
INVESTIGACIÓN/RESEARCH

Recibido: 23/08/2016 --- Aceptado: 04/10/2016 --- Publicado: 15/11/2016

LA EVOCACIÓN DEL *OLD SOUTH* EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE TENNESSEE WILLIAMS: EL ESPACIO COMO ELEMENTO NARRATIVO

Valeriano Durán Manso¹: Universidad de Cádiz. España.
valeriano.duran@uca.es

RESUMEN:

El sur de Estados Unidos tiene un papel determinante en la obra literaria del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. Este universo, que está centrado en la principal ciudad de Louisiana, Nueva Orleans, y en la región del Delta del Mississippi, cuenta con una importante representación cinematográfica gracias a las adaptaciones de las principales obras del escritor, realizadas entre 1950 y 1968. Así, el espacio sureño tiene un notable protagonismo en estas películas, y en algunos casos adquiere el carácter de personaje, debido a su relevante peso narrativo y a la constante evocación que los seres de ficción hacen de él. Con los objetivos de poner en valor el *Old South* como espacio poético y romántico en el cine americano clásico, reflexionar sobre la relación de Williams con su lugar de origen, y realizar una aproximación a la representación del universo sureño en sus principales adaptaciones cinematográficas, se intenta reflejar cómo el sur influye en la construcción de los temas y personajes del dramaturgo. En este sentido, películas como *Un tranvía llamado deseo*, *Baby Doll*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *De repente... el último verano* o *Dulce pájaro de juventud*, entre otras destacadas, comparten un mismo ámbito a pesar de desarrollarse en diferentes lugares meridionales de Estados Unidos. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende reflexionar sobre cómo el sur heredero del *Old South* se erige como un elemento narrativo que determina la evolución dramática de las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams.

PALABRAS CLAVE: Espacio narrativo – Narrativa audiovisual – *Old South* – Adaptaciones cinematográficas – Tennessee Williams – Hollywood – Melodrama.

¹ **Valeriano Durán Manso:** Profesor en el Departamento de Marketing y Comunicación de la Universidad de Cádiz, Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla y Licenciado en Periodismo por la misma Universidad.

Correo: valeriano.duran@uca.es

EVOCATION OF THE *OLD SOUTH* IN FILM ADAPTATIONS OF TENNESSEE WILLIAMS: A SPACE AS A NARRATIVE ELEMENT

ABSTRACT:

The south of the United States plays a decisive role in the literary work of the American playwright Tennessee Williams. This universe, which is centered in the main city of Louisiana, New Orleans, and the Mississippi Delta, has an important cinematographic representation thanks to the adaptations of the main works of the writer, carried out between 1950 and 1968. Thus, the southern space has a notable prominence in these films, and in some cases acquires the nature of character, due to its relevant narrative weight and to the constant evocation that characters make of it. With the objectives of to emphasise the Old South as poetic and romantic in the classic American cinema, to reflect on the relationship of Williams with their place of origin, and approach to the representation of the southern universe in its main film adaptations, this work tries to reflect the South influence the construction of the themes and characters of the playwright. In this sense, films like *A Streetcar Named Desire*, *Baby Doll*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *Suddenly*, *Last Summer* or *Sweet Bird of Youth*, among other prominent, share the same scope despite carried out in different locations of southern United States. From these considerations, this work aims to reflect on how the south inheriting of the Old South stands as a narrative element that determines the dramatic evolution in the film adaptations of Tennessee Williams.

KEY WORDS: Narrative space – Audiovisual narrative – *Old South* – Film adaptations – Tennessee Williams – Hollywood – Melodrama

1. INTRODUCCIÓN

El espacio es un informante de primer nivel en una obra literaria o fílmica porque aporta numerosos datos sobre los personajes, la acción y la ubicación de la historia. Los autores que tienen un marcado universo suelen utilizarlo o construirlo con una clara finalidad narrativa, como sucede en los melodramas de Douglas Sirk, los filmes de Federico Fellini, o, en la actualidad, en las películas de Woody Allen, Tim Burton o Pedro Almodóvar, entre otros. A pesar de su disparidad, estos cineastas destacan por un cuidado tratamiento del espacio, pues participa de forma activa en la creación y la evolución de los personajes; los temas; o el género cinematográfico en el que se enmarca una película. Así, este elemento narrativo "*nos ofrece las indicaciones de base para la comprensión del mundo puesto en escena*" (Casetti y di Chio, 2007, p. 113), pues el qué y el quién necesitan un dónde para poder desarrollarse de forma completa. En este contexto, la producción dramática y cinematográfica del escritor norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911-Nueva York, 1983), resulta muy interesante por el papel que el sur heredero del *Old South* desempeña en la existencia de unos personajes de gran riqueza psicológica.

La dicotomía entre el norte y el sur de Estados Unidos ha sido tradicionalmente una de las fuentes de inspiración de la literatura norteamericana y, en consecuencia, del cine de Hollywood desde la etapa muda, por su complejidad social, cultural, política y económica. El modelo de sociedad basado en señores blancos y esclavos negros, las fértiles plantaciones, las fiestas aristocráticas, y unos arraigados conceptos de honor, tradición, familia y cultura, dieron lugar a una forma de vida, idílica para unos y muy injusta para otros, que entró en decadencia tras la Guerra de Secesión (1861-1865):

What had really happened here, indeed, was that the gentlemanly idea, driven from England by Cromwell, had taken refuge in the South and fashioned for itself a world to its heart's desire: a world singularly polished and mellow and posed, wholly dominated by ideals of honor and chivalry and noblesse. (Cash, 1991, p. xlix)

La vida en el denominado *Old South* no estuvo exenta de polémica, sobre todo a raíz de la firme oposición de los Estados Confederados de América –Carolina del Sur, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana, Texas, Virginia, Arkansas, Carolina del Norte, Tennessee, Missouri y Kentucky-, de abolir la esclavitud. No obstante, la tradición cultural europea, la supremacía de los valores citados en detrimento de la economía, o la estética de sus campos de algodón y ciudades, han sido las señas de identidad que buena parte de los autores sureños decidieron recuperar y destacar en sus obras. Por este motivo, y a pesar de la lacra de la esclavitud, la evocación del *Old South* en las artes suele estar también unida a un mundo de cultura y riqueza, cuyos valores se perdieron tras el conflicto bélico. Aunque Tennessee Williams nació casi cincuenta años después de la contienda, recibió una educación sureña en lo que a tradición y valores se refiere, tal y como habían recibido sus padres y abuelos. Sin embargo, su espíritu crítico lo llevó a reflejar en sus obras el declive en el que el sur estaba inmerso, así como la xenofobia, la homofobia, o el caciquismo presentes en el siglo XX. En este sentido, el origen del dramaturgo, su idealización de los años de infancia transcurridos en Mississippi con su familia materna, y su visión personal de este espacio, determinaron la constante presencia de las zonas del sur de su país en sus páginas. Además, al igual que le ocurrió a otros destacados autores sureños contemporáneos, como William Faulkner o Carson McCullers (González Groba, 2015), su vínculo vital, personal y emocional con el sur en el que nació, creció, se educó y, posteriormente, se refugió, quedó plasmado en su producción:

Since the end of the War Between the States many southern writers have engaged in a love-hate relationship with the native region, from which they drew inspiration [...] but two majors authors who never denied their southernness were William Faulkner and Tennessee Williams. No writer of this century more than Williams, who was strongly influenced by his Mississippi youth and his many years of residence in New Orleans and Key West, has been as markedly southern in his choice of settings, characters, plots, and themes. Mention of his name evokes for readers and playgoers all over the world a vivid image of the Deep South. No influence, other than his family and his sexual orientation, had as much influence on shaping the dramatist's work as the South that produced him. (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. x)

En la mayoría de los casos, son los personajes williamsianos quienes introducen el espacio, o su construcción mental del mismo, mediante sus recuerdos o referencias de diversa índole sobre el sur. Además, en sus textos, el espacio adquiere tal alcance que puede incluso ocupar un papel protagonista en el relato. Este aspecto "*se refiere al peso que el elemento asume en la narración, vale decir, a la cantidad de historia que reposa sobre sus espaldas, a la medida en que se erige en portador de los acontecimientos y en las transformaciones*", pues además "*cuanto mayor sea ese peso, tanto más actuará el existente como 'personaje' antes que como 'ambiente'*" (Casetti y di Chio, 2007, p. 156). Así se produce con Nueva Orleans, una ciudad muy vinculada a las experiencias de Williams, pues influye en los seres de ficción y tiene un significativo papel en los argumentos. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que aunque "*es posible hablar de ciudades como personajes, en la mayoría de ocasiones esto será resultado de una constante referencialidad y un elogio exaltado por parte de los protagonistas, más que de un verdadero tratamiento narrativo de la ciudad*" (García García, 2011, p. 150). En este sentido, resulta interesante iniciar una aproximación al retrato que las adaptaciones filmicas de Williams realizan del sur de Estados Unidos y, además, de una ciudad tan carismática como Nueva Orleans, para constatar el peso que este espacio ocupa en cada historia:

Tennessee Williams was constantly renewing his love-affair with the New Orleans where, he was to attest near the end of his life, he wrote more than fifty percent of his best work. The city had provided him with inspiration and material, a debt he repaid more than amply by making his vision of New Orleans a permanent part of the literary map of American. (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 93)

A diferencia de otras urbes norteamericanas de tamaño medio, que suelen quedar eclipsadas a nivel cultural y turístico por ciudades tan dinámicas como Nueva York o San Francisco, "*la identidad cultural de Nueva Orleans goza tradicionalmente de una gran repercusión a nivel mundial*" (García García, 2011, p. 162). A este respecto, los textos y adaptaciones filmicas de Williams han contribuido notablemente a ello. En definitiva, se puede afirmar que en la producción del dramaturgo sureño existe un estrecho vínculo entre el espacio y los personajes, ya que es el altivo, claustrofóbico y decadente sur donde se encuentran sus atormentados seres de ficción.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este estudio es poner de manifiesto y reflexionar sobre cómo el sur de Estados Unidos influye en la construcción de los personajes de Tennessee Williams, en concreto, en los de sus principales adaptaciones cinematográficas. Así, se pretende establecer una relación entre el espacio como elemento narrativo y los complejos seres williamsianos, quienes, en buena medida, están determinados por la evocación de su pasado sureño perdido y la decadencia de su presente. De esta manera, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. Poner en valor la evocación del *Old South* como espacio poético y romántico de Estados Unidos en las narraciones del cine americano clásico.
2. Reflexionar sobre la vinculación de Tennessee Williams con el lugar donde

nació y se educó, y su mirada crítica hacia a un mundo ya extinto.

3. Realizar una aproximación a la representación del sur heredero del *Old South* en las principales versiones filmicas de Williams, y profundizar en cómo este espacio determina la psicología de sus atormentados personajes.

3. METODOLOGÍA

El estudio del espacio en la obra literaria de Tennessee Williams ayuda a comprender el desarrollo de las tramas planteadas y la creación de los personajes que participan en ellas. Esta idea se refuerza en sus adaptaciones cinematográficas, pues los temas controvertidos que trataban y los complejos seres de ficción que las protagonizaban causaron un mayor impacto en el Hollywood de las décadas de los cincuenta y sesenta que en Broadway, debido a que el cine no gozaba de la libertad estilística de la escena neoyorquina, al estar dominado por el Código Hays desde su implantación en 1934 (Durán Manso, 2016). A pesar de ello, el universo williamsiano hizo posible que se desarrollara un cine más íntimo y de carácter psicológico que poco a poco fue derribando las férreas directrices censoras, ya que diversos productores y cineastas, entre los que destacaban Elia Kazan y Richard Brooks, apostaban por la necesaria libertad temática en Hollywood. Por esta razón, las profundas, complejas y atrevidas obras de Williams resultaron muy interesantes para el nuevo rumbo que la principal industria cinematográfica del mundo inició después de la II Guerra Mundial (Barton Palmer y Bray, 2009). En base a esto, la hipótesis que se plantea es cómo los espacios de fuerte arraigo en el sur heredero del *Old South* condicionan la evolución de los personajes del escritor sureño, centrándonos en los de sus versiones filmicas realizadas entre 1950 y 1968, un periodo en el que el cine americano clásico y el melodrama tradicional evolucionaron hacia un mayor realismo.

Para el desarrollo de este trabajo, se ha utilizado una metodología basada en un análisis literario y fílmico de las adaptaciones cinematográficas de Williams, centrado en la construcción de los espacios. Al tratarse de melodramas, la psicología de los personajes tiene un importante peso en la acción, y el espacio donde se ubican, o donde se hallan inmersos, ejerce una especial incidencia en su carácter y evolución. De esta manera, en el universo williamsiano se produce un estrecho vínculo entre el origen, la personalidad, las circunstancias y el destino de los seres de ficción, con el espacio sureño donde transcurren sus vidas. La relación con los personajes, la acción y el tiempo, definen el espacio cinematográfico, y esto resulta "*esencial en la relación que el autor y el espectador establecen para con la historia, y más concretamente entre el público y su orientación (literal) en el relato*" (Rodríguez Terceño, 2014, p. 40). En definitiva, este existente constituye un hilo conductor fundamental en la narración, pues, entre otras cosas, indica los estados emocionales de los personajes, el mundo en el que están inmersos, y su evolución dramática; algo elemental en las películas de Williams. Por otra parte, el espacio tiene una serie de características que lo determinan: el tipo, el modo, el propósito, la relación y la ubicación, es decir, el qué, el cómo, el con qué, el con quién, y el dónde, respectivamente. Todas influyen en la definición del espacio como ambiente, pero la ubicación "*permite anclarlo a unas coordenadas geográficas y temporales, con las condiciones socioculturales*

connotadas por dicho anclaje" (Nieto Ferrando et al., 2015, p. 588). Se trata de un concepto clave que configura su sello de autor (Rodríguez Terceño, 2014).

Por otra parte, la representación de la evocación del *Old South* va unida a un tiempo concreto que, a la vez, da un sentido a la historia que se desarrolla. Así, es necesario afirmar que "*no se da ningún espacio sin que aparezca un tiempo relativo que guíe la exploración, así como, paralelamente, no se da ningún tiempo sin un espacio que actúe como soporte suyo*" (Casetti y di Chio, 2007, p. 133). En la producción de Williams, el sur heredero del *Old South* está influido por la época anterior a la Guerra de Secesión, pero en la mayoría de los casos se representa en tiempo presente, es decir, en el periodo comprendido entre la década de los treinta y la de los sesenta. Esta etapa, que refleja el ocaso del mundo sureño un siglo después de la contienda, resulta interesante porque acoge también el conflicto interno y el declive de muchos personajes del autor, estableciéndose así un paralelismo entre ambos existentes. De esta manera, se constata que "*cuando componemos el espacio, hacemos algo más que 'decorar' el lugar donde va a transcurrir la acción*" (Díez Puertas, 2006, p. 217). Normalmente, en las obras de Williams prevalece el espacio referencial, pues éste aparece determinado por su topónimo. Por este motivo, en los diálogos se habla de Nueva Orleans, Memphis, Mississippi, Louisiana o el Golfo de México, aunque existe también una tendencia a hablar del sur como un amplio universo que aglutina a los anteriores. A este respecto, resulta adecuado señalar que "*el espacio referencial contribuye a generar un efecto realista, pero además permite al espectador identificarlo con claridad*" (Nieto Ferrando et al., 2015, p. 594). Sin duda, la mención de los diferentes espacios dentro de la narración permite matizar la posición de los seres de ficción dentro de ese espacio –tanto física como psicológica-, y, además, ubicar mejor al público frente a la historia. En definitiva, la construcción del espacio ayuda "*a que el espectador se localice en el filme, a que tenga la sensación de estar en el lugar donde se desarrolla la acción, a que lea correctamente el espacio y comprenda la geografía de la película*" (Rodríguez Terceño, 2014, p. 42).

Los principales espacios meridionales de Estados Unidos que articulan este trabajo son: la evocación del sur perdido, Nueva Orleans, las plantaciones sureñas, las pequeñas ciudades del sur y la costa del Golfo de México. Así se produce con *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950) y *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), en el primer caso; de nuevo, *Un tranvía llamado deseo*, *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), y *Propiedad condenada* (*This Property Is Condemned*, Sydney Pollack, 1966), en el segundo; *Baby Doll* (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956) y *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), en el tercero; *Piel de serpiente* (*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1960), *Verano y humo* (*Summer and Smoke*, Peter Glenville, 1961) y, de nuevo, *Propiedad condenada*, en el cuarto; y, por último, *La rosa tatuada* (*The Rose Tattoo*, Daniel Mann, 1955) y *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks, 1962). Se trata de un total de diez películas basadas en los textos de Williams, de las trece que se filmaron entre 1950 y 1968, ya que *La primavera romana de la señora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, José Quintero, 1961) se ambientó en Roma, *La noche de la Iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964) se desarrolló en la costa del Pacífico mexicano, y

La mujer maldita (*Boom!*, Joseph Losey, 1968) transcurrió en Cerdeña (Italia). Asimismo, estos títulos tuvieron un gran éxito en los años cincuenta y sesenta por su apuesta temática en el Hollywood posterior a la II Guerra Mundial, su lucha contra el Código Hays, y la presentación de unos personajes que rompieron, en muchos casos, con los modelos vigentes de masculinidad y feminidad. Esta selección constituye una muestra representativa de la filmografía de Williams y, por ello, es la que se analiza en el presente estudio según el esquema espacial propuesto. El visionado de estos filmes permite concebir el espacio como "*un lugar privilegiado e imprescindible para entender la totalidad del discurso*" (Cobo Durán, 2014, p. 123).

4. DISCUSIÓN

4.1 El *Old South* en el cine americano clásico

En el imaginario colectivo, el *Old South* está estrechamente ligado a los relatos de la literatura americana de los siglos XIX y XX, y al cine, donde el melodrama clásico de Hollywood tuvo una vertiente sureña de notable desarrollo. Quizá, por ello, la gran pantalla ha transmitido una imagen maquillada, e incluso edulcorada, de la realidad del profundo sur durante la época previa a la Guerra de Secesión, pues en los filmes primaba el aspecto sentimental y dramático de las relaciones entre los personajes, y no el social, debido a las características del propio género. Por este motivo, desde los años del cine mudo, las películas ambientadas en este periodo –que se desarrollaban en estados que comprendían desde Georgia hasta Texas–, destacaban por el elevado estatus socioeconómico de los protagonistas, quienes poseían fértiles plantaciones; un estilo de vida donde la cultura, la religiosidad y la elegancia estética ocupaban un papel principal, como sucedía en Europa; y una relación cordial con los esclavos, que no incidía demasiado en la desigualdad racial imperante. Este patrón se manifestó especialmente en la película *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), considerada el paradigma del melodrama sureño:

Its social pattern was manorial, its civilization that of the Cavalier, its ruling class an aristocracy coextensive with the planter group [...], and in every case descended from the old gentleness who for many centuries had made up the ruling classes of Europe. They dwelt in large and stately mansions, preferably white and with columns and Grecian entablature. Their estates were feudal baronies, their slaves quite too numerous ever to be counted, and their social life a thing of Old World splendor and delicacy. (Cash, 1991, p. xlix)

Asimismo, estas películas alcanzaron un cierto carácter épico cuando se centraron en los avatares de la Guerra de Secesión, que finalizó en 1865 después de "four years of fighting for the preservation of their world and their heritage" (Cash, 1991, p. 104), que fueron devastadores para el sur. A pesar de que el cine clásico suele mostrar el orgullo de la vencida sociedad sureña y una rápida capacidad para sobreponerse a la tragedia, la complejidad del conflicto y sus consecuencias económicas, políticas y sociales en los estados meridionales no se han abordado hasta filmes más recientes. El sur que sustituyó al mítico *Old South* se caracterizó por la exaltación de los valores que habían identificado su mundo, para evitar perder sus raíces frente a un norte industrializado y próspero al que consideraba enemigo. Sin embargo, su economía,

eminentemente agrícola, quedó mermada, apareció un conservadurismo extremo que intensificó el racismo tras la liberación de los esclavos, y la corrupción a nivel local se convirtió en la norma política dominante. El cine clásico no empezó a mostrar esta realidad latente hasta la década de los cincuenta, cuando las exitosas obras de Tennessee Williams se trasladaron desde Broadway para apostar por unos temas, personajes y espacios más próximos a la vida cotidiana de los espectadores, quienes se encontraban entonces más seducidos por la reciente llegada de la televisión a sus hogares (Durán Manso, 2016). De esta manera, la cuestión artística estuvo unida a la económica en el camino que inició la industria hacia la libertad temática.

El interés de Hollywood por el *Old South* y la Guerra de Secesión se originó en el cine mudo. En este periodo se estrenaron filmes que abordaban el sur desde perspectivas distintas, como la imprescindible *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915); comedias como *El maquinista de la General* (*The General*, Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926) o *El héroe del río* (*Steamboat Bill Jr.*, Buster Keaton y Charles Reisner, 1928), ambientada en el Mississippi actual; o *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928), centrada entre Virginia y Kansas. No obstante, este espacio tuvo un mayor desarrollo en los melodramas sonoros del cine clásico (1927-1972), donde su tratamiento evolucionó en función de Hollywood y del propio género. Así, del esplendor del pasado sureño en el marco de la guerra, como sucedía en *Jezabel* (*Jezebel*, William Wyler, 1938) y *Lo que el viento se llevó* –desarrolladas en las dos principales ciudades del sur, Nueva Orleans y Atlanta, respectivamente–, la industria giró después hacia una visión más crítica del actual sur, como se produjo con *Pinky* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949) y *Un tranvía llamado deseo*. No obstante, en estos años sobresalieron también melodramas centrados en distintas etapas históricas del sur, como *La loba* (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941) –basado en la novela homónima de Lillian Hellman–, *La exótica* (*Saratoga Trunk*, Sam Wood, 1945), o *Flamingo Road* (*Flamingo Road*, Michael Curtiz, 1949), protagonizados, en este orden, por tres de las actrices más destacadas del género: Bette Davis, Ingrid Bergman y Joan Crawford. El éxito de esta tendencia continuó en la década siguiente con los estrenos del musical *Magnolia* (*Show Boat*, George Sidney, 1951) y de los melodramas que aún seguían la estela de *Lo que el viento se llevó*, como *El árbol de la vida* (*Raintree County*, Edward Dmytryk, 1957) o *La esclava libre* (*Band of Angels*, Raoul Walsh, 1957), que, de nuevo, tuvo a Nueva Orleans como principal espacio.

Asimismo, la cuestión racial tuvo un importante papel debido a la cruel discriminación que, un siglo después de la guerra, seguía sufriendo la población negra que vivía en el sur. Tras el precedente de *Pinky*, proliferaron títulos ambientados en los estados meridionales, que cuestionaban la desigualdad entre blancos y negros y denunciaban el racismo vigente, como *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962) –basada en la novela homónima de Harper Lee–, o la incisiva *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967). Además, también destacó *Adivina quien viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer, 1967), la primera película que abordó claramente las relaciones interraciales –prohibidas por el Código Hays–, y el dilema familiar que suponían. En este sentido, el cine de estos años decidió reflejar el lado más negativo, o quizá realista, del universo sureño y, también, los movimientos de la sociedad contra el racismo:

The black and white activists who fought for civil rights in the 1950s and 60s made racial integration possible by building on the work of the abolitionists who, in the previous century, had made possible the freedom of blacks that had once been unthinkable. (González Groba, 2015, p. 70)

Por otra parte, la generalizada buena acogida, tanto de crítica como de público, de las películas del dramaturgo, permitió que Hollywood se fijara en los éxitos literarios de otros autores americanos contemporáneos. Por ello, en estos años se llevaron a la gran pantalla obras de William Inge, como *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955) y *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961); de Edna Ferber, como *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956); o de William Faulkner, como *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, Martin Ritt, 1958); todas ambientadas en el sur. De esta manera, los melodramas de fuerte carga sexual y origen sureño, como los de Williams, tuvieron un destacado lugar en el cine americano de los cincuenta y sesenta, y alcanzaron una notable repercusión fuera de sus fronteras. Asimismo, otras películas desarrolladas en el sur que destacaron por su carácter sexual, violento e, incluso trágico, fueron *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*, Edward Dmytryk, 1962), *La jauría humana* (*The Chase*, Arthur Penn, 1966) y *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967) –basadas en las obras de Nelson Algren, Lillian Hellman y Carson McCullers, respectivamente–, donde el lesbianismo, la corrupción social y la homosexualidad masculina fueron los protagonistas gracias al decisivo debilitamiento que experimentó el Código Hays (Durán Manso, 2016).

4.2 Tennessee Williams y el *Old South*

La estrecha relación de Tennessee Williams con el sur de Estados Unidos se remonta a su infancia. Desde su ciudad natal, Columbus, se trasladó con su familia a otras localidades sureñas como Nashville, en Tennessee; Canton, en Mississippi; y, por último, Clarksdale, también en Mississippi. Allí se instaló con su madre, Edwina, y con su hermana, Rose –que era sólo catorce meses mayor que él–, en la casa de sus abuelos maternos, debido a la situación laboral de su padre, Cornelius, quien estaba continuamente viajando. Su infancia transcurrió en la rectoría que regentaba su abuelo, el reverendo Dakin, en un ambiente sureño donde la tradición, la religión, las pautas sociales y la vida cultural todavía tenían un gran protagonismo:

Mis ocho primeros años pasados en Mississippi, fueron los más gozosos e inocentes de mi vida gracias a la beneficiosa vida hogareña que nos procuraban mis adorados abuelos, los Dakin, con quienes vivíamos. Y al disparatado mundo semiimaginario en que nos movíamos con mi hermana Rose y Ozzie, nuestra preciosa niñera negra, un mundo aparte y casi invisible para los demás, excepto para nuestro pequeño círculo cabalístico de tres. Ese mundo, esa época hechizada, terminó con el brusco traslado de nuestra familia a San Luis. (Williams, 2008, p. 31)

La etapa en esta ciudad de Missouri, donde su progenitor se asentó finalmente, fue muy difícil para el futuro escritor, quien consideraba que Clarksdale era su hogar. En San Luis conoció las acusadas diferencias sociales y las malas condiciones laborales de la gente, y esta realidad supuso un choque con la edulcorada concepción que

tenía de la vida. Al principio, los Williams vivieron en una pensión que estaba en las antipodas de la casa de los Dakin, muy amplia y con jardín, y, tras varias mudanzas, se instalaron en un pequeño apartamento que más tarde le sirvió para la ubicación de su primera gran obra, *El zoo de cristal*. Aunque este traslado supuso una mejora económica, la familia no gozó del estatus que tenía en Mississippi, y esto incomodó especialmente a Edwina. La experiencia en San Luis afectó a la salud de Williams y al desarrollo de su carácter introvertido, pues "*for him Clarksdale, in the heart of the Mississippi Delta, was the one spot on earth where the memories of his early years were stored away until the end of his mortal days*" (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 21). Por ello, tras el nacimiento de su hermano pequeño, Dakin, en 1920, volvió a la casa de sus abuelos para pasar una temporada. Durante este tiempo, que finalmente se prolongó un año, recuperó la vitalidad, desarrolló su imaginación y encontró multitud de espacios y personas pintorescas que más tarde incluiría en su obra literaria. A su regreso, Rose viajó a Clarksdale para disfrutar de un descanso similar al suyo, de manera que tuvo que enfrentarse en soledad a la realidad que le hacía infeliz. Su refugio fue la lectura y la escritura, y cuando cumplió doce años su madre le regaló una máquina de escribir de segunda mano, donde pudo plasmar sus temores y sueños en sus primeros poemas y relatos. Sin duda, su amarga existencia en San Luis incidió en la construcción de su imagen idílica del profundo sur.

La relación con su abuelo Dakin fue fundamental para que Tennessee se aproximara a las gentes del sur, a su forma de ver la vida, a su economía, y, en definitiva, a un mundo que se aferraba a su personalidad desde antes de la Guerra de Secesión. Durante este periodo en Clarksdale, conoció a muchas personas que le inspirarían para definir a sus personajes, como se aprecia en la cantidad de nombres, apellidos y rasgos físicos de vecinos de la zona que están presentes de sus textos:

Through his grandfather young Tom met several Clarksdale families as well as people throughout Coahoma and neighboring counties, including the Wingfields (among them "a lady named Laura Young", who had prisms hanging between two rooms that, he recalled in 1945, "became a play", obviously a reference to *The Glass Menagerie*); the Venables; the Cutrers (one of whom was named Blanche, another Stella, and a young man who married a Cutrer was drowned in nearby Moon Lake). The Bobo family in nearby Lyon provided [...] the nickname of one prominent local woman, Baby Doll, supplied the name of a play and one of its main characters. One of Tom's schoolmates was something of a bully named Brick Gotcher, who, along with another young man who broke his leg one night jumping over the elk statue at the Elks Hall, provided elements for the character of Brick Pollit in *Cat on a Hot Tin Roof*. (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, pp. 41-42)

De esta manera, se constata que buena parte de los seres de ficción de las obras de Williams tienen su origen en su entorno sureño, al igual que la construcción de los espacios, pues la mayoría corresponden al Delta del Mississippi. Además de estas claras alusiones a Clarksdale, el segundo espacio que influyó de forma decisiva en el dramaturgo fue Nueva Orleans. Después de su graduación en Washington University, en San Luis, abandonó el hogar familiar, y en diciembre de 1938 se instaló en el French Quarter, en el corazón de la ciudad, donde descubrió un mundo totalmente

opuesto al aislamiento que sufría en Missouri. Esta ciudad se convirtió en la principal influencia e inspiración en su desarrollo personal y profesional, al entrar en contacto con los bohemios que allí vivían, y liberarse a nivel artístico, social y sexual lejos del estricto puritanismo en el que se había educado. Aquí se rodeó de una élite cultural que le permitió cimentar, fortalecer y proyectar su carrera, pues, además, la ciudad también era frecuentada por escritores tan reconocidos como William Faulkner, Sinclair Lewis o John Steinbeck, entre muchos otros. Asimismo, quedó cautivado por su carácter heterogéneo, abierto y multicultural, ya que un mismo espacio reunía a blancos, negros, inmigrantes, obreros, empresarios, pobres, ricos y artistas, entre los que destacaban desde actores a pintores, o músicos de jazz:

The shabby but genteel and romantic old French Quarter, very little affected then by progress and modernization, had become by the 1920s a gathering place for writers and artists, a romantic hideaway in which to escape what problems one might face. Rents were low, excellent food was inexpensive – especially seafood, which Tom relished- and an aspiring writer could meet and commune with others of a similar bent. (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 60)

De esta manera, la región del Delta del Mississippi y Nueva Orleans son sus espacios de referencia y, por ello, los que más aparecen en su producción literaria, y, en extensión, filmica. Son muchos los personajes que hablan de su pasado sureño, para bien o para mal; hacen continuas referencias directas o indirectas a la citada ciudad de Louisiana, que suelen ser positivas; o, reflexionan sobre la sociedad sureña. Así, los propios seres de ficción aportan mucha información a los lectores o espectadores sobre el espacio donde transcurren las historias en las que están inmersos. Por otra parte, la familia tradicional tiene un importante peso, pero Williams suele presentarla de forma desestructurada por influencia de la suya propia. Esto da una gran complejidad a los personajes, quienes están inspirados en familiares o personas de su entorno directo, y responden a una tipología compuesta por damas al límite, jóvenes atormentados, integrados en la vida, progenitores dominantes, y fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011). Aunque estas categorías se complementan, el conservadurismo de unos seres de ficción colisiona con las ansias de libertad de otros, y el espacio resulta determinante para el desarrollo del conflicto. En este marco, los filmes del dramaturgo realizaron una novedosa aportación a la evolución del tratamiento temático del sur heredero del *Old South*, al mostrar aspectos del presente de este universo, como la decadencia de la élite social, el racismo, la intolerancia o el carácter étnico del Delta, donde habitaban desde descendientes de colonos británicos a inmigrantes europeos, afroamericanos e hispanoamericanos. En la representación filmica del universo williamsiano, *"sólo la adecuada investigación y la correcta documentación se manifiestan como actividades válidas para la configuración exacta o más aproximada posible a la recuperación de escenarios y ambientaciones históricas reales"* (Cabezuelo Lorenzo et al., 2013, p. 8).

4.3 La representación cinematográfica del *Old South* en Williams

4.3.1. La evocación del sur perdido

La vida en las extensas plantaciones de algodón del sur de Estados Unidos es una de las señas de identidad del *Old South*. Tennessee Williams valoraba algunos aspectos de este mundo en extinción, como el orgullo de la estirpe, el respeto al pasado o el enriquecimiento cultural, por encima del principal valor aportado por la sociedad del norte: el beneficio económico. Por ello, entendía muy bien a los oriundos del sur, y consiguió representar este estilo de vida en las evocaciones nostálgicas que realizan las dos principales damas sureñas de su producción dramática: Amanda Wingfield y Blanche DuBois (Durán Manso, 2011). Ambas están exiliadas en San Luis y en Nueva Orleans, respectivamente, y desde allí evocan continuamente el sur donde crecieron y eran respetadas por sus apellidos. Para ellas se trata de un espacio arcádico por el fuerte componente emocional que lleva implícito: los años de infancia y juventud, el éxito social, el amor o la belleza. Así, el idealismo es uno de los principales rasgos que Williams emplea en la construcción del espacio sureño perdido.

En *El zoo de cristal*, Amanda malvive en un estrecho apartamento de San Luis, que no hace más que recordarle la idílica vida que llevaba de soltera en Blue Mountain, la plantación de su familia. Como es incapaz de adaptarse a su nueva vida, y detesta la ciudad en la que reside, se comporta como si aún siguiera en el sur. Por ello, intenta inculcar en sus hijos, Tom y Laura, la importancia de tener buenos modales y hablar correctamente, tal y como le enseñaron a ella. Esto se percibe en la forma en que come y se comporta frente a la mesa, ya que en torno a ésta se articulaban buena parte de los selectos actos sociales en los que participó de joven:

Amanda organiza las cenas familiares según un protocolo no con el objetivo de la simple satisfacción de una necesidad natural, sino de que los modales y la cortesía nos diferencien de los meros animales y transformen la comida en la fuente de un deleite casi artístico. (Torres Zúñiga, 2013, p. 160)

Con este tipo de detalles, ella pretende transmitir y perpetuar la exquisita educación que recibió –y que en su mente asocia al mundo sureño–, pero este deseo colisiona con la apatía de sus vástagos. Amanda sólo parece feliz cuando habla de Blue Mountain, y así se refleja especialmente al recordar la fiesta en la que fue agasajada por diecisiete pretendientes. En la película, esta escena tiene un especial significado en lo que a espacio se refiere porque se desarrolla en una casa típica de columnas blancas; la protagonista lleva un vestido blanco y un peinado similares a los de las invitadas de la fiesta de *Jezabel* –una de las películas que mejor representan a nivel estético la época del esplendor sureño–; y durante el baile, la orquesta interpreta el vals de Johann Strauss II *Rosas del Sur*, sin duda, un guiño a su juventud sureña. La evocación de este espacio aparece asociada al boato de las fiestas de sociedad y al éxito amoroso, y la claridad de la iluminación consigue comunicar la alegría de la protagonista. Esta escena contrasta claramente con la luz lúgubre y las reducidas dimensiones del apartamento de San Luis, donde se refleja la frustración de Mrs. Wingfield y se da un paralelismo con la madre de Williams:

En esta pieza dramática, la más autobiográfica de toda su producción, creó un personaje idéntico a su madre: una mujer de origen sureño, elegante, educada, estricta, protectora, muy religiosa y con una sensibilidad especial, que nunca se acostumbró a su nueva vida en una ciudad industrializada como Saint Louis tras haber vivido siempre en el sur, y que, además, sufría la

ausencia de su marido. Todos estos rasgos coinciden con la personalidad y las circunstancias de Edwina. (Durán Manso, 2014, p. 17)

La protagonista está totalmente determinada por el espacio, y la apatía que siente en Missouri es tan profunda, que logra acentuar su mitificación de Blue Mountain. Esta glorificación del sur perdido es también compartida por la protagonista de *Un tranvía llamado deseo*, Blanche DuBois, quien nació y creció en la plantación de Belle Rêve. A diferencia de Amanda, no sólo recuerda la opulencia en la que fue educada, sino también cómo fue perdiéndolo todo debido a las enfermedades de sus padres y sus funerales, los cuidados y entierros de los criados negros, y la escasez de recursos económicos. En este sentido, Williams da un paso más al mostrar en un personaje la cara y la cruz de esta vida idílica, y destacar su lado más oscuro. Blanche vive en primera persona cómo su linaje pasa del esplendor más absoluto a la ruina, y esta realidad, agravada con el suicidio de su marido, que era homosexual, la conduce a una destrucción personal sin límites. El último reducto para empezar de cero es el maltrecho apartamento de su hermana Stella en Nueva Orleans, pero la fantasía que construye ante ella y su cuñado Stanley no logra borrar un pasado de quiebra, alcoholismo y nifomanía que la persigue. El recuerdo de Belle Rêve –que al igual que Blue Mountain, está inspirado en Clarksdale-, indica su ilusión por el esplendor de antaño, pero, a la vez, la atormenta por todo lo sufrido. Así se produce cada vez que le viene a la mente la polca que tocaba la orquesta cuando murió su marido, seguida del disparo que acabó con su vida. Esta ambivalencia la lleva de la ilusión al pánico y del deseo a la repulsión, y la locura se convierte en su única salida. Por ello, el espacio influye de forma decisiva y trágica en su evolución dramática.

4.3.2. Nueva Orleans

La ciudad sureña por excelencia, Nueva Orleans, presenta diversos espacios en las obras de Williams que permiten definir el estatus de los personajes. La principal urbe de Louisiana mantiene con orgullo su cultura e historia –marcada por la influencia francesa, española, criolla y cajún-, así como sus tradiciones, cocina, música y carácter multicultural. Aunque se halla en decadencia desde el fin de la Guerra de Secesión –pues nunca recuperó su posición económica-, este dramatismo contribuye a su marcada personalidad y acentúa su semejanza con los seres williamsianos. Las prolongadas estancias del autor en esta ciudad, así como sus diversas vivencias allí, determinaron la visión de Nueva Orleans que aparece en sus textos y películas. Los principales espacios que recupera son el French Quarter y el Garden District, dos zonas opuestas a nivel económico, social y cultural, que muestran las dos realidades de la ciudad. Williams la ubica en la actualidad, en concreto, entre las décadas de los treinta y los cuarenta, en lugar de situarla en sus esplendorosos años como capital del *Old South*, que es cuando suele representarla la literatura y el cine.

El French Quarter es considerado la esencia de Nueva Orleans, y así se manifiesta en *Un tranvía llamado deseo* y en *Propiedad Condenada*. Como había demostrado en *El zoo de cristal*, Williams solía escribir basándose en sus experiencias, y para ubicar la tragedia de Blanche DuBois abandonó el San Luis de su adolescencia por el barrio más emblemático de la ciudad sureña donde era plenamente feliz. El ambiente

histórico y sofocante del French Quarter era perfecto para definir el último refugio de Blanche, pues su carácter popular, caótico y cosmopolita era totalmente opuesto a la personalidad de la protagonista. Además, el jazz –la esencia musical de la ciudad-, simbolizaba la antítesis de las polcas de origen europeo que solía escuchar en Belle Rêve. Así, el espacio queda también definido por la sensual música de jazz que acompaña desde los títulos de crédito, ya que comunica al espectador que la trama transcurre en una urbe tan pasional como Nueva Orleans. En cuanto a la incidencia de los espacios en los personajes, resulta interesante la estación de tren donde la delicada Blanche se topa con una multitud que le impide caminar con la solemnidad que acostumbra, pues presenta con acierto el choque de un personaje que procede de otro mundo y que acaba de aterrizar en su nueva realidad. Esta idea se refuerza cuando la dama sureña, aturdida, recorre el bullicioso French Quarter buscando el apartamento de su hermana, cuya iluminación psicológica acentúa posteriormente su dramatismo. En la película aparecen también la orilla del río Mississippi y los edificios típicos del barrio con sus peculiares barandillas de hierro forjado.

Por otra parte, *Propiedad Condenada*, ambientada en la época de la Gran Depresión, cuenta con numerosas escenas rodadas en Nueva Orleans. Al principio, la idea que el espectador tiene de la ciudad parte de las múltiples referencias que la protagonista, Alva Starr, realiza, pues ansía abandonar su Dodson natal, en Mississippi, para huir del yugo de su madre. La chica tiene una imagen idealizada de la ciudad de Louisiana –donde su padre también se refugió por el mismo motivo-, y necesita empezar de cero en un lugar que asocia a libertad. Cuando consigue escapar, aparece paseando tranquilamente, y en soledad, por el French Quarter, y las panorámicas y los lentos movimientos de cámara se recrean en la Catedral de San Luis, las calles del barrio y diversos parques, para mostrar el especial significado que tienen en la realización personal de Alva. De esta manera, la construcción mental del espacio que realiza previamente la protagonista, se corresponde al final con la realidad.

El barrio más elegante de Nueva Orleans es el Garden District, una zona residencial próxima al French Quarter con mansiones blancas que evocan a las plantaciones del sur. La adaptación cinematográfica de Williams donde aparece es *De repente... el último verano*, cuyo espacio más significativo es el espectacular jardín de la casa de Violet Venable. Ella misma explica que “es como el amanecer de la creación”², el lugar donde todo empieza y dónde, irremediamente, todo termina. Se trata de un espacio repleto de una exuberante vegetación compuesta por árboles y arbustos exóticos, y también plantas carnívoras, que pone de relieve la compleja, enrevesada y destructiva relación entre Violet y su difunto hijo Sebastian. A través del jardín se accede al estudio del joven, un espacio que refleja sus inquietudes artísticas y, también, su homosexualidad, mediante varias pinturas con hombres desnudos, el torso de una escultura masculina y un gran cuadro con San Sebastián atravesado por flechas que preside la estancia (Durán Manso, 2016). En este caso, dos espacios de una misma vivienda explican la personalidad de sus elitistas dueños, una madre y un hijo con un acusado vínculo edípico que evoluciona de forma trágica.

² Esta frase aparece en el minuto 1:23:55.

Sin embargo, Nueva Orleans aparece con un carácter negativo en *La rosa tatuada* debido a la experiencia de la protagonista, Serafina delle Rose. Para ella, se trata de un lugar donde la perversión, el juego y el adulterio son los protagonistas, pues allí era donde su difunto esposo se reunía con su amante. Por este motivo, la percepción que Serafina tiene de esta ciudad va unida a la impureza y al pecado, y esto colisiona con sus profundas creencias religiosas. En definitiva, la influencia que ejerció esta ciudad sureña en la obra de Williams es tan fuerte que "*surely the image that most people have of the city still comes from having seen a live performance or the movie or from having read Streetcar*" (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 94).

4.3.3. Las plantaciones sureñas

Las añoradas y perdidas plantaciones de Amanda Wingfield y de Blanche DuBois tienen su representación actual en las heredades familiares de *Baby Doll* y *La gata sobre el tejado de zinc*. Ambas se ubican en la fértil región del Delta del Mississippi y se inspiran en las plantaciones que el dramaturgo observó en Clarksdale. La primera se encuentra en un estado ruinoso debido a la incapacidad de una familia sureña de prosperar en el negocio del algodón. Por su parte, la segunda muestra lo contrario, el esplendor de una propiedad de 28.000 acres considerados de los más ricos de la zona. Las dos muestran la ambivalente realidad de la economía agraria del Delta a mediados del siglo XX: la decadencia de la estirpe y la visión de negocio.

Desde el inicio del rodaje de *Baby Doll*, que comenzó en la localidad de Benoit, en Mississippi, Elia Kazan le pidió a Williams que se desplazara hasta allí para escribir el final definitivo. El escritor era muy reacio a esta propuesta, pues, como explica el cineasta "*él temía mucho ir al Sur, decía: "Esas gentes me echaron. Me fui del Sur a causa de su actitud conmigo. No aceptan a los homosexuales, y no quiero ser insultado. No quiero que me humillen"* (Ciment, 1998, p. 119). A pesar de su origen y su vinculación emocional con el sur, temía las reacciones conservadoras y religiosas que su presencia podía causar, lo que demuestra la radical mentalidad de la sociedad sureña. Sin embargo, tras acceder al deseo de Kazan, y huir a los dos días, envió el desenlace que el director incluyó en la película. En lo referente al espacio, el principal es la casa donde vive el matrimonio formado por Archie Lee y Baby Doll. Lejos de mostrar la opulencia de antaño, la típica mansión de dos alturas, columnas blancas y frontón triangular aparece casi en ruinas; un símbolo de que en el siglo XX el *Old South* no era más que un mito. El estado de la vivienda es deplorable, pues apenas tiene muebles, las paredes presentan desconchones, y todo está muy viejo. Con este aspecto, el edificio "adquiere así categoría de pseudo-protagonista" y se convierte en "símbolo material de esa decadencia sureña" (Cuevas, 2002, p. 297). Además, existe un paralelismo entre el caserón y la lamentable relación del matrimonio. Por otra parte, destaca un grupo de negros de Benoit que no son actores, pero que participan como testigos de la historia, pues acentúan la inmersión sureña del relato.

La ubicación de *La gata sobre el tejado de zinc* en una espléndida hacienda del Delta del Mississippi durante un día de verano, sirve para enfrentar a unos seres de ficción aparentemente unidos: los miembros de la familia Pollit. La mayoría contiene rasgos

del propio dramaturgo y de familiares o personas de su entorno. Así, mientras que su debilidad psicológica aparece en el protagonista, Brick Pollit, para trazar a Maggie se inspiró en su amiga Maria St. Just, de quien tomó la expresión "no-neck monsters" para tratar a sus sobrinos, aunque el apodo 'the Cat' hace referencia a Margaret Lewis Powell, a la que conoció en Macon, Georgia, en el verano de 1942. En este mismo lugar, había visto el verano anterior al padre de su amigo Jordan Masee, Jr., un hacendado sureño a quien su nieta llamaba Big Daddy por su oronda figura. De esta manera "*with his imposing girth and white linen suit and tales of plantation life in the South, Jordan Masee, Sr., is often cited as a source for Big Daddy in Cat on a Hot Tin Roof*" (Devlin y Tischler, 2000, p. 329). Para crear el pasado del personaje, Williams se inspiró en uno de los amigos de su abuelo, G. D. Perry, quien pasó de capataz a propietario de una finca de 28.000 acres en Tunica County, Mississippi. Además, tomó de su padre la frase "You're making me as nervous as a cat on a hot tin roof", que solía emplear cuando discutía con Edwina. Con estos rasgos, Big Daddy encarnó al prototipo de patriarca sureño que dirigía su plantación con la misma tiranía con la que trataba a su familia. Por otra parte, la difícil relación entre Brick y su hermano Gooper está inspirada en la de Williams con su hermano Dakin.

En esta película juega un importante papel la verticalidad del espacio desde un punto de vista narrativo. Así se pone de manifiesto en la mansión sureña de los Pollit, cuya planta baja representa la tierra, es decir, la vida cotidiana; la primera evoca al cielo, donde Brick se evade de sus problemas; y el sótano emula al infierno, el lugar donde el protagonista se tiene que enfrentar a su propia realidad para poder ascender de nuevo. Aunque el principal espacio dramático de Brick es su dormitorio, situado en la planta superior, esta estructura indica con precisión que los distintos estados psicológicos que atraviesa tienen una analogía con los espacios. No obstante, como sucede en otras obras de Williams, la lluvia resulta un elemento catártico para aclarar la verdad, y en este caso aparece cuando este personaje le confiesa a su padre que padece una enfermedad terminal. En este sentido, "*los fenómenos meteorológicos (tormentas, lluvia, viento...) cobran una importancia fundamental en algunos relatos porque son una proyección de las emociones humanas sobre el espacio que habitan. Esto es, convierten el espacio en atmósfera*" (Diez Puertas, 2006, p. 220). Por otra parte, la cama de forja de la habitación tiene un significado dramático para Maggie, pues sus altos barrotes simbolizan la cárcel en la que está atrapada a causa de los continuos rechazos de su marido. Sin duda, "*si nuestro domicilio o nuestra habitación nos retratan es porque son una metáfora de nuestra psicología. Su aspecto exterior muestra nuestro estado interior*" (Diez Puertas, 2006, p. 220).

4.3.4. Las pequeñas ciudades del sur

Además de Nueva Orleans, en la obra de Tennessee Williams aparecen referencias a otras ciudades sureñas, como Memphis, en Tennessee, que se menciona en *La gata sobre el tejado de zinc*. Sin embargo, el dramaturgo nunca desarrolla escenas en ellas, y por eso tampoco aparecen en la gran pantalla. Curiosamente, las pequeñas y provincianas ciudades de Two River County, Glorious Hill y Dodson, donde se desarrollan las películas *Piel de serpiente*, *Verano y humo* y *Propiedad condenada*,

respectivamente, son ficticias. Todas se sitúan en la región del Delta, guardan un cierto parecido y coinciden en no ofrecer salida a sus angustiados personajes.

El topónimo de la primera va estrechamente ligado al origen del escritor, pues "*in several dramas there are references to Two Rivers County, and Clarksdale, like Columbus, is situated between two streams*" (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 37). En *Piel de serpiente*, se mantiene una estricta jerarquía social marcada por el conservadurismo de las antiguas familias, existe un fuerte racismo hacia la población negra y se muestra un acusado recelo a los foráneos que allí se asientan, incluso fomentado por el propio *sheriff*. Este hermético esquema determina la convivencia entre los vecinos y, especialmente, la de los protagonistas: Lady Torrance, una mujer de origen italiano; Val Xavier, un músico errante de pasado turbio; y Carol Cutrere, la hija díscola de la familia de más prestigio. Así, siguiendo el mito de Orfeo –la obra en la que se basa es *Orpheus Descending*–, esta ciudad representa el inframundo al que Val desciende para rescatar a las dos candidatas a Eurídice. Por ello, los espacios del filme, como el calabozo, la casa/tienda de Lady –donde transcurre la mayor parte de la acción–, el cementerio, o el bar de carretera, suelen tener una iluminación tenue que acompaña a unos personajes fugitivos de sí mismos hacia su trágico destino.

En *Verano y humo* se establece un estrecho paralelismo entre la familia protagonista y la familia materna del autor. Aquí, Glorious Hill emula a Clarksdale, y los Winemiller evocan a los Dakin, pues el padre es un predicador muy apreciado en la ciudad y su única hija, Alma, es una joven culta, educada y de intensas convicciones religiosas. El espacio sureño en el que transcurre la acción está marcado por la dicotomía entre la represión que sufre la protagonista y la liberación sexual que caracteriza a John, el vecino de quien está enamorada. Mientras el espacio que mejor la identifica es la rectoría, donde da clases de canto y celebra su club literario, el que lo define a él es la controvertida sala de fiestas Moon Lake Casino –presente también en *Un tranvía llamado deseo*–, donde pasa casi todo el tiempo cuando termina Medicina. A pesar de que inician un idilio, pues los dos necesitan una parte de lo que identifica al otro, entre ellos hay un abismo que los condena a vivir separados. Así, la espiritualidad y la pasión cuentan con espacios específicos para cada personaje. Por último, Dodson es la pequeña ciudad donde transcurre casi en su totalidad *Propiedad condenada*. Debido a su ambientación en la Gran Depresión, y a la paulatina búsqueda de un mayor realismo en el cine de los sesenta, se muestra un clima asfixiante mediante la iluminación, que se acentúa en el espacio principal: la destartalada pensión de Hazel Starr. Esto consigue transmitir el calor sofocante de Mississippi, la tensión sexual entre los personajes, y la imposibilidad de huida de la protagonista, Alva.

4.3.5. La costa del Golfo de México

Tennessee Williams ubica dos de sus principales dramas en un espacio sureño poco común en su obra: la costa del Golfo de México. Esta ambientación no está ligada a ninguna experiencia real del dramaturgo –como sí ocurría con el Delta del Mississipi y Nueva Orleans–, pues nunca residió en esta zona. Sin embargo, mantiene un vínculo emocional con la misma por situarse a medio camino entre esta ciudad y Key West, en Florida, uno de los principales refugios donde encontraba inspiración.

La rosa tatuada se desarrolla en un pueblo indefinido de la costa del golfo que está próximo a Nueva Orleans, ya que los personajes la mencionan con familiaridad. En este sentido, *"its references to the banana import business and nearby New Orleans clearly locate it on the western Mississippi coast"* (Holditch y Freeman Leavitt, 2010, p. 19). Esta población tiene numerosos inmigrantes de diverso origen, entre quienes destaca la protagonista, que es siciliana. Las casas con tejados madera y paja, las numerosas palmeras y el clima tropical, son los rasgos principales de un lugar donde Serafina es víctima de una doble encrucijada: una, por su condición de inmigrante en una sociedad que la trata con desdén, y otra, porque su carácter pasional colisiona con la fuerte religiosidad que la determina. Como sucede en la mayoría de los textos y adaptaciones de Williams, el hogar de la protagonista es el espacio narrativo más importante. La modesta vivienda de Serafina, que parece por fuera una cabaña, tiene a su vez varios espacios que indican su complejidad psicológica: uno íntimo, el dormitorio, que es donde contempla con deseo a su marido, Rosario, antes de morir; otro profesional, que alude a la estancia en la que pasa largas horas cosiendo; y uno último personal, que corresponde al pequeño altar donde habla con devoción a la *Madonna*. Además, su sombría iluminación no se corresponde con la luminosidad del exterior, de manera que el propio hogar refleja el tormento del personaje.

Por su parte, la acción de *Dulce pájaro de juventud* transcurre en la ficticia población costera de Saint Cloud. A diferencia de la obra original, el filme cuenta con diversos espacios interiores y exteriores para evitar su marcada teatralidad, pero el principal sigue siendo el hotel de playa similar al Buena Vista de Biloxi, en Mississippi, que fue durante muchos años el habitual lugar de vacaciones de los vecinos de ese estado, y de otros sureños. En el Hotel Regal Palms –que en el texto se llamaba Royal Palms–, se refugian Chance Wayne y Alexandra del Lago, un aspirante a actor y una actriz en crisis que, en la lujosa suite que ocupan, hablan abiertamente sobre la destrucción personal a la que han llegado. La prostitución masculina, el alcohol, el chantaje y la droga caracterizan la relación de conveniencia que existe entre ambos, a pesar de su bella apariencia y de la admiración que despiertan por vivir en Hollywood. Este idílico alojamiento es similar a la pareja, pues su agradable aspecto oculta su depravación, como se refleja en los personajes corruptos que están relacionados con el mismo. Se trata de una de las películas más atrevidas de Williams porque aborda también cuestiones como el aborto, la violencia de género y la manipulación, el populismo y la extrema agresividad de la política caciquil que gobierna en el sur.

5. CONCLUSIONES

La representación del *Old South* en la literatura norteamericana constituye uno de los principales temas de interés de Hollywood. La vida en las plantaciones, la derrota en la Guerra de Secesión, o la esclavitud, se han transmitido de forma romántica o épica en las películas enmarcadas en el cine clásico. Sin embargo, a partir de la década de los cincuenta, se produjo un cambio en esta tendencia con las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams. Este dramaturgo apostaba por una visión actual del sur heredero del *Old South*, que distaba bastante de la edulcoración que solían mostrar los melodramas ambientados en el pasado de este universo. A este

respecto, resulta oportuno destacar el interés de varios escritores estadounidenses nacidos en el sur por ubicar sus obras en este espacio y ofrecer una melancólica visión de su pasado y negativa de su presente. Además de Williams, destacaron en esta corriente William Faulkner, Lillian Hellman y Carson McCullers, oriundos de los estados de Mississippi, Louisiana y Georgia, respectivamente. Asimismo, sus textos principales también despertaron el interés de Hollywood y se llevaron al cine.

El trabajo de investigación desarrollado nos permite evidenciar que el espacio ocupa un lugar decisivo en la producción de Williams, especialmente el del sur de Estados Unidos, y se convierte en un hilo conductor de sus historias. Así se manifiesta en las numerosas obras de teatro que desarrolló en este lugar, especialmente en la región del Delta del Mississippi y en Nueva Orleans. Esto revela el desarrollado sentido de pertenencia que poseía el autor y supone una de sus principales señas de identidad como dramaturgo. En este sentido, se puede afirmar que su lugar de origen es una de sus fuentes de inspiración más importantes, pues, su infancia en Clarksdale y su juventud en Nueva Orleans, lo marcaron a nivel personal y profesional. Así lo reflejan tanto las ambientaciones de sus obras, como la recreación mental y la evocación del sur que realizan sus personajes; la mayoría, condicionados por este universo.

Esta idea tiene una gran relevancia en el cine. Del total de trece adaptaciones de sus obras que se realizaron en Hollywood entre 1950 y 1968 –época en la que existió un gran interés por adaptar los temas y personajes controvertidos del autor-, diez se desarrollaron en el sur. Sin duda, se trata de una muestra bastante amplia para comprender el estrecho vínculo, tanto físico como emocional, que el autor tenía con esta zona de Estados Unidos. Además, la representación del sur en la gran pantalla cuenta con una serie de elementos técnicos de carácter cinematográfico, como la iluminación, los encuadres y el montaje, para mostrar cómo los herméticos, e incluso claustrofóbicos, espacios que se plantean reflejan la angustia vital de los personajes. No obstante, aunque estas películas cuentan con escenas rodadas en localizaciones no contempladas por Williams –cuyo propósito era dar una mayor amplitud visual a la trama-, su fuerza sigue residiendo en la potencia que emana la propia obra teatral. Por ello, en la mayoría de estos filmes los espacios exteriores no suelen aportar mucho a la evolución de los seres de ficción, ya que son los interiores los que los determinan. Esto nos lleva a considerar que el espacio sureño representado y creado por Williams define el estado emocional de unos personajes que se hallan en una deriva emocional; al igual que el decadente sur en el que sobreviven.

6. REFERENCIAS

- Barton Palmer, R. & Bray, R. (2009). *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press.
- Berman, P. S. (productor) & Brooks, R. (director). (1962). *Dulce pájaro de juventud* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

- Cabezuelo Lorenzo, F.; González Oñate, C. & Fanjul Peyró, C. (2013). Los paisajes del sueño americano: escenografía de *Mad Men*, en *Revista de Comunicación de la SEECI*, 32, 1-11. Doi: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2013.32.1-11>
- Casetti, F. & di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cash, W. J. (1991). *The Mind of the South*. New York: Vintage Books Edition. A Division of Random House, Inc.
- Ciment, Michel (1998). *Elia Kazan por Elia Kazan*. Barcelona: Editorial Fundamentos.
- Cobo Durán, S. (2014). La ciudad como personaje. David Simon como autor. *The Wire* como serie, en *Frame: revista de cine de la biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 10, 122-127. Doi: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/monografico3/5.3.pdf>
- Cuevas, Efrén (2000). *Elia Kazan*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Devlin, Albert J. y Tischler, Nancy M. (2000). *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I. 1920-1945*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Díez Puertas, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Durán Manso, V. (2011). La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams, en *Frame: revista de cine de la biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 7, 38-76. Doi: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf>
- Durán Manso, V. (2014). La influencia y la presencia de la madre de Tennessee Williams en su producción cinematográfica: *The Rose Tattoo, Suddenly, Last Summer*, y *This Property Is Condemned*, en *Sphera Publica*, 2, (14), 14-35. Doi: <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/227/203>
- Durán Manso, V. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays, en *Femeris. Revista multidisciplinar de estudios de género*, 1, 57-72. Doi: <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227/1912>
- Feldman, C. K. & Wald, J. (productores) & Rapper, I. (director). (1950). *El zoo de cristal* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Feldman, C. K. (productor), & Kazan, E. (director). (1951). *Un tranvía llamado deseo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

- García García, P. J. (2011). La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*, en Pérez Gómez, M. A. (Coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 150-163). Sevilla: Monográficos Frame. Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Doi: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/09.pdf>
- González Groba, C. (2015). "So Far as I and My People Are Concerned the South Is Fascist Now and Always Has Been": Carson McCullers and the Racial Problem, en *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 37.2, 63-80. Doi: <http://www.atlantisjournal.org/index.php/atlantis/article/view/268/158>
- Holditch, K. & Freeman Leavitt, R. (2010). *Tennessee Williams and the South*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Jurow, Martin & Shepperd, Richard (productores) & Lumet, Sidney (director). (1960). *Piel de serpiente* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists y Jurow-Shepherd-Pennebaker Productions.
- Kazan, E. & Williams, T. (productores) & Kazan, E. (director). (1956). *Baby Doll* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newtown Productions & Warner Bros. Pictures.
- Nieto Ferrando, J.; del Rey Reguillo, A. & Afinoguenova, E. (2015). Narración, espacio y emplazamiento turístico en el cine español de ficción (1951-1977), en *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 584-610. Doi: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2015-1061>
- Rodríguez Terceño, J. (2014). Construcción del espacio narrativo en el cine de John McTiernan: hacia el sello de autor, en *Revista de Comunicación de la SEECI*, 35, 34-45. Doi: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2014.35.34-45>
- Spiegel, S. (Productor) & Mankiewicz, J. L. (Director). (1959). *De repente... el último verano* [cinta cinematográfico]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Stark, R. (productor) & Pollack, S. (director). (1966), *Propiedad condenada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Torres Zúñiga, L. (2013). Comida, mujeres y poder en la obra de Tennessee Williams, en *Dossiers Feministes*, 17, 157-172. Doi: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1216/1090>
- Wallis, H. (productor) & Glenville, P. (director). (1961). *Verano y humo* [cinta cinematográfica]. E.E.U.U: Paramount Pictures.
- Wallis, H. (productor) & Mann, D. (director). (1955). *La rosa tatuada* [cinta cinematográfica]. E.E.U.U: Paramount Pictures.

Weingarten, L. (Productor), & Brooks, R. (Director). (1958). *Cat on a Hot Tin Roof* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

Williams, T. (2008). *Memorias*. Barcelona: Ediciones B para Bruguera.

AUTOR/ES:

Valeriano Durán Manso

Valeriano Durán Manso es profesor en el Departamento de Marketing y Comunicación de la Universidad de Cádiz, Doctor por la Universidad de Sevilla y Licenciado en Periodismo por la misma Universidad. Es investigador del Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA) del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación se articulan en torno a las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams, la construcción y el análisis del personaje audiovisual, la historia del cine universal, la historia del cine español, y las posibilidades didácticas de la historia del cine en la historia de la educación.

<http://orcid.org/0000-0001-9188-6166>