



Tennessee Williams y Erwin Piscator: influencias, divergencias y la colaboración en el Dramatic Workshop¹

Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências ea colaboração no Dramatic Workshop

Fernando Bustamante²

Luis Marcio Arnaut (tradução)³

DOI: 10.5281/zenodo.13741323

Resumen

A principios de la década de 1940, Tennessee Williams pasó por una experiencia de aprendizaje y trabajo en el Dramatic Workshop, una escuela teatral dirigida por el exponente del teatro político Erwin Piscator en Nueva York. El artículo pretende explorar brevemente la relación y los debates entre los dos artistas y, a partir del proyecto de puesta en escena no realizada de *Batalla de ángeles* en el Studio Theatre asociado al Dramatic Workshop y del análisis de los procedimientos estilísticos derivados del teatro épico en *El zoo de cristal*, reflexionar sobre las influencias del pensamiento y la práctica teatral de Piscator en Williams, así como la forma en que estas son apropiadas y resignificadas por él.

Palabras clave: Teatro épico; Teatro plástico; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; Dramaturgia estadounidense.

Resumo

No início da década de 1940, Tennessee Williams passou por uma experiência de aprendizagem e trabalho no Dramatic Workshop, escola teatral dirigida pelo expoente do teatro político Erwin Piscator em Nova York. O artigo pretende explorar brevemente a relação e os debates entre os dois artistas e, a partir do projeto de encenação não efetivado de *Battle of angels* (*Batalha dos anjos*) no Studio Theatre ligado ao Dramatic Workshop e da análise de procedimentos estilísticos provenientes do teatro épico em *The glass menagerie* (*À margem da vida*), refletir sobre as influências do pensamento e da prática teatral de Piscator sobre Williams, bem como a forma como estas são apropriadas e ressignificadas por este.

Palavras-chave: Teatro épico; Teatro plástico; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; Dramaturgia estadunidense.

¹ Texto publicado originalmente en inglés en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en portugués proporcionado en esta página. Disponible en: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2031>. Consultado el: 13 de agosto 2024.

² Graduado en Letras por la USP, realizó una investigación de maestría sobre la obra de John Reed y un doctorado sobre la obra de Erwin Piscator, ambos en el Programa de Posgrado en Estudios Lingüísticos y Literarios en Inglés de la FFLCH-USP. Correo electrónico: bustamantefer@gmail.com.

³ Actor, traductor e investigador de Tennessee Williams. Tradujo los textos de Williams para los espectáculos *Ángel de piedra* (2022-23, dirigida por Nelson Baskerville) y *¿Por qué Desdemona amaba al moro?* (2024, dirigida por Noémí Marinho), con David Medeiros. Dramaturgista y consultor de la obra de Williams para Cia. Triptal (espectáculo *Infierno-Un interludio expresionista*, 2019-20) y Cia. Filhos do Doutor Alfredo (espectáculo *Ensayo Tennessee*, 2024). Correo electrónico: lmarcio@usp.br.

El sentido del arte y las primeras influencias políticas y no realistas

Tennessee Williams, uno de los dramaturgos más aclamados de nuestra época, y Erwin Piscator, precursor del teatro político y épico, son dos de los nombres más relevantes para el teatro mundial en el siglo XX. Sus caminos se cruzaron durante el exilio estadounidense de Piscator, quien, huyendo del gobierno nazi en su país natal, inicialmente migró a la URSS en 1931, de donde escapó en 1936 para evadir las persecuciones del estalinismo a los artistas, luego se trasladó a Francia y finalmente a Estados Unidos en 1939, donde residió hasta su retorno a Alemania Occidental en 1951, huyendo de la caza de comunistas, particularmente a través del Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso de los EE.UU.

Durante su estadía en los EE.UU., Piscator dirigió el Dramatic Workshop y su Studio Theatre, una escuela y teatro profesional asociados a la New School for Social Research hasta 1949, año en que se independizaron. Fue allí donde Tennessee Williams conoció a Piscator, habiendo sido seleccionado para una beca en los Seminarios de Dramaturgia dirigidos por John Gassner y Theresa Helburn.

En ese momento, Williams ya llevaba varios años dedicado a la dramaturgia y estaba decidido a perseguirla como una carrera, siguiendo el modelo del teatro profesional estadounidense (ya tenía, por ejemplo, una agente, Audrey Wood, desde 1939). En 1937-38 participó en el programa de escritura dramática en la Universidad de Iowa dirigido por E. C. Mabie, un veterano del Federal Theatre Project,⁴ quien introdujo en Iowa las formas de teatro político del proyecto gubernamental liderado por Hallie Flanagan, como los *agitprops* y los Living Newspapers. Durante este curso, Williams escribió una dramatización de un acto para uno de los Living Newspapers llamada *¡Pare de comer!*, que abordaba una huelga de hambre de presos. La obra se basó en el episodio de la huelga en la prisión de Statesville, Illinois, en protesta por la reducción de las libertades condicionales de 1.300 a 240 (Murphy, 2014, p. 20).

En el período inicial de su producción, una parte considerable de las obras de Tennessee Williams tenía un fuerte contenido social, como *Velas al sol*, de 1937, sobre una huelga de mineros de carbón; *O tipo fugitivo* (*Almas en fuga*, na traducción brasileña de su

⁴ El programa fue una iniciativa del *New Deal* del gobierno de Roosevelt y representó la mayor iniciativa de financiamiento público teatral hasta la fecha en la historia de los EE.UU. Fue cerrado en 1939 después de presiones de la HUAC, que acusaba al programa de ser “comunista” debido a sus temas e inspiraciones estéticas afiliadas a la izquierda. El propio Williams intentó ingresar en el programa (Costa, 2001, p. 133).

adaptación cinematográfica), del mismo año, sobre los habitantes de un decadente hotel urbano; y *No sobre ruiseñores*, del año siguiente, que abordaba los abusos del sistema penitenciario (una elaboración basada en *¡Pare de comer!*). Todas estas obras fueron escritas para ser representadas por los Mumpers [Mascaritas] de Saint Louis, bajo la dirección de Willard Holland (Murphy, 2014, p. 9). Estas temáticas políticas podrían haber acercado a Williams y Piscator, ya que este último veía en el teatro un medio para la educación política del público, y toda su elaboración teatral desde la década de 1920 en Alemania tenía un propósito político activo. En palabras de Piscator: “Nuestro arte surgió de la conciencia de lo real con la voluntad de destruir esa realidad. Fundamos el teatro político (no por amor a la política, precisamente) para contribuir, en la medida de lo posible, a la gran lucha por la nueva configuración de nuestro mundo” (Piscator, 2013, p. 89).

Sin embargo, el impulso hacia una dramaturgia con un fuerte énfasis político se había desvanecido en la escritura de Williams junto con los años 1930, un momento histórico en el que la militancia política y la renovación teatral habían caminado juntas en los Estados Unidos. En una carta a Piscator del 13 de agosto de 1942, escrita en un momento de gran aprensión mientras enfrentaba dificultades financieras y había enviado a su agente una comedia con la esperanza vana de obtener algo de dinero, el autor especula sobre el propósito del arte en un sentido muy diferente:

Es una especie de último y desesperado lanzamiento de los dados literarios hacia Broadway, y entonces espero que algo suceda y creo una religión de la simple perseverancia. Esto, Sr. Piscator, es lo que llamo la religión del hombre pobre (o artista) - ¡La Simple Perseverancia! No es el *opio* del pueblo, es su *pan* y su *vino*.⁵ Es de lo que viven, las pobres y condenadas ovejas, y no lo *saben*. (¡) Esa gran explosión estruendosa, la *guerra* - me pregunto si no empujará demasiado la perseverancia - y obligará al rebaño humano a buscar una nueva religión que sea más gratificante! ¿Qué estamos haciendo, nosotros, las personas que juntamos palabras, que proyectamos nuestras sombras en los escenarios, sino intentar crear un nuevo y sólido mito - o *fe* - o *religión* - en lugar de este seco y *sin fruto* de ‘simple perseverancia’? (Williams, 2000, p. 393, énfasis añadido por el autor).

Irónicamente, Piscator veía su teatro político como una herencia impresa por el fuego de la Primera Guerra Mundial, durante la cual había servido en el frente. Sin

⁵ Aquí Williams hace referencia al célebre pasaje de Marx: “La miseria *religiosa* constituye al mismo tiempo la *expresión* de la miseria real y el *protesto* contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el alma de un mundo sin corazón, así como el espíritu de situaciones embrutecidas. Ella es el *opio* del Pueblo” (Marx, 2010, p. 145, énfasis añadido por el autor), un tema que probablemente figuró en sus diálogos con Piscator.

embargo, las diferencias entre ambos no impidieron que la relación entre Williams y Piscator dejara una marca indeleble en el joven autor. ¿De qué manera entonces el veterano del teatro épico y político influiría en el dramaturgo que buscaba un espacio vital para establecer su teatro?

El Dramatic Workshop: del seminario de dramaturgia a la influencia en *The glass menagerie*⁶ (*El zoo de cristal*)

La cuestión de las influencias que están impresas en la obra de un autor siempre es un tema espinoso, dado que documentos y relatos pueden brindarnos pistas y evidencias para corroborar análisis, pero siempre hay un margen para la especulación. En el caso de la influencia que Erwin Piscator puede haber ejercido sobre Tennessee Williams, en particular en el momento en que este se encontraba al borde de la fama, hay indicios reveladores que, sin embargo, muchas veces sufren una apreciación injusta por parte de los investigadores. Es el caso, por ejemplo, del artículo *Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams* (Teatro plástico y el realismo selectivo de Tennessee Williams), de Nudžejma Durmišević, en el que todas las marcas de elementos épicos que se detectan en la obra de Williams son atribuidas a la influencia de Bertolt Brecht, y no de Piscator, a quien el artículo se refiere como “primordialmente un expressionista” (Durmišević, 2018, p. 104).⁷ O también en la obra de Brenda Murphy (2014, p. 37), que cita el seminario de Gassner y Helburn relacionándolo únicamente a la New School for Social Research, sin referencia alguna al Dramatic Workshop o a Piscator. El encubrimiento de la importancia de Piscator para la elaboración del teatro épico bajo la sombra de Brecht es frecuente, pero particularmente llamativo en el caso de obras que tratan de Tennessee Williams, alguien que trabajó directamente con Piscator, pero nunca con Brecht.

En una carta escrita a David Staub en 1948, Gassner afirma creer que la beca para el seminario de dramaturgia fue concedida a Williams en 1941. Allí, habiendo llamado la

⁶ En portugués encontramos traducciones con los siguientes títulos: *À margem da vida* (*A la orilla de la vida*), *Algemas de cristal* (*Grilletes de cristal*) o *O zoológico de vidro* (*El zoo de cristal*).

⁷ (“primarily an expressionist”). La confusión de la autora respecto a que Piscator era “primordialmente un expressionista” puede derivar de la elección de autores expressionistas como Ernst Toller para las puestas en escena del director. Sin embargo, él siempre fue el primero en decir que tales textos presentaban inadecuaciones en relación con su concepción épica, y por eso hacía cambios sustanciales en estos. Su apreciación del expressionismo puede verse, por ejemplo, en este fragmento escrito en 1966: “Los expressionistas habían superado el romanticismo tardío y el naturalismo, pero no lograron desprenderse completamente de ellos. [...] Fue el mayor obstáculo para el teatro épico-político, con sus patéticas generalizaciones no comprometidas y su inevitable imprecisión: toda la creación dramática de Toller sirve de ejemplo de esa lucha contra sí mismo” (Piscator, 2013, p. 293).

atención de los dos profesores, ambos ligados al Theater Guild (Guilda Teatral), la obra *Batalla de ángeles* fue llevada al grupo, que decidió producirla. Sin embargo, Gerhart Probst llama la atención sobre el hecho de que el propio Williams, en el prefacio de la edición en libro de *Orfeo desciende* y *Batalla de ángeles*, afirma que había escrito la obra ya en 1939, en Saint Louis (el año anterior a la inauguración del Dramatic Workshop). Probst sugiere la posibilidad de que una versión reformulada de la obra haya sido discutida en el Dramatic Workshop con miras a su producción en el Studio Theatre (Probst, 1991, p. 78-79). Richard Kramer, por su parte, afirma que la participación de Williams en los seminarios de dramaturgia se dio en 1940, y que la producción comercial de *Batalla de ángeles* en Boston fue consecuencia de su contacto con Gassner y Helburn, tal como se afirma en la carta de Gassner (Kramer, 2002, p. 4). Esta versión es confirmada por las propias cartas de Williams, quien en marzo de 1940 escribe a su madre afirmando que “El Theatre Guild manifestó un interés súbito e inesperado en mi nueva obra” y que Gassner estaba “tremendamente entusiasmado con ella”, afirmando que era “la mejor obra que había leído en un año” y que tenía la intención de producirla en otoño si los otros dos lectores la aprobaban (Williams, 2000, p. 240). Y, al mes siguiente, relata en otra carta: “La Guilda se reunió en la clase esta tarde, la obra fue minuciosamente disecada y se sugirieron muchos cambios” (Williams, 2000, p. 241).

La temporada de la obra en Boston fue considerada un fracaso, estando en cartel entre el 30 de diciembre de 1940 y el 11 de enero de 1941, y no llegando a los escenarios de Nueva York. La versión revisada por el autor, que iba a ser representada, no fue aprobada por el grupo. Posteriormente, en 1942, Piscator y Williams discutieron la posibilidad de una puesta en escena en el Studio Theatre del Dramatic Workshop en medio de una difícil situación financiera durante la cual una solicitud de beca hecha por Williams fue rechazada por la institución. Piscator, entonces, ofreció un trabajo a Williams en publicidad en el Studio Theatre, pero terminó retirando la propuesta por “no haber recibido noticias” de Williams. Sin embargo, afirmó estar buscando un financista privado para una beca (Williams, 2000, p. 394).

La discusión sobre los planes de puesta en escena de *Batalla de ángeles* en el Studio Theatre, de la cual nos quedan pocos fragmentos, es emblemática respecto a las diferencias irreconciliables entre las concepciones de Piscator y Williams. En dos cartas de febrero de 1942, Williams se refiere a una nueva escena, un interludio que sería insertado entre los

actos II y III de *Batalla de ángeles* y tendría la función de explicar “la transición de Val, el amante, a Val, el evangelista”:

El predicador negro es, obviamente, una aparición más figurativa que real. Él es la ‘verdad que clama en las calles y ningún hombre escucha’. Su aparición marca el punto de inflexión, la ascensión al tercer nivel, y en el Tercer Acto que sigue a ese interludio, puedo culminar con alusiones apropiadas. Nuestros métodos pueden diferir, pero nuestros sentidos son idénticos. Creo que verás que solo hay una diferencia de método, y que todo artista debe mostrar el suyo propio (Williams, 1957, p. vi⁸ *apud* Probst, 1991, p. 73).

La otra carta – además de expresar el límite impuesto por el autor a los cambios propuestos por el director – deja claro cuál sería la función de esta escena, como un intento de conciliar las concepciones de Piscator y Williams:

Estoy trabajando en una escena-sueño entre los Actos dos y tres en la que Jonathan West, el predicador negro, aparece a Val, que se había quedado dormido en la tienda, y en una ~~larga~~ y apasionada exhortación, lo impulsa a llevar ‘la antorcha’ para los pueblos oprimidos. Esto se hará en poesía y con un coro cantando al fondo (voces negras), y campanas en la torre de la iglesia. (Voces fuera del escenario)

Creo que si usamos esto, debemos hacerlo sin un prólogo – sería innecesario y cada vez más dudo del valor artístico del prólogo.

Este es *categoricamente* el último y único *gran* cambio que haré en el texto. Saldré del hospital (Deo Volente) el miércoles por la noche o el jueves por la mañana y espero que hayas llegado a tu decisión final para entonces, ya que o me quedaré para una producción teatral definitiva o regresaré al Sur de inmediato – no puedo quedarme más tiempo esperando, y las incertidumbres siempre son muy angustiosas para mí – me desalientan profundamente y drenan mis energías. Si deseas seguir con la selección del elenco mientras estoy en el hospital, puedes hacerlo sin mí. Audrey Wood, mi agente, puede representarme en la selección de los actores ya que es una excelente evaluadora y conoce la obra por una larga experiencia con ella. También podría entrevistar a los actores aquí en St. Luke. Además, tengo completa confianza en tu teatro en tales asuntos (Williams, 2000, p. 372, énfasis del autor).

El cambio introducido por Williams busca responder a las exigencias de Piscator en un sentido épico-político, poniendo en primer plano las cuestiones sociales y sometiendo a los personajes y a la trama a este propósito. La prueba de que el cambio no complacía a Williams es el hecho de que tal escena nunca fue incluida en las publicaciones que hizo de la obra, ni en su versión posterior, *Orfeo descende*. En una carta de julio, Williams relata a Audrey Wood una conversación con Piscator – quizás con un exagerado exacerbado por la

⁸ WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus descending and Battle of angels*. New York: New Directions, 1957.

frustración del fracaso de las tratativas – que indica el núcleo del problema:

Él me miró con pesar y dijo: ‘Sr. Williams, usted ha escrito una obra fascista – todos sus personajes están egoístamente persiguiendo sus pequeños objetivos y metas personales en la vida con un implacable desprecio por los males y sufrimientos del mundo que les rodea.’ – ¡un hombre con esa falta de humor no es alguien con quien tratar! (Williams, 2000, p. 387-388).

Sin embargo, como demostraron las conversaciones entre los dos, no se trataba de una diferencia de método con el objetivo de alcanzar un fin idéntico, como afirmó Williams – quizás con la vana esperanza de sensibilizar al director para aceptar cambios por debajo de lo que se le exigía. Para Williams, la atmósfera, el sentimiento y las emociones eran fundamentales; para Piscator, todos los métodos se subordinaban al sentido político, como dejó claro en numerosas ocasiones, como en este pasaje:

Si el teatro tiene algún significado en nuestra época, su propósito debe ser enseñarnos – sobre las relaciones humanas, el comportamiento humano, las capacidades humanas. Es para esta tarea, consciente, sugerente y descriptiva, que el Teatro Épico es más adecuado. Sacrifica la atmósfera, la emoción, la caracterización, la poesía y, sobre todo, la magia por un intercambio mutuo de problemas y experiencias con el público. En otras palabras: el propósito del Teatro Épico es aprender a pensar más que a sentir – moverse sobre la superficie de la corriente en lugar de perderse en ella (Ley-Piscator, 1967, p. 13).

Si para Williams el prólogo debía ser descartado por dudar de su valor artístico, para Piscator era un recurso que traería a la luz un explícito sentido político a la obra. Era con este fin que Piscator insistía con Williams en las modificaciones que pudieran transformar el sentido general de la obra, de la misma manera que había hecho con Ernst Toller y otros autores. Este hábito de remodelar el texto conforme a las exigencias del teatro épico le valió, según él mismo, la fama de ser un masacrador de autores (Piscator, 2013, p. 250).

Piscator afirmaba que “La reelaboración de las obras, por la cual tantas veces fui criticado, no se debía a mi especial sadismo contra los autores, sino a la necesidad de profundizar el lado social, económico y político de esas obras, cuya problemática, en el mejor de los casos, era psicologizante” (Piscator, 2013, p. 95, énfasis del autor). Este pasaje, escrito en 1929, podría referirse a la obra de Williams. La crítica sobre el enfoque de la obra centrado en los objetivos individuales de los personajes, ignorando el mundo que los rodea, refleja esto.

No es de sorprender que Williams y Piscator no llegaran a un entendimiento, y que la producción de *Batalla de ángeles* en el Dramatic Workshop no llegara a realizarse, dejando como remanente testimonial el contrato no firmado del acuerdo (Probst, 1991, p. 109).

El proceso, sin embargo, no fue en vano para Williams: al haber sido asistente de producción de Piscator en la puesta en escena de su adaptación de la novela *Guerra y paz*, de Lev Tolstói, en cartelera del 20 al 31 de marzo de 1942 en el Studio Theatre, Williams aprendió de cerca cómo concebía Piscator una obra. De esta experiencia derivan probablemente las influencias más perceptibles del veterano sobre el joven dramaturgo. Estas serían observables especialmente en el extenso trabajo dramático que Williams llevó a cabo a partir de lo que inicialmente era una obra de un acto titulada *Spinning song* [Canción del huso], según él “una obra motivada por la tragedia de mi hermana” (Murphy, 2014, p. 53). El texto fue intensamente retrabajado, dando lugar a un cuento titulado “Portrait of a girl in glass” (“Retrato de una chica en vidrio”), un guion cinematográfico bajo el nombre *The gentleman caller* (El pretendiente, en traducción libre), que fue presentado por el autor y rechazado por el estudio MGM durante el breve periodo en que Williams fue contratado como guionista, además de la obra en un acto *The pretty trap* (*La bella trampa*), y finalmente convirtiéndose en la obra *El zoo de cristal*, que marcaría la historia del autor como su primer éxito comercial (Murphy, 2014, p. 54).

En una carta a Margo Jones de marzo de 1944, hay un pasaje revelador en el que Williams dice: “reescribí completamente esa cosa nauseabunda que te leí en Pasadena, *The gentleman caller*. Tenía miedo de dejar algo en ese estado, así que lo rehice todo” (Murphy, 2014, p. 55). En octubre, envía una versión casi finalizada del mismo texto, ahora titulado *The fiddle in the wings* (Violines en los bastidores), sobre la cual dice: “Está todo hecho, excepto por la *primera* escena, que es muy complicada, ya que debe establecer todas las convenciones no realistas usadas en la obra - yo la llamo ‘una obra con música’” (Murphy, 2014, p. 55, énfasis del autor).

No sería posible hacer aquí un análisis detallado de este tortuoso proceso de elaboración que llevó años (“fue un *infierno* escribirla!”, dijo a Wood), pero la consideración sobre la transformación de una “cosa nauseabunda” a una obra con “convenciones no realistas” es un fuerte indicativo de la influencia de Piscator que sería perceptible en la versión final del texto.

Las notas del autor para la producción que preceden al texto de *El zoo de cristal* tienen el valor de un manifiesto, en el cual Williams no solo hace indicaciones sobre la producción de la obra, sino que reflexiona sobre las concepciones que había desarrollado con relación al teatro y a la representación:

Estas observaciones no son solo un prefacio para esta obra en particular. Están relacionadas con la concepción de un teatro nuevo, plástico, que debe ocupar el lugar del agotado teatro de convenciones realistas si quiere recuperar su vitalidad como parte de nuestra cultura (Williams, 199, p. xix).

Así, Williams se coloca en una posición antagónica al realismo que hegemonizaba la tradición teatral estadounidense. Habiendo participado en experiencias de Living Newspapers, parte del arsenal del teatro de *agitprop* que prevaleció en el teatro obrero y de izquierda de la década precedente, el autor ya tenía alguna experiencia con formas teatrales que extrapolaban los límites del realismo.

Es cierto que Williams llega a justificar la ruptura de tales convenciones a partir del hecho de que la obra estaba centrada en recuerdos: “Siendo una ‘obra de memorias’, *El zoo de cristal* puede ser presentada con una inusual libertad en relación con las convenciones” (Williams, 1999, p. xix). Sin embargo, también sostiene la extrapolación de tales convenciones a partir de la idea de una búsqueda de autenticidad:

El expresionismo y todas las demás técnicas no convencionales en el drama tienen solo un objetivo válido, y este es una aproximación mayor a la verdad. Cuando una obra emplea técnicas no convencionales no está, o ciertamente no debería estar, tratando de escapar de su responsabilidad de lidiar con la realidad, o de interpretar la experiencia, sino que está efectivamente tratando, o debería estar, de encontrar una mayor aproximación, una expresión más vívida y penetrante de las cosas tal como son (Williams, 1999, p. xix).

Este pasaje presenta una inmensa semejanza con las consideraciones de Piscator sobre la técnica, tal como en este texto de 1928:

Nuestro punto de partida es precisamente esa realidad excesivamente real y utilizamos todos los recursos posibles para expresarla. ¿Qué son para nosotros el cine, los escenarios móviles, las máquinas o el aceite lubricante? Son solo recursos. Nuestra meta se sitúa en la realidad (Piscator, 2013, p. 89).

Sin embargo, si hay una aproximación entre ambos con respecto a la idea de que las técnicas más diversas deben ser empleadas con el objetivo de aproximarse a la verdad o

realidad, sin duda hay una distinción en relación con lo que tales términos significan. Para Piscator, se trata de la realidad social, económica, política; para Williams, la verdad remite a la subjetividad de los personajes, a una realidad emotiva ligada a las percepciones personales de Laura, Amanda, Tom y Jim, los personajes que buscan lidiar con la situación concreta mediada por sus propios deseos, angustias, miedos y sueños.

Para poder expresar tales verdades subjetivas, Williams se vale del aprendizaje con Piscator, buscando emplear las mismas técnicas que el director utilizaba para enfatizar los aspectos económicos, históricos y sociales, pero con la finalidad narrativa de resaltar aspectos de atmósfera y subjetividad. La función épica, en el sentido de narrativa, es apropiada para esta finalidad, haciendo que la calidad dramática (dialógica) de la obra sea disminuida o transformada a partir de la conducción propuesta por las técnicas empleadas en un ámbito que extrapola “la obra estrictamente realista, con su auténtica nevera y sus auténticos cubos de hielo” (Williams, 1999, p. xix). Para Williams, en este tipo de obra, “sus personajes que hablan exactamente como su público hablan corresponden al escenario académico y poseen la misma virtud de la exactitud fotográfica”, una exactitud estéril, ya que:

la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética puede representar o sugerir, en su esencia, solo a través de la transformación, mediante el cambio en otras formas que no aquellas que estaban meramente presentes en apariencia (Williams, 1999, p. xix).

Con tal propósito, el autor utiliza recursos característicos del teatro épico, tales como la estructuración de la obra en escenas episódicas en lugar de actos con unidad de tiempo y acción; la introducción de un personaje-narrador; el uso de la proyección de imágenes y subtítulos; la iluminación con función narrativa. En relación con el dispositivo de pantalla (*screen device*), Williams advierte que es la única diferencia importante entre el original y la versión escenificada de la obra, por opción del director Eddie Dowling, quien decidió no utilizar la pantalla. Aunque Williams afirma “no lamentar la omisión de ese aparato en la actual producción de Broadway” (1999, p. xx), discurre sobre su función en las notas, apuntando en primer lugar a un papel estructurante de la obra:

En una obra episódica, como esta, la estructura básica o línea narrativa puede parecer oscurecida en relación con el público. El efecto puede parecer más fragmentario que estructural. Esto puede ser menos culpa de la obra que de una falta de atención del público. La leyenda o imagen en la pantalla reforzarán el efecto de lo que es meramente aludido en la escritura

y permitirán que el punto principal sea presentado de forma más simple y ligera que si la responsabilidad entera recayera sobre el texto hablado (Williams, 1999, p. xx).

Se le atribuye, por lo tanto, un papel narrativo, que comenta la acción y guía la mirada del público; la diferencia entre el papel atribuido por Williams y aquel que era empleado por Piscator es que, en el caso de este, el papel narrativo atribuido a la proyección era el de extrapolar la situación en escena, incluyendo contextos históricos y sociales en el ámbito representativo, los cuales confieren un sentido mayor a partir del cual entender la situación dramática. Williams presenta otra función para las proyecciones que se refieren directamente al aspecto sensible, y no narrativo: “Además de ese valor estructural, creo que la pantalla tendrá un definitivo atractivo emocional, menos definible pero tan importante como” (Williams, 1999, p. xx).

En relación con la música, también comentada por el autor en sus notas, tiene un papel más destacadamente emotivo, en consonancia con el ambiente nostálgico de la obra. Pero también le atribuye un elemento cohesivo, de estructuración, de forma semejante a lo que atribuye a las proyecciones:

[...] es la música más ligera y delicada del mundo, y quizás la más triste. [...] Sirve como un hilo de conexión y alusión entre el narrador, con su punto separado en espacio y tiempo, y el asunto de su historia. Entre cada episodio regresa, como referencia a la emoción, la nostalgia, que es la condición primaria de la obra (Williams, 1999, p. xxi).

El mismo tipo de combinación de funciones puede verificarse en los comentarios sobre la iluminación: en parte, cumple la función de crear una ambientación (aunque no realista, aproximándose a una perspectiva expresionista): “Acompañando la atmósfera de la memoria, el escenario está oscuro”; o aún: “La luz sobre Laura debe ser distinta de las demás, presentando una claridad inmaculada peculiar, como la luz utilizada en pinturas antiguas de santas femeninas o madonas”, y la compara con la iluminación a ser empleada en las pinturas del pintor El Greco (Williams, 1999, pp. xx-xxi).

Sin embargo, esta también presenta una función claramente narrativa, de yuxtaposición y montaje, remitiendo a la función épica de la iluminación: “Puntos de luz están enfocados en áreas o actores seleccionados, a veces en oposición a lo que es el centro aparente” (Williams, 1999, p. xx). Un ejemplo de este tipo de función narrativa de la luz ocurre cuando Tom dice, en la escena 4: “Sabes que no se necesita mucha inteligencia para

meterse en un ataúd clavado, Laura. Pero, ¿quién diablos ha conseguido salir de uno sin quitar un solo clavo?”, y en ese momento la luz incide sobre el retrato del padre que abandonó el hogar, dando una respuesta a la pregunta (Williams, 1999, pp. 27-28).

Y, finalmente, Tom, el personaje que también es narrador, además de representar un elemento típico del teatro épico de Piscator, tiene notable semejanza con el mismo tipo de narrador empleado en la puesta en escena de *Guerra y paz* en la que Williams participó en 1942: Pierre Bezukhov también es, en la adaptación escrita por Piscator y Alfred Neumann, un personaje-narrador que interrumpe escenas para dirigirse al público. Williams no se refiere a él en las notas, sino en la primera acotación de la obra, afirmando que “El narrador es francamente una convención de la obra. Toma cualquier licencia en relación con las convenciones dramáticas que sea conveniente a sus propósitos” (Williams, 1999, p. 4).

Ya en su primera intervención, el narrador afirma que traerá al espectador “la verdad en el agradable disfraz de ilusión”, y presenta el “fondo social de la obra” mencionando la guerra civil en España, el bombardeo de la ciudad de Guernica y protestas y revueltas en ciudades como Chicago, Cleveland y Saint Louis. (Williams, 1999, p. 5). Esta sucinta presentación de un contexto social y político remite inmediatamente al uso que Piscator haría de un narrador, sin embargo, es algo accesorio en el ámbito de la obra, no cumpliendo ningún papel propio en la trama, sirviendo predominantemente para mostrar que la acción se sitúa en un tiempo pasado. Si para Piscator la trama que involucra a los personajes es una forma de ilustrar y problematizar las cuestiones sociales, en la obra de Williams el enfoque está en los individuos, siendo este contexto político lo que el narrador ya dijo: un fondo.

Y es el propio narrador quien explica enseguida el propósito de situar la obra en un plano distante de la realidad: “es sentimental, no realista”. Y, remitiéndose al personaje de Jim, el visitante que la familia quisiera unir amorosamente a Laura, afirma:

Él es el personaje más realista de la obra, siendo el emisario de un mundo de realidad del cual hemos estado de alguna manera separados. Pero como tengo una debilidad de poeta por los símbolos, también uso su personaje como un símbolo; él es ese algo que tarda en llegar, pero que siempre esperamos y por lo que vivimos (Williams, 1999, p. 5).

Teatro no realista en el que “todas las influencias sirvieron para aprender”

Es evidente que, a partir de *El zoo de cristal*, el pensamiento de Williams se vuelve más consistente en abarcar en su escritura factores que trascienden el diálogo dramático y las convenciones realistas, y esta intención se declara en sus notas sobre la producción. Richard Kramer señala cómo la evolución de la concepción teatral del autor en esta dirección comienza a ocurrir en el momento en que estaba en el Dramatic Workshop, después de su participación en los seminarios de dramaturgia y durante su trabajo como asistente en la producción de Piscator de *Guerra y paz* (Kramer, 2002). Entre enero y abril de 1942, las anotaciones en su diario remiten a la idea de un drama escultórico (*sculptural drama*): “lo visualizo como una movilidad reducida en el escenario, la formación de actitudes como estatuas o cuadros, algo que recuerda a un tipo de danza contenida, con movimientos afinados para lo esencial o significativo” (Williams, 1999, p. ix). Kramer ve una línea de continuidad entre estas formulaciones y la noción de teatro plástico (*plastic theatre*) que se presenta en las notas de *El zoo de cristal*: “[...] describe un teatro que es, por definición, expresionista, donde las emociones de la obra se presentan visual o auditivamente en el escenario [...]” (Kramer, 2002).

A pesar de que esta noción expresionista es radicalmente distinta del teatro épico de Piscator, las evidencias indican que la experiencia laboral que tuvo con el director fue un importante estímulo para que pensara en los recursos escénicos disponibles y los movilizara en torno a su propia concepción de un teatro no realista. Kramer, que atribuye la concepción del término “teatro plástico” a la inspiración proveniente del pintor Hans Hofmann, afirma que Williams “[...] ciertamente constituyó el concepto a partir de diversas fuentes a lo largo de sus años de juventud, incluyendo la Universidad de Iowa, el Dramatic Workshop de Piscator en la New School for Social Research y otras influencias” (Kramer, 2002).

Williams selecciona y recurre a elementos y recursos que hacen de su dramaturgia algo muy distinto de lo que sería posible verificar en sus obras ya asimiladas y pasteurizadas por la industria cultural, como las adaptaciones de sus textos a guiones cinematográficos. Como afirma Maria Silvia Betti, el ascenso de Williams al estatus de “una celebridad teatral internacionalmente reconocida” lo empujó a “una vertiginosa rueda de compromisos contractuales en el mercado editorial, en Broadway y en

Hollywood”, lo que amplió el alcance de su trabajo, pero, simultáneamente, “contribuyó decisivamente a difundir la idea de que allí [en el circuito cinematográfico] se encontraba, verdaderamente, el núcleo compositivo de su dramaturgia” (Betti, 2017, p. 214). Ella también apunta que:

El lirismo presente en la obra de Tennessee Williams, generalmente visto como resultado exclusivo de la figuración de los procesos subjetivos de la memoria del individuo, es indisociable de la representación del Sur de los Estados Unidos y de sus cuestiones sociales y económicas. El Sur estadounidense está históricamente impregnado por tensiones y contradicciones acumuladas a lo largo del tiempo y que derivan directamente de las principales transformaciones ligadas a las estructuras de trabajo, convivencia y pensamiento en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. Al tomar como materia dramática los efectos generados por estas transformaciones, Tennessee engendra en sus obras situaciones a la vez representativas y críticas de varias facetas constitutivas de la sociedad sureña y de la ideología dominante en el país (Betti, 2017, p. 207).

Tal aspecto es visible tanto en *El zoo de cristal*, con temas sociales fundamentales en la obra, tales como las idealizaciones de supuestos pretendientes de la juventud de Amanda, ligados a la tradicional élite agraria esclavista de la que su familia se origina antes de la ruina económica; la explotación y miseria impuestas a trabajadores como Tom; o la ideología del *self-made man* encarnada por Jim.

En *Batalla de ángeles* tales cuestiones sociales también están presentes; siendo una contundente denuncia social, “el drama expone la represión, crueldad, odio, hipocresía y brutalidad que residen bajo la superficie de una pequeña y respetable comunidad sureña” (Smith-Howard; Heintzelman, 2005, p. 38), además de cuestiones como el racismo y la violencia policial. Por esto, Piscator vio en la obra tanto el potencial para servir de materia prima a una escenificación épica, como la necesidad de transformarla profundamente para que eso fuera posible (como hacía con las obras expresionistas de su amigo y colaborador Ernst Toller en Alemania). No era, sin embargo, el deseo de un autor imbuido de una notable verve lírica como Williams someter el rico universo subjetivo emocional de sus creaciones a los designios de un teatro destinado a poner en primer plano los conflictos de clase y las cuestiones políticas y sociales.

Incluso sin llegar a un acuerdo para la escenificación, Piscator demostró valorar el trabajo de Williams cuando, debido a la separación institucional entre el Dramatic Workshop y la New School for Social Research en 1949, Piscator lo invitó a ser parte del

Consejo Directivo del Dramatic Workshop and Technical Institute (Probst, 1991, p. 82). En su carta aceptando la posición, Williams dice que “está orgulloso de ser miembro del Consejo” y que está “tan interesado como siempre en lo que el Dramatic Workshop está haciendo, y cada vez más impresionado y admirado por sus logros y su perseverancia frente a tantas adversidades en nuestras actuales circunstancias”, y también afirma esperar ver la escenificación de *El proceso*, de Kafka, hecha por Piscator en el Studio Theatre, alegando “no haber escuchado nada más que cosas buenas y entusiastas al respecto. Siento que es uno de los trabajos más significativos de nuestro tiempo” (Williams, 2000a, p. 361).

La carta de Williams está fechada el 1 de diciembre de 1950. Unos meses antes, según el testimonio de Judith Malina, quien era parte del cuerpo estudiantil del Dramatic Workshop en la época, Piscator se había referido al dramaturgo durante un encuentro con los alumnos:

El 19 de febrero de 1950, Piscator convocó una reunión de todos los alumnos del Dramatic Workshop en el President Theatre. Escribí en mi diario: Piscator habla. Alguna llama... se enciende. Entre todas las pequeñas voces, su voz fuerte y clara está vívida con una excitación interior. Habla de su decepción por el hecho de que el Dramatic Workshop no haya producido un ejército de vanguardia de teatros políticos a través de los Estados Unidos. Habla irónicamente de ciertos alumnos que ignoraron su inspiración política. Se menciona a Tennessee Williams. Piscator dice: ‘Quiero hacer de cada actor un pensador y de cada dramaturgo un combatiente’ (Malina, 2012, p. 169).

Años más tarde, en un texto sobre el teatro estadounidense de 1955, Piscator vuelve a citar a Williams, refiriéndose tanto a la forma en que los dramaturgos de ese país asimilan las técnicas de las más diversas fuentes (menciona a Stanislavski), como también habla de la influencia que él mismo considera haber ejercido sobre la escritura de *El zoo de cristal*. Para Piscator, diversos autores estadounidenses

aprendieron el método de Stanislavski y llegaron a su propio estilo junto a autores rusos como Chéjov, como es el caso, por ejemplo, de Arthur Miller y T. Williams, entre otros. Esta explicación debe servir como ejemplo de que en los Estados Unidos todas las influencias sirvieron para aprender.

Y concluye:

Cuando T. Williams, por ejemplo, estaba en mi escuela, escenifiqué la dramatización mía y de Alfred Neumann de *Guerra y paz*. Poco antes, T. Williams había fracasado con su obra *Battle of Angels*. Estaba escrita en estilo naturalista y en tres actos. T. Williams vio entonces la obra

dramatizada épicamente, que tenía un narrador y ninguna división entre actos, sino secuencias de escenas, y su siguiente obra, *The Glass Menagerie*, recurre primeramente a este estilo épico (Piscator, 2013, p. 191).

Si, cuando escribió a Piscator sobre *Batalla de ángeles*, Williams argumentaba que utilizaban métodos diferentes para sentidos idénticos, en *El zoo de cristal* podríamos decir que utilizan métodos similares para sentidos diferentes. Como afirma Probst, “en manos de Tennessee Williams, el estilo épico de teatro, siempre que se utiliza, se convierte en un instrumento para transmitir mejor las emociones de sus obras, a veces gentiles y poéticas, y frecuentemente violentas” (Probst, 1991, p. 82). Maria Ley-Piscator, hablando sobre *El zoo de cristal*, opina que “las connotaciones racionales en la obra de Tennessee Williams no cambiaron su belleza poética, pero clarificaron el contenido” (Ley-Piscator, 1967, p. 237). Ya Iná Camargo Costa tiene una opinión más contundente, afirmando que “con tanto material para un melodrama de los más lacrimógenos [...] la técnica – capaz de dar dimensión histórica a las cuatro figuras de *Menagerie* – y quién sabe, el conocimiento de *Madre Coraje* de Brecht pueden haber salvado a Tennessee Williams del desastre completo” (Costa, 2001, p. 138). Una opinión que parece ser corroborada por el propio Williams cuando dijo a Margo Jones que reelaboró totalmente “esa cosa nauseabunda” (por ser melodramática, tal vez) de las primeras versiones.

Piscator y Williams no volvieron a trabajar juntos, y, como queda claro, tienen estilos teatrales distintos. Sin embargo, no parece exagerado decir que pasos importantes de la ruptura de Williams con las convenciones realistas – que marcarían parte importante de su obra, y tal vez la más negligenciada por la crítica – fueron incentivados por su experiencia de trabajo con el dramaturgo y director alemán.

Referencias

BETTI, Maria Silvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Paulo: Cia. Fagulha, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DURMIŠEVIĆ, Nudžejma. Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams. **Anafora – Journal of Literary Studies**, v. 5, n. 1, 2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/325669106_Plastic_Theatre_and_Selective_Realism_of_Tennessee_Williams. Acceso en: 20 jul. 2022.

KRAMER, Richard E. **The sculptural drama:** Tennessee Williams's plastic theatre. The Tennessee Williams Annual Review, n. 5, 2002. Disponible en: tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45. Acceso en: 22 jul. 2022.

LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment.** The political theatre. New York: James H. Heineman, 1967.

MALINA, Judith. **The Piscator notebook.** London: Routledge Chapman & Hall, 2012.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel.** Traducción: Rubens Enderle Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams.** London/New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

PISCATOR, Erwin. **Erwin Piscator:** teatro, política, sociedad. Organizado por: Cesar de Vicente Hernando. Madrid: Asociacion de directores de escena de España, 2013.

PROBST, Gerhard F. **Erwin Piscator and the American theatre.** New York, San Francisco, Bern etc., 1991.

SMITH-HOWARD, Alycia; HEINTZELMAN, Greta. **Critical companion to Tennessee Williams.** New York: Facts On File, Inc., 2005.

WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels.** New York: New Directions, 1957.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie.** New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams** - Volume 1. Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams** - 1945-1957 (volume 2). Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000a.

Traducción enviada a: 01 de agosto de 2024

Traducción aprobada en: 09 de septiembre de 2024