997) Diccionario de mitología griega y romana, Buenos Aires, Paidós.

PEÑA ARDID, C (1992) Literatura y cine. Una aproximación comparativa, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2004). De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona: Paidós.

STAM, R. (2009) Teoría y práctica de la adaptación, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

WILLIAMS, T. (2007) Tormenta de primavera/Orfeo desciende, Buenos Aires, Losada

WILLIAMS, T. (2008) Memorias, Barcelona, Bruguera.

WOLF, S. (2001). Cine / Literatura. Ritos de pasaje, Buenos Aires, Paidós.

FRIERA, S. (2007) Literatura, Abelardo Castillo, "Ser escritor" y la pasión por la letra. Página 12 Recuperado el 13/11/2017

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-7771-2007-09-28.html> :

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

SONTAG, S. (2000) “Escribir, leer, corregir, releer”, The New York Times. La Nación. Recuperado el 29/06/2018

<http://www.lanacion.com.ar/45921-escribir-leer-corregir-releer>

PERINELLI, R. (2012) Mesa Redonda “Inserción de la dramaturgia en un proyecto teatral”. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Recuperado el 13/11/2017

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/mas_informacion.php?id_noticia=2891