



De las *pre*-performances *pos*modernas: los personajes tardíos de Williams y la “actuación plástica”¹

Sobre *pré*-performances *pós*-modernas: as personagens tardias de Williams e a “atuação plástica”

Anaís Umamo²

DOI: 10.5281/zenodo.13869405

Abstracto

En las “Notas de Producción” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams hace un llamado a un teatro “plástico” que emplearía todos los medios teatrales para convertirlo en un arte visual y performático total. Sin embargo, las producciones teatrales que contribuyeron a hacer de Williams uno de los más grandes dramaturgos estadounidenses montaron las obras en un estilo realista que también se refleja en el estilo de actuación de los actores. De hecho, la mayoría de los actores estaban entrenados en una técnica americana moderna y realista. La tradición de la actuación realista invita a los actores a construir sus personajes desde una base psicológica que ayuda a explicar e identificar al personaje. ¿Hasta qué punto el estilo realista de actuación ayudó a establecer el teatro de Williams en la categoría de teatro psicológico y naturalista y contribuyó a malinterpretar sus obras posteriores y más subversivas? ¿Cómo puede la actuación ayudar a preparar a actores y espectadores para el teatro total y “plástico” que Williams imaginó? Las últimas obras de Williams subvierten radicalmente el orden realista e introducen personajes poco realistas, elusivos e incluso grotescos que requieren que el actor se acerque a ellos de una manera nueva. Este artículo propone reflexionar sobre la responsabilidad del actor y la posibilidad de rehabilitar los textos tardíos de Williams en la práctica. El objetivo es estudiar el imaginario nuevo y posmoderno de los textos y examinar sus implicaciones prácticas. El cuerpo subversivo y antipsicológico de las últimas obras, los personajes insondables, exigen nuevos cuerpos en el escenario que incorporen reflexiones posmodernas en su propia práctica.

Palabras clave: Tennessee Williams; Técnica; Performance; Cuerpo.

¹ Texto publicado originalmente en inglés en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en inglés proporcionado en esta página. Disponible en: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>. Consultado el: 13 de agosto 2024.

² Estudiante de doctorado en la Université de Lorraine, en Nancy (Francia), bajo la supervisión de John S. Bak y Sophie Maruéjols-Koch. Su tesis se centra en las últimas obras de Williams, centrándose en el papel de la técnica de los actores en relación con la recepción de la obra de Williams. También es actriz de teatro y profesora de actuación, y actualmente vive en México. Correo electrónico: anaís.umamo@gmail.com.

Resumo

Nas “Notas de produção” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams propõe um teatro “plástico” que utilizaria todos os meios teatrais para transformá-lo em uma arte performativa visual e total. Contudo, as produções teatrais que contribuíram para fazer de Williams um dos maiores dramaturgos estadunidenses encenaram as peças em um estilo realista, que também se refletiu no estilo de atuação dos atores. A maioria dos atores, de fato, foram treinados em uma técnica estadunidense moderna e realista. A tradição da atuação realista convida os atores a construir suas personagens a partir de uma base psicológica, que auxilia a *explicar* e *identificar* a personagem. Até que ponto o estilo de atuação realista ajudou a estabelecer o teatro de Williams na categoria do teatro psicológico e naturalista, e contribuiu para interpretações equivocadas de suas peças tardias e mais subversivas? Como a atuação pode auxiliar na preparação de atores e espectadores para o teatro total e “plástico” imaginado por Williams? A obra tardia de Williams subverte radicalmente a ordem realista e traz à baila personagens irreais, elusivas e até mesmo grotescas, que requerem que o ator se aproxime delas de uma nova maneira. Este artigo propõe uma reflexão sobre a responsabilidade do ator e a possibilidade de reabilitação dos textos tardios de Williams na prática. O objetivo é estudar o imaginário novo e pós-moderno dos textos, bem como as suas implicações práticas. O corpo subversivo e antipsicológico das peças tardias e as personagens imperceptíveis requerem novos corpos nos palcos, que incorporem reflexões pós-modernas em sua própria prática.

Palavras-chave: Tennessee Williams; Técnica; Performance; Corpo.

En *Psychophysical acting*, Phillip B. Zarrilli (2009), actor, director e investigador estadounidense, expone los temas que impulsan nuestra propuesta de considerar una técnica de actuación “plástica” que ampliaría el repertorio del actor contemporáneo y le permitiría trabajar desde la lógica estética de dramaturgias alternativas no realistas:

Sin embargo importante que haya sido la psicología en la conformación de la dramaturgia de las obras realistas y naturalistas desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, los enfoques realistas convencionales para la actuación y/o el análisis textual pueden ser inadecuados e incluso inapropiados para la realización de la dramaturgia y las tareas de actuación que constituyen la puntuación de rendimiento de un actor en un texto o rendimiento posdramático [...] lo ‘psicológico’ ya no es, si es que alguna vez lo fue, un paradigma con suficiente poder explicativo y/o práctico y flexibilidad para informar plenamente las complejidades del trabajo del actor contemporáneo (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

Zarrilli subraya los límites de una técnica de actuación realista y de la construcción psicológica de un personaje. Desde 1961, cuando Tennessee Williams radicalmente se sitúa

en los márgenes de un teatro realista y psicológico al crear personajes con una identidad inestable y fuera de un contexto identificable, él aboga por reconsiderar la práctica de los artistas que encarnan sus textos. Además, durante mucho tiempo encerrado en un teatro realista y psicológico, ¿cómo podemos, en la práctica, liberar a Williams de interpretaciones realistas y modernas? ¿Cuál sería entonces la responsabilidad del “actor contemporáneo” que se enfrenta a una dramaturgia no realista y no aristotélica?

La rehabilitación académica y teórica de las últimas obras de Williams subraya la aparición de personajes que ya no se sitúan en un contexto identificable, sino en un sujeto plural, elusivo y a menudo tabú. En *Communists, cowboys and queers*, David Savran (1992, p. 98) señala la necesidad de una revisión posmoderna de los personajes de Williams:

[C]onstantemente descentrado y desposeído, tropezando a través de una estructura dramática que es igualmente descentrada e inestable. Esta estructura, como un texto surrealista, es firmemente plural, llena de símbolos polivalentes y reacia a proporcionar al intérprete una perspectiva o código maestro. En lugar de otorgar al lector o espectador un único lugar de identificación empática, ofrece múltiples y, a veces, contradictorios puntos de interpelación.

Los textos tardíos de hecho completan una ruptura estilística y se aventuran en lo grotesco y el exceso. Los personajes tardíos de Williams emergen de una lógica psicológica y ya no permiten a los actores construir sus personajes; ya no están verbalmente fijados ni identificables, contribuyen a dar vida a un teatro “plástico” que aspira a ser visual, orgánico y mítico. Se caracterizan por su ser físico, ya no dependen de una narrativa clara y lineal, y encarnan símbolos más que seres complejos.³ Estas novedades posmodernas invitan a examinar la actuación como otro elemento que contribuiría a la visión “plástica” del dramaturgo.

La bifurcación estilística de las últimas obras de Williams generó reacciones amargas, incluso abusivas, en los años 1960, 1970 y 1980 por parte de críticos y audiencias, lo que dañó la carrera de uno de los dramaturgos más conocidos de América. *The night of the iguana* (1961) marca el último éxito crítico y comercial de Williams. Los textos posteriores, que abarcan el período desde 1961 hasta 1983, pertenecen a la obra tardía de Williams, que subvirtió y se rebeló radicalmente contra las normas teatrales de la época; Williams se involucra, de hecho, en un teatro grotesco y violento poblado por personajes

³ “[...] and its people are mostly archetypes of certain basic attitudes and qualities with those mutations that would occur if they had continued along the road to this hypothetical point in it” (Williams, 2009, p. 68).

lisiados y desviados, revelando un deseo de poner en escena los tabúes sociales y sexuales de la época.

El teatro elusivo e indefinible posterior a 1961 perturba mientras confirma un deseo largo expresado; el de romper las cadenas de un realismo psicológico adorado por el público. Una miríada de reacciones en ese momento expresó el deseo de ver a Williams regresar a un estilo “realista” amado tanto por el público como por los críticos, lamentando su alejamiento de la escritura que había generado elogios populares y críticos. En *The politics of reputation*, Annette J. Saddik explica que la recepción de *Camino Real*, la primera obra de Williams que se desvía radicalmente de las convenciones realistas, se debe en parte a la falta de una narrativa tradicional en la obra. También enfatiza una recepción que traiciona la corriente de la época, nostálgica por un estilo realista y que se niega a asistir a un renacimiento dramático:

El fracaso de *Camino Real* con el público y los críticos es crucial en el contexto de la recepción posterior de Williams, ya que indica que una vez que Williams comenzó a alejarse abiertamente de la dramaturgia esencialmente realista que lo había hecho famoso, sus seguidores se volvieron en su contra. [...] Este estándar parece haber sido compartido por los críticos en general cada vez que Williams se apartaba de la forma realista. Bruce Smith escribe que *Camino Real* era ‘tan diferente de las creaciones casi perfectamente aristotélicas de Tennessee que el público tuvo dificultades para apreciarlo... América parecía quererlo firmemente en el modo aristotélico (Saddik, 1999, p. 36).

El público acudía al teatro para ver obras realistas y psicológicas, de acuerdo con el teatro aristotélico llamado “lógico”, que mantiene una causalidad y una linealidad en su narración. Cuando Williams se apartó de un llamado “realismo psicológico” y abordó temas controversiales y polémicos a través de una forma aparentemente caótica, el público huyó y los críticos lo abrumaron. La mayoría de las obras tardías producidas en Broadway fueron fracasos críticos.

La recepción de las obras de Williams posteriores a 1961 también puede explicarse por la interpretación que los críticos habían hecho de sus obras anteriores a 1961 y el realismo teatral que veían en ellas. Sobre este tema, Williams escribió en 1977:

Las obras por las que fui conocido a mediados de los años 40 hasta el primer año o dos de los 60 fueron categorizadas como trabajos de ‘naturalismo poético.’ [...] Una vez que sus críticos, su público y las comunidades académicas en las que se estudia su obra han encontrado lo que consideran un término conveniente y adecuado para el estilo de un

dramaturgo, parece ser muy difícil para ellos concederle el privilegio y la necesidad de recurrir a otras formas (Williams, 2009, p. 184).

Williams observa la imposibilidad, para un dramaturgo, de salir de las categorías en las que la crítica teatral lo habría colocado y subraya una recepción de sus obras anteriores a 1961 que habría sido evaluada y confinada según ciertos estándares. Anteriormente, en las “Notas de Producción” de *The glass menagerie*, Williams había expresado el deseo de escribir un teatro “plástico” y visual que ofreciera una experiencia teatral superior a lo que el arte realista puede ofrecer. ¿Hasta qué punto pudieron los actores instalar, a través de su método de actuación realista, el teatro de Williams en la categoría de teatro psicológico y realista? ¿Hasta qué punto han podido contribuir a estrechar y reducir la visión “plástica” de Williams y su deseo de ir más allá del arte fotográfico y mimético?

Elia Kazan y el “Método”

Elia Kazan dirigió muchas de las obras de Williams en el escenario y en la pantalla; un esfuerzo que los hizo famosos y respetados tanto por el público como por los críticos estadounidenses. La mayoría de las veces, Kazan utilizaba actores que habían sido entrenados en el Actors Studio donde Lee Strasberg, entre otros, enseñaba su Método, una interpretación estadounidense de la técnica creada por Constantin Stanislavski. Lee Strasberg pero también Stella Adler, Uta Hagen o Stanford Meisner, a través de la formación actoral que ofrecían, proporcionaban técnicas de actuación modernas y realistas que permitían a los actores identificarse con los personajes utilizando sus propias experiencias personales y emocionales. El trabajo de Kazan refleja la visión de sus contemporáneos sobre la actuación y el texto dramático. Para él, la puesta en escena y la actuación deben resaltar lo personal en el texto. Estas consideraciones llevan a cuestionar cómo considerar las obras desde una perspectiva personal y autobiográfica podría reducir o empobrecer una obra y encerrarla en las redes de un realismo psicológico reduccionista. Impulsado a revivir experiencias personales e integrar su vida emocional en la actuación, el actor estadounidense moderno se centra en sí mismo; el estado interno del actor reemplaza al estado interno del texto.

El estilo de actuación estadounidense moderno se limita a una experiencia humana particular tomada en un contexto específico. En *Kazan and Williams, a collaboration in the theatre*, Brenda Murphy enfatiza hasta qué punto Kazan contribuyó en la práctica a reducir

las posibilidades performativas de ciertas obras: “El consumado director del Método, él [Kazan] trató al personaje como una entidad psicológicamente completa, proporcionando explicaciones humanas y motivos para el comportamiento [de Blanche] dondequiera que pudiera” (Murphy, 1992, p. 46). Kazan participó, a través de su práctica, en considerar al personaje como comprensible y como una “entidad psicológica”, lo que permite explicar su comportamiento según el contexto social en el que viven, reduciendo así la complejidad de los personajes.

El ejemplo de la producción de *Camino Real* en 1953, una obra poco ortodoxa para la época, encarna el desafío estético que puede existir entre el guion original y su representación escénica. Elia Kazan instó a Williams a hacer cambios en el personaje de Kilroy: “La producción también puede haber fracasado en lograr este equilibrio porque era importante para Kazan, entrenado en El Método, ver un arco claro o ‘columna vertebral’ en la acción de la obra, algo que no era evidente en la serie de escenas o ‘bloques’ que Williams escribió para *Camino Real*” (Murphy, 1992, p. 98). Kazan expresó el deseo de ver un “protagonista” existir en el escenario, cuyas desventuras los espectadores seguirían y con las que podrían identificarse. En este sentido, se opuso a la visión no tradicional del guion de Williams y su intención de escribir un poema teatral moderno que intencionalmente se desvía de las reglas tradicionales de trama y personaje teatral.

La técnica de los actores elegidos para la obra también los lleva a interpretar la fantasía subjetiva de la obra a través del prisma del realismo psicológico y naturalista del Método, reduciendo el potencial pantomímico específico de los cómics estadounidenses, tanto cómicos como grotescos, de la obra originalmente diseñada por Williams. Kazan, preocupado por la estructura no lineal del guion original, solicita cambios para obtener una estructura dramática aristotélica. Murphy (1992, p. 86-88) agrega:

En el buen estilo del Método, Kazan les dijo a los actores que leyeran de manera sencilla, hablando directamente al actor al que se dirigían las líneas, y que no intentaran dar una actuación. [...] su elenco mayoritariamente entrenado en el Método, no familiarizado con las exigencias interpretativas de las obras no realistas. [...] El trasfondo stanislavskiano que Kazan compartía con la mayoría de los actores permitió una interpretación única de la obra poética de Williams. Siguiendo la tradición del Group Theatre, desarrolló un estilo para la obra que ayudaría a integrar sus esfuerzos. [...] En un equilibrio igualmente delicado con la fantasía estilizada de las escenas multitudinarias y el movimiento cuidadosamente coreografiado de todos los actores, había un enfoque psicológicamente realista en la interpretación de los papeles, basado en los principios ortodoxos del

Método : la identificación con el papel, la expresión honesta de emociones derivadas de la propia experiencia del actor y la comunicación entre los actores en el escenario. [...] Les ayudó a desarrollar sus roles tal como lo haría en cualquier obra realista.

La técnica de los actores que componen el elenco se vuelve inadecuada cuando se enfrenta a una obra no realista como *Camino Real* y limita el texto original de Williams imbuido de una lógica “caótica” y no aristotélica. Kazan pide a los actores que lean el guion volviéndolo a un teatro realista, psicológico y representativo, reduciendo así sus posibilidades “plásticas”. Ambientadas en un teatro moderno y realista, las obras más experimentales de Williams más tarde serían simplificadas y estéticamente conformadas al estilo realista que dominaba las producciones teatrales y cinematográficas de la época:

Lo que hace notable la expresión de Williams en 1945 es que, primero, no suele ser considerado en esos términos a pesar de que él quería serlo y, segundo, estaba escribiendo en un momento en que el realismo directo era el estilo dominante en los escenarios estadounidenses, y el Actors Studio [...] era el paradigma para la actuación y la producción en Estados Unidos (Kramer, 2002, p. 4).

El estilo cinematográfico de actuación también participa en entronizar en la pantalla una norma realista que reduce las palabras de Williams, quien se aventura cada vez más en la experimentación. Un método de actuación tradicional resulta ser inadecuado para textos subversivos, tragicómicos y no realistas. En la conclusión de *Tennessee Williams and the Theater of Excess*, Annette Saddik escribe:

[...] En *Streetcar*, por ejemplo, el poder reside principalmente en el lenguaje, los personajes y la trama. En las obras tardías, esto a menudo no es el caso, y el espectáculo debe manejarse cuidadosamente para negociar los excesos de la obra. Por lo tanto, las obras tardías necesitan ser abordadas de manera diferente para revelar lo que solo puede determinarse en el escenario (Saddik, 2015, p. 162).

La convención del drama realista ofrece, de hecho, las motivaciones y acciones de los personajes individuales dentro de una estructura narrativa que guía al público hacia una interpretación particular o un significado específico: cuando el dramaturgo va más allá de esta convención, ofrece un lugar más importante a la imaginación tanto del espectador como del actor dentro de una estructura narrativa subversiva. ¿Hasta qué punto las últimas obras de Williams, “destinadas a ser vistas” (Saddik, 2015, p. 47), poseen una auténtica intención performativa y requieren que los actores adopten un lenguaje performativo que contribuya a la experiencia de estos textos “desviados”? Como escribe

Saddik sobre *Clothes for a summer hotel*: “El exceso de Zelda no puede ser contenido en roles tradicionales, ni en un lenguaje racional, y Williams es consciente de esto. Gran parte de lo que ella comunica es a través de la actuación física, a través del gesto y sus ojos” (Saddik, 2015, p. 82). Se trataría de liberar, mediante la práctica y la repetición, los textos de las ataduras del lenguaje realista e imaginar un lenguaje “plástico” y no tradicional del actor contemporáneo para encontrarse en el escenario con el cuerpo subversivo del texto.

De la rehabilitación teórica a la rehabilitación práctica

Los esfuerzos de rehabilitación académica de las últimas obras de Williams propuestos, entre otros, por Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992) o Annette J. Saddik (2015), permiten echar un nuevo vistazo a toda la obra de Williams:

Tennessee Williams es el dramaturgo más desconocido que ha producido Estados Unidos. [...] Durante toda su carrera, Williams fue un escritor menos de realismo lírico y más del grotesco. Sus obras posteriores [...] no son, por lo tanto, fracasos estéticos, sino obras experimentalmente ricas, imaginativas, escritas para un teatro experimental.⁴

Los diferentes análisis textuales de las obras alientan a buscar, en la práctica, una nueva forma de representar los textos tardíos de Williams y de repensar el trabajo pre-performativo del actor. En este sentido, Richard Hornby publicó *The end of acting* en 1992, un ensayo en el que ofrecía una crítica del teatro realista y moderno estadounidense: “un trabajo teórico y un llamado a la acción [...] un ataque descarado contra el establishment actoral estadounidense”, antes de agregar: “No ha habido ninguna discusión teórica seria sobre la actuación en Estados Unidos durante mucho tiempo” (Hornby, 1992, p. 1). El autor cree que el estilo de actuación estadounidense no ha evolucionado desde la década de 1930:

Arraigada hoy en día en conservatorios de actuación estadounidenses y departamentos de teatro universitarios (con algunas excepciones significativas), es una teoría mimética, que refleja la influencia del realismo que predominaba en el teatro durante los primeros años de Stanislavski, pero que se ha adaptado para satisfacer las necesidades de una sociedad altamente individualista y capitalista. [...] El teatro imita la vida, cuanto más de cerca y directamente, mejor. El buen actor repite en el escenario lo

⁴ David Savran sobre *Tennessee Williams and the Theatre of Excess* (Saddik, 2015, back cover).

que hace en la vida cotidiana, basándose en sus experiencias personales, pero, más importante aún, reviviendo sus traumas emocionales (Hornby, 1992, p. 5-6).

A los problemas sociales y políticos que plantea Hornby se suma el problema de identificación específico de las técnicas de actuación modernas y realistas. El actor, de hecho, utiliza su propia psique (su memoria, emociones y deseos), lo que implica que la identidad personal contiene la verdad interior:

Lo que este enfoque no considera, sin embargo, es la posibilidad de que la experiencia personal y el comportamiento de cada ser humano individual no contengan dentro de sí mismos todo el rango de experiencia y comportamiento humano. Esta es una debilidad en el método de actuación estadounidense que a menudo ha sido señalada por sus críticos (Hornby, 1992, p. 5-6).

La propuesta del Método se refiere al principio del individuo como algo comprensible y es necesario detectar las emociones que recorren a los personajes para poder interpretarlos.

La experiencia psíquica tiene lugar en un dominio comprensible y decodificable, descartando la posibilidad del misterio de lo íntimo, su inexprimibilidad y mutabilidad: “Este tipo de actuación contiene coercitivamente la subjetividad al dar forma a la interioridad en expresiones legibles” (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow señala que este estilo de actuación es “coercitivo” porque presupone que la interioridad puede ser descifrada. Según ella, el Método representa la apoteosis del individualismo y un régimen autoritario de interpretación, ya que fija la identidad y niega la movilidad mimética, reforzando así las limitaciones psíquicas impuestas por la sociedad y, por otro lado, limitando las posibilidades imaginativas del espectador y del actor. El individualismo inherente a las técnicas de actuación modernas, así como el confinamiento de la identidad, cuestionan: la estética dominante que transmite Strasberg se vuelve responsable de una estandarización de la vida psicológica y psíquica. Mientras retoma los gestos y comportamientos de la vida cotidiana, el actor muestra la vida superficial del individuo y no su profundidad y complejidad.

El teatro tardío y antirrealista de Williams ofrece personajes con comportamientos a menudo inusuales e inexplicables que deambulan en un contexto insondable; al invertir el orden “realista”, la obra tardía perturba las normas teatrales. Además, los personajes no tienen una identidad “fija” y estable; no se proporciona ninguna referencia psicológica: el actor debe crear una rejilla de referencia diferente que le permita trazar los contornos de

personajes que ya no se ajustan a un estándar realista. Por ejemplo, crea ciertos dúos intercambiables, personajes que ya no corresponden a individuos reconocibles. En *The gnädiges Fräulein*, Molly y Polly intercambian líneas que no parecen pertenecer a ninguno de ellas. Además, los nombres subrayan la ausencia de una psicología personal y particular. La relación cómica que se establece dentro del dúo, los personajes/criaturas no binarias (humanos/animales) que lanzan onomatopeyas parecidas a criaturas, contribuyen a la creación de la atmósfera inusual y antirrealista de la obra:

POLLY: ¿Desgarrada?

MOLLY: ¡Sí, fuera!

POLLY: ¡Oh-oh, oh-oh! [*Escribe notas apresuradamente.*]

[...]

COCALOONY [*golpeando y agitando*]: ¡Awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, AWKKK!

INDIAN JOE: ¡Ugh!

COCALOONY: ¡AWK!

INDIAN JOE: ¡UGH!

POLLY: Me recuerda a los debates Lincoln-Douglas. ¿No te recuerda a los debates Lincoln-Douglas?

MOLLY: No.

POLLY: Entonces, ¿a qué te recuerda?

MOLLY: Nada me recuerda a nada (Williams, 1981, p. 239-240).

Mientras observan a Indian Joe y al Cocaloony intercambiar sonidos, Molly y Polly, sin verse afectadas por el diálogo incongruente, encajan en el ambiente salvaje, animal y desquiciado. Además, “nada le recuerda nada” enfatiza el hecho de que los personajes no tienen memoria o experiencias emocionales y personales específicas. Carecen de una vida psicológica que ayudaría al actor moderno a definir e interpretarlos. Las repeticiones de sonidos y palabras combinadas con una gramática perturbada y palabras escritas en cursiva contribuyen al enigma de un lenguaje antirrealista que no permite trazar el arco de personajes que pertenecerían a una realidad psicológica.

Además, también se trata de considerar las críticas que las teorías feministas y *queer* han hecho sobre el teatro realista y las actuaciones para comprender el tema feminista del proyecto actual, que consiste en proponer una técnica de actuación liberadora e informada para los actores que se encargan de encarnar textos no realistas. En *An actress prepares: women and “the Method”*, publicado en 2012, Rosemary Malague se detiene especialmente en el problema representado por la formación y repetición de ciertos roles para mujeres. Según ella, el teatro realista invita a adoptar un estilo de actuación “realista” heredado de la interpretación estadounidense del Sistema Stanislavski. La reevaluación feminista de los

métodos de actuación modernos muestra cómo estos refuerzan, en la repetición y en la interpretación, la visión patriarcal de los textos y la sociedad en la que fueron creados:

[L]as suposiciones sexistas que están profundamente arraigadas en los métodos que han heredado [...] la mayoría de las críticas feministas al Método de actuación han cuestionado la utilidad de las técnicas stanislavskianas para la creación de proyectos teatrales con un propósito específicamente feminista (Malague, 2012, p. 3).

¿Cómo el método de actuación moderno y realista impide que se exprese la identidad feminista? ¿De qué manera confina a las mujeres a una representación específica y determinada y les impide emanciparse de una visión predominantemente patriarcal? Y, finalmente, ¿cómo liberar y empoderar a la actriz?

La perspectiva feminista subraya cómo las técnicas de actuación modernas respaldan e implícitamente consagran la legitimidad del comportamiento cultural estadounidense estándar. El estudio de Malague destaca especialmente los elementos sexistas de la pedagogía de Strasberg, que ella define como una práctica patriarcal:

El estilo paternalista de enseñanza de Strasberg está lleno de sesgos de género [ya sea que los haya pretendido o no]. Su enfoque en la formación de actores fue en gran medida diagnóstico y, como muchos críticos han señalado, a menudo se asemejaba a la psicoterapia, con Strasberg en el papel de analista no autorizado, profundizando en la psique del actor. Cuando Strasberg examina lo que él llama 'el problema del actor', el diagnóstico que hace a menudo parece ser 'problemas femeninos'. [...] Si las actrices dependen de la aprobación del maestro para validar su trabajo, una consecuencia preocupante es que dependen de él para validar, o invalidar, su propia *esencia* (Malague, 2012, p. 33).

El profesor, de hecho, exige un compromiso sincero en el escenario. Malague subraya el hecho de que él era quien decidía si la interpretación era verdadera, convirtiéndose así en el árbitro de una cierta verdad: "Strasberg está enseñando a la actriz a comportarse como él cree que una mujer debería comportarse" (Malague, 2012, p. 62). Malague dirige su trabajo hacia los problemas específicos que el teatro realista y la actuación plantean para la actriz. Ella subraya la instalación de un discurso patriarcal y una norma sesgada y masculina en las aulas donde el actor aprende a actuar según ciertos estándares normativos:

En el discurso patriarcal, la naturaleza y el papel social de las mujeres se definen en relación con una norma que es masculina. [...] Lo que quizás sea único en la clase de actuación es que es un entorno en el que las lecciones

sobre lo que los hombres y las mujeres ‘deberían ser’ - sobre cómo *deberían* comportarse- se repiten y refuerzan de manera tan explícita. [...] En el estudio de la actuación Método, entonces, que privilegia el comportamiento ‘verdadero’, los estándares de credibilidad son inevitablemente sesgados por género. Uno comienza a preguntarse: ¿Existe una genealogía de sesgos de género incorporada en la estructura patriarcal de la teoría y práctica del entrenamiento de actores Método? (Malague, 2012, p. 8).

El hecho de ensayar un papel que provendría de una perspectiva sesgada y normativa refuerza necesariamente una representación de la mujer que la actriz ya no controla: “un proceso de formación aparentemente neutral puede volverse muy específico de género” (Malague, 2012, p. 164). Malague cree que el comportamiento está fijado según el género del estudiante, y esto de una manera tan tácita que se vuelve difícil para el actor detectar los códigos normativos y leyes subyacentes en la práctica. Los textos y actuaciones realistas invitan a la actriz a actuar de una manera que no le permitirá emanciparse de la mirada masculina. Su experiencia parece estar dictada por una ley sesgada, que a su vez proviene de una estructura patriarcal. Jugar “real” equivale a transponer en el escenario la forma en que las mujeres son percibidas en las sociedades patriarcales; el estándar de verdad se mide, según la crítica feminista, por la vara de medir del estándar heteronormativo de la sociedad. La norma de comportamiento y estándar reforzados en la formación de actores, por lo tanto, impedirían que la actriz desarrolle una autonomía creativa.

Las técnicas de actuación de Strasberg, Adler, Hagen o Meisner, que, como señala Malague, perpetúan la psicología freudiana en la práctica y que se basan en las tradiciones culturales dominantes, deben actualizarse según la investigación post-psicológica. Según la teoría de actuación moderna, los actores modernos están entrenados para representar y perpetuar roles tradicionales y de género. Sin embargo, las obras tardías de Williams subvierten tales datos y ofrecen realidades donde tanto el caos de la androginia como la sexualidad *queer* reinan. Una norma *queer* está tomando forma; un estándar que no está dictado por los dictámenes del pensamiento heteronormativo o sexista. Se vuelve necesario repensar una práctica para actuar las intenciones subversivas de los textos. Una técnica de actuación post-Método permitirá actualizar y abrir en la interpretación la reinterpretación, considerando la reflexión feminista, de los textos en cuestión.

Por otro lado, Sue-Ellen Case en *Feminism and theater* argumenta que los textos antiguos y modernos excluyen la representación corporal de la sexualidad femenina y del

cuerpo femenino. Ella explica hasta qué punto el pensamiento sexista y patriarcal se desliza y teje textos y prácticas teatrales que, para la lectora y la intérprete feminista, es cuestión de deconstruir. La autora entonces imagina el nuevo proyecto teórico que respondería al pensamiento feminista:

La nueva teoría feminista abandonaría los valores patriarcales tradicionales incrustados en las nociones previas de forma, práctica y respuesta del público para construir nuevos modelos críticos y metodologías para el drama que acomodarían la presencia de las mujeres en el arte, apoyarían su liberación de las ficciones culturales del género femenino y desmontarían la valorización del género masculino. [...] Esta 'nueva poética' desmontaría los sistemas tradicionales de representación y percepción de las mujeres y posicionaría a las mujeres en la posición del sujeto (Case, 1988, p. 114-115).

La “nueva poética” de la que habla Case y su deconstrucción de “sistemas tradicionales de representación” abolirían la noción de la mujer como objeto. Williams crea un espacio que valora, entre otras cosas, la presencia del personaje femenino y su deseo, y por lo tanto brinda la posibilidad a los actores de afirmarse y ensayar y repetir personajes que rompen los códigos de una sociedad patriarcal y heteronormativa.

Para comprender la obra tardía de Williams como un sitio complejo de transgresión moral y sexual, es necesario alejarse de un parámetro conocido y adoptar una lectura feminista que sitúe los textos por encima de las leyes patriarcales y heteronormativas. Los personajes femeninos y masculinos se emancipan al apartarse del orden establecido, de la coerción, de las rigideces morales y sexuales. Williams reescribe los estereotipos de género y en este sentido va más allá de las construcciones culturales que oprimen el cuerpo femenino. El imaginario entrópico y femenino obliga a reconsiderar su interpretación a la luz de los problemas que están en el centro mismo de las técnicas de actuación modernas. La ruptura estilística y la mutilación textual y física de los textos y los personajes requieren de los actores una flexibilidad física más que una construcción psicológica; por lo tanto, el cuerpo tanto de los textos como de los personajes debe informar el trabajo y la práctica significativa de los actores.

Mientras que la teoría feminista ataca las estructuras sexuales aceptadas, la estructura textual de las obras será vista como una revuelta de una estructura dramática aceptada. Desafiando el orden establecido y las normas de género, los personajes marginales también contribuyen a la creación de un universo irracional. La verdad se redescubre a través de cuerpos subversivos y su sexualidad transgresora que rompe las

mallas de una lógica durante mucho tiempo dada por sentada. Al romper las connotaciones heterosexuales, Williams descompone el cuerpo, lo difracta y lo convierte en una zona erótica completa. Sus personajes tardíos participan así en la visión *queer* de la realidad del dramaturgo. Sin embargo, las técnicas de actuación modernas, contaminadas por principios sexistas, reflejan en el nivel estructural y formativo un pensamiento heteronormativo y sexista que impide a los actores alcanzar la verdad de tales personajes. Es necesario salir de la lógica estructural moderna y realista de la actuación para representar y alcanzar la carne *queer* de las obras tardías de Williams. ¿Cómo va más allá la morfología textual de los textos tardíos de la morfología masculina y “realista”, y cómo su estructura entrópica demanda actuaciones post-dramáticas y post-Stanislavsky que integren el imaginario femenino?

El imaginario entropico y femenino de las obras tardías

Las últimas obras de Williams anticipan la representación de las mujeres que se desarrollaría a partir del surgimiento de la teoría feminista en la década de 1980: “Los artistas crearon nuevos roles para que las mujeres interpretaran en el laboratorio del teatro, donde el escenario ofrecía oportunidades para las narrativas y diálogos de las mujeres, en gran parte negadas en la historia de la cultura dominante” (Case, 1988, p. 113). Antes de la década de 1980, Williams crea roles para actrices que les permitían liberarse de una estructura artística patriarcal a través del cuerpo del personaje y su lenguaje. Estos personajes tardíos, de hecho, van más allá de una representación estructurada por la cultura dominante. La deconstrucción feminista abre la posibilidad de repensar la representación de las mujeres y pensar en formas de revertir su papel de objeto por el de sujeto, para encontrar una nueva posición para que controlen el punto de vista:

[E]l potencial para que las mujeres surjan como sujetos en lugar de objetos abre un campo de nuevas posibilidades para las mujeres en el teatro y su sistema de representación. Construir a la mujer como sujeto es el trabajo futuro y liberador de una nueva poética feminista (Case, 1988, p. 121).

Las obras teatrales que liberan a las mujeres de la mirada masculina ya no presentan protagonistas masculinos que representen al sujeto universal con el que tanto espectadores masculinos como femeninos deben identificarse. Las obras tardías y vanguardistas de Williams crean roles femeninos subversivos y abren nuevos puntos de vista. Destruyen

una especie de actuación cultural y trazan el camino de una nueva actuación; nuevas actuaciones que instan a resaltar la diferencia y la multiplicidad de verdades.

Williams magnifica la apariencia distorsionada de los personajes femeninos, convirtiéndolos en figuras grotescas y monstruosas en las que la irracionalidad y el deseo desbordan físicamente. Exhiben comportamientos y deseos desenfrenados y excesivos, transgreden físicamente la Ley del Padre y conducen a la redefinición de lo simbólico lacaniano, que para teóricas feministas como Luce Irigaray o Judith Butler, encierra a la mujer en un contexto patriarcal con estándares de género. Mrs. Goforth de *The milk train doesn't stop here anymore*, “una especie de belleza grotesca” (Williams, 1976, p. 43), o Mme. Le Monde, “una mujer grande y bastante globular con un mechón de pelo rojo fuego que sugiere una explosión nuclear, al igual que su voz” (Williams, 2008, p. 103), manifiestan una “belleza grotesca”, excesiva, monstruosa y que va más allá de una norma binaria. Al transgredir la feminidad aceptada del contexto normativo, los personajes femeninos amenazan el orden hegemónico, dan testimonio de una subversión corporal que también se manifiesta a través de un lenguaje escandaloso:

BEA: ¡Vaya, viejo sucio! Lleva maquillaje, un maquillaje completo, y el perfume de una perra desesperada en celo.
[...]
Imagina, la insolencia de ello, un viejo marica presumiendo, bailando y andando a lo tonto, reprendiéndome públicamente por no ocultar mi sexo mientras él exhibe la ausencia del suyo (Williams, 1970, p. 311-312).

Los personajes hablan un lenguaje crudo y excesivo que refuerza su naturaleza grotesca. La monstruosidad normativa también se puede ver en personajes femeninos secundarios como la camarera en *Now the cats with jeweled claws*: “en un estado bastante avanzado de embarazo y con un ojo morado que el maquillaje no puede disimular eficazmente” (Williams, 1970, p. 302). La deformidad física y la característica facial inusual sirven como primeras indicaciones del personaje y ayudan a hacerlo un elemento “coherente” del conjunto subversivo. Los personajes femeninos tardíos creados por Williams permiten a las actrices, en la práctica, liberarse corporal y lingüísticamente de una norma binaria y de género mientras ensayan, repiten y encarnan dichos personajes.

Williams no solo crea numerosos roles para actrices, sino que también dota a los personajes femeninos de una dinámica sexual diferente al modelo freudiano. Una sexualidad transgresora ya estaba presente en obras como *Not about nightingales*, *Candles to*

the sun, *The night of the iguana*, que culmina en el sadomasoquismo en *Camino Real* o *Suddenly last summer*. Los principales personajes de Williams se desvían de las opresivas presiones sociales y luchan con su identidad sexual. Los personajes femeninos tardíos subvierten la opresión sexual e instalan una nueva norma, afirmándose a través del cuerpo: al buscar directamente el placer sexual, reclaman sus cuerpos de la colonización patriarcal. Se desvían radicalmente de la definición de “mujer” impuesta por el sistema patriarcal. Después de convertir a Mae en *Cat on a hot tin roof* en un “monstruo de fertilidad” enfatizando la concepción patriarcal del vínculo que une el cuerpo femenino a una función biológica y natural, Williams presenta y magnifica de manera grotesca la energía libidinal, la sexualidad y el deseo femenino para visualizar mejor su naturaleza depredadora y autónoma; el deseo femenino ya no se sitúa en un solo proyecto biológico o en un deseo que responda al sistema heteronormativo. Las antiheroínas tardías, imperfectas, caóticas, y por eso humanas, forman parte de una nueva tipología de personajes femeninos, excesivas y conquistadoras, que se emancipan de una identidad asignada.

Mientras que el deseo de Blanche DuBois o Alma Winemiller está reprimido, aquí desborda y transgrede el marco de las convenciones. El deseo de Nance en *A cavalier for Milady*, por ejemplo, es grotesco, “obsceno” (Williams, 2008, p. 74), y su sexualidad no está subordinada a la de los personajes masculinos:

JOSIE: [...] No me dijeron que estaba comprometida a sentarme con una mujer adulta disfrazada de niña pequeña. Me di cuenta enseguida de que no estaba leyendo ningún libro, sino que estaba mirando fijamente esa estatua de hombre desnudo en el pasillo y su mano está — mira sus dedos, ella está — (Williams, 2008, p. 52).

Nance toma el control de su deseo, afirma abiertamente sus fantasías sexuales mientras acaricia la aparición del fantasma de Vaslav Nijinsky. El encuentro poético y espectacular entre Nance y Vaslav permite a Williams ofrecer una escritura del íntimo femenino, donde el deseo femenino solo pide ser exaltado y concretado.

Una perspectiva femenina también aparece a través del personaje de Zelda Fitzgerald en *Clothes for a summer hotel*, quien continúa su esfuerzo de liberación de las normas sociales y patriarcales:

SCOTT [*lanzando la botella*]: Tu trabajo es el trabajo que todas las jóvenes damas sureñas sueñan con interpretar algún día. Vivir bien con un esposo

devoto y un hermoso hijo.

ZELDA: ¿Estás seguro, Scott, de que encajo en la clasificación de soñadora joven dama sureña? Maldita sea, Scott. Lo siento, tamaño incorrecto, ¡aprieta! - No puedo usar ese zapato, es demasiado restrictivo (Williams, 1992, p. 240).

Al imaginar un encuentro entre los dos cónyuges en el hospital psiquiátrico donde Zelda pasará sus días, Williams la empodera mientras sitúa la obra en un lugar donde la desviación y el caos (psíquico y temporal) son la norma. Este ardid también permite que Zelda sea identificada como una fuerza que se opone a la racionalidad controlada que se encarna en el personaje de Scott:

Dr. ZELLER: [...] Me gusta leer escritura importante, y siento que la novela de su esposa, *Save Me the Waltz* - estoy seguro de que no le importará que diga que hay pasajes en ella que tienen una imaginaria lírica que me conmueve, a veces, más que la suya propia.

SCOTT: ¡Mi editorial y yo editamos ese libro! - Intentamos hacerlo coherente.

Dr. ZELLER: No estoy menospreciando su trabajo; no pensaría menospreciar su trabajo, pero mantengo mi creencia de que -

SCOTT: Que ninguno de mis - desesperadamente - bien ordenados - comprendidos escritos es igual a lo -

Dr. ZELLER: Más desesperadamente - de alguna manera controlado - a pesar de la -

SCOTT: Locura...

Dr. ZELLER: Está bien. - Sr. Fitzgerald, creo que sospecha, al igual que yo sé, que Zelda a veces ha logrado encender un tipo de fuego en su trabajo que - lamento decirle esto, pero nunca encontré nada en el suyo, ni siquiera en el suyo, que fuera - igual a eso... (Williams, 1992, p. 259).

En busca de "coherencia", Scott se opone a Zelda en el sentido de que ella encarna una fuerza caótica que, en su novela llena de "imágenes líricas", "enciende una especie de fuego". El caos contenido en su escritura se convierte, para el Dr. Zeller, en un nuevo orden de poder que supera el trabajo de Scott. Mientras él intentaba "hacer coherente" el libro de su esposa, el fuego que estimula la imaginación de Zelda permanece vivo dentro del texto. Zelda, en este sentido, representa lo "semiótico", o según la filósofa Julia Kristeva, la dimensión irracional e incoherente del lenguaje. Representa el lenguaje poético que subvierte la ley patriarcal, la del Padre, que estructura lo Simbólico, el sitio del discurso racional. El discurso racional específico de la teoría lacaniana se ve superado gracias a la integración de una lógica irracional, caótica y femenina. Lo femenino no se reduce al silencio, sino que desborda tanto física como imaginativamente y se convierte en el lugar de una pluralidad caótica y una subversión del orden masculino.

Un método tradicional y moderno de actuación anima a los actores a explicar las reacciones y acciones de sus personajes estudiando su vida psicológica, lineal. Sin embargo, como afirma Saddik, “[l]as obras tardías solo pueden ser plenamente apreciadas cuando se les dan producciones informadas e imaginativas que realizan plenamente su potencial teatral y capturan las sutilezas que operan más allá del lenguaje” (Saddik, 2015, p. 162). El actor ya no trata con un personaje en un contexto identificable sino con personajes que tienen una relación espacio-temporal diferente, llevando una vida que no puede ser explicada por una temporalidad caracterizada por su causalidad cronológica y lineal. El enfoque está en una visión posmoderna del mundo que propone considerar la realidad desde diferentes perspectivas, desafiando así la idea de que puede ser explicada por una cronología monocular. El teatro tardío y no realista de Williams niega el “orden lineal del naturalismo” (Demastes, 1998, p. xv) y abraza un mundo caótico e inestable, revelando los principios orgánicos de la propia naturaleza y escapando de las leyes estáticas que rigen la sociedad.

En obras como *Kingdom of Earth* o *The chalky white substance*, surge un caos proveniente de la naturaleza, inminente y amenazante. Por otro lado, la obra *The Red Devil Battery sign* señala una “intensidad caótica” que Robert F. Gross describe como uno de los “experimentos más audaces” debido a su “forma catastrófica” (Gross, 2002, p. 131). Williams reinventa un nuevo sistema dramaturgico ordenado en su caos. Por lo tanto, es necesario dejar de lado los marcos ontológicos, epistemológicos y sociales al intentar comprender un teatro subversivo que instala la irracionalidad como realidad y alcanzar el cuerpo caótico de los sueños y el inconsciente:

[...] Reconociendo y abrazando un mundo abyecto de irracionalidad y caos que debemos negar para mantener nuestras ilusiones de seguridad y orden. En esta línea, las obras más oscuras de Williams pueden ser vistas como exposiciones similares al fracaso de la racionalidad que presencié en el caos de la cultura de finales del siglo XX: un período caracterizado por la guerra, drásticas convulsiones sociales y traiciones políticas, marcado por la destrucción de las mismas instituciones que se suponía que nos harían seguros (Saddik, 2015, p. 143).

Con el objetivo de integrar una visión postabsurda de la existencia, que se manifiesta de manera más radical en los textos tardíos de Williams, el teatro “plástico”, visual y orgánico, y sus dispositivos no realistas, tienen como objetivo reflejar lo que no es visible y visualizar el caos de la existencia a través del exceso y lo grotesco. En esta perspectiva,

¿cómo puede contribuir el actor a revelar una visión posmoderna de la existencia? “[U]na obra con una premisa claramente no realista, estilo de actuación y escenario - como un dramaturgo absurdo podría presentar - prepararía mejor a un público para esperar una visión de la aleatoriedad” (Demastes, 1998, p. 105); el estilo de actuación tradicional y realista encaja perfectamente con un texto dramático derivado del realismo teatral, ya que dicha técnica permite describir la experiencia de la realidad de manera exacta; sin embargo, se vuelve necesario desviarse de tales técnicas, ya que resultan insatisfactorias cuando se trata de representar textos que buscan visualmente encarnar e incorporar la complejidad del caos y la incertidumbre de la existencia.

En *Kingdom of Earth*, el caos natural de la inminente inundación también sirve como espejo del deseo sexual caótico, transgresor y natural de Myrtle: “Soy una mujer de naturaleza cálida. Podrías decir apasionada, incluso. Un médico de Memphis me recetó una botella de píldoras para mantener a raya el calor de mi naturaleza, pero esas píldoras no sirven” (Williams, 1976, p. 201). Frente a su deseo sexual, el médico receta medicamentos para reducirlo ya que representa una amenaza, suprimiendo el orden natural y caótico de su sexualidad y el ardor del deseo femenino. Chicken, un personaje híbrido, tanto humano como animal, le permite acceder a una experiencia “de naturaleza y magnitud excepcionales” (Williams, 1976, p. 203). Al entrar en contacto con Chicken, el cuerpo de Myrtle tiembla de vida y deseo.

Además, Myrtle relata el recuerdo de una antigua colega que resuena fuertemente si lo comparamos con el efecto reduccionista de la cultura patriarcal externa sobre el deseo femenino: “Esta pelirroja alta llamada la Belleza Estatuésca. [...] - Encontraron su cadáver mutilado bajo un andamio. [*Chicken gruñe de nuevo.*] Algún perverso la había cortado con un cuchillo. Estaba llena de vitalidad, vigor y vitalidad. La Belleza Estatuésca era un circo continuo” (Williams, 1976, p. 145). El mundo desproporcionado del carnaval donde la belleza es “estatuésca” y la naturaleza está llena de “vitalidad”, donde los individuos se disfrazan con “el éxtasis de un travesti” (Williams, 1976, p. 212) se opone al exterior castrante; la realidad caótica y no binaria del circo proporciona acceso a otro tipo de experiencia que no reduce sino que amplía el cuerpo del deseo. El disfraz, el entorno carnavalesco se refieren a imágenes y cuerpos amplificadas y deformadas, a una realidad transpuesta y no a una reproducción fotográfica y naturalista. La magnificación expresionista de las cosas, la realidad distorsionada y no binaria se opone a un

naturalismo que tanto reduce como castra el deseo femenino.

Los personajes tardíos también se sitúan fuera de la dinámica interna de una sexualidad patriarcal ligada a la ley castrante del Padre. La lógica de la sexualidad y moralidad desviada y dual, fuera de la razón, se convierte en la norma. En *The gnädiges Fräulein*, Molly y Polly disfrutan viendo cómo el Fräulein es mutilado por los Cocaloonies mientras ella debe traer comida a cambio de un lugar para vivir. A esta perversión trivializada se añade la normalización de comportamientos sexuales prohibidos como el incesto: los hijos de *Kirche, Küche, Kinder* (*An outrage for the stage*) obedecen las órdenes de sus padres que consisten en tener relaciones sexuales incestuosas para obtener beneficios. Williams invierte una “normalidad” racional y tranquilizadora y se centra en la realidad irracional, aquella que negamos a diario. El entorno caótico creado por Williams presenta estos comportamientos de la manera más realista y familiar, normalizando la sociedad no patriarcal gobernada por otra lógica que, entre otras cosas, trivializa la perversión y subvierte el simbólico “racional”.

Además, algunos personajes tardíos como Nance o Clare Devoto en *The two-character play* a veces son descritas como niñas pequeñas y se acercan mucho al estado de la infancia, el momento no psicológico de la vida, el estado donde no hay una identidad fija y donde la coherencia radica en la irracionalidad. Habitando el mundo irracional de la infancia, van más allá de la lógica lineal y causal de una realidad racional. No tienen objetivos conscientes, sino que están construidas en ausencia de una relación causal. Nance o Zelda dialogan con fantasmas y, como niños, inventan una realidad donde la psicología está ausente y donde la imaginación, sin represión, sin restricciones ni estructuras gramaticales, está liberada; sus palabras ya no copian la realidad, sino que revelan su caos y complejidad.

La temporalidad caótica y no cronológica también rompe los límites del llamado espacio-tiempo “lógico” y racional; Scott Fitzgerald, de hecho, es una aparición fantasmal que dialoga con Zelda en la víspera de su muerte. Zelda, por su parte, se emancipa de una linealidad narrativa al viajar a través de sus recuerdos, con Edouard a quien imagina en varias etapas de su relación. El texto también trastorna una linealidad racional cuando Hemingway entra de manera inusual, perturbando el tiempo de la obra. Aquí la influencia del cine en la obra teatral de Williams es obvia: el séptimo arte, de hecho, al beneficiarse del montaje, abandona los requisitos de una lógica temporal humana y maneja el tiempo

como le place. Williams retuerce el tiempo, lo detiene y abole las leyes habituales del tiempo para situar a sus personajes en un escenario donde la simultaneidad dramática es posible. El tiempo se disuelve y la temporalidad normativa es sacudida y reemplazada por el tiempo caótico de la infancia y la memoria. En *Clothes for a summer hotel* o *Something cloudy, something clear*,⁵ de hecho, es el tiempo de la memoria el que Williams escribe, el presente y el pasado son simultáneos y se superponen y los eventos no se suceden obedeciendo a una lógica narrativa, sino que ocurren en oleadas sucesivas. Este proceso es posible gracias a espacios *queer*, o como propone George Crandell, a los “espacios estéticos” (Crandell, 2002, p. 170) que Williams crea; el mismo espacio invita a varias acciones de diferentes temporalidades. Ambas obras presentan espacios de caos inherente donde se cruzan los límites temporales y espaciales y donde las normas sociales y morales están constantemente desestabilizadas.

Los personajes habitan espacial y temporalmente el mundo fuera del tiempo, el de un “caos sabio” y su “extrañeza radical” (Pontalis, 2013, p. 80),⁶ lo que ayuda a enfatizar su naturaleza inestable y no fija y su capacidad para trascender el orden temporal. Prosser señala cómo Williams de hecho se aparta de la lógica aristotélica y realista:

Así como Williams termina por apartarse de la lógica de la tragedia aristotélica, rechazando una economía de verdad y reconocimiento por un sistema de repetición y recurrencia, abandona las comodidades de la explicación para dar sentido al caos [...] (Enelow, 2015, p. 60).

Williams efectivamente integra una lógica del caos; utilizando repeticiones y recurrencias, escribe el rechazo del paso del tiempo dándole espesor y sin imponerle ninguna dirección narrativa. La obra *In the bar of a Tokyo hotel* es característica de tal manipulación del lenguaje que surge de una lógica puramente lineal y aristotélica:

MIRIAM: Me gustaría que me consiguieras un formulario para un cablegrama del conserje con la cara desafortunada.

CAMARERO: Te conseguiré un cablegrama y lo colocaré en la mesa verde. [Sale por el arco a la derecha. Ella va al arco. El camarero vuelve.] Perdón. Estás instruyendo mi camino.

MIRIAM: ¿Quieres decir obstaculizando?

CAMARERO: Gracias. Quiero decir obstaculizando. Para entregarte los cablegramas, debo pedirte que regreses a tu mesa.

⁵ Linda Dorff, “‘All very [not!] Pirandello’: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*” in *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 3 (2000), names such technique “double exposure”, and continues: “[...] *Something Cloudy, Something Clear* is a postmodern presentation that creates a simultaneous past and present through the metaphor of photographic superimposition”.

⁶ En Pontalis: “Savant chaos”; “radicale étrangeté”.

MIRIAM: Si regreso a mi mesa, ¿me traerás el cablegrama?
CAMARERO: Lo colocaré al alcance.
MIRIAM: Debes colocarlo en mi mesa.
CAMARERO: Colocaré el cablegrama donde puedas alcanzarlo. – Sigues obstruyendo mi camino. [*Ella le deja pasar.*]
[...]
MIRIAM: - Oh. ¿Podrías darme un lápiz?
CAMARERO: ¿Solo un lápiz?
MIRIAM: Solo un lápiz servirá en este momento. [*Habla en voz alta mientras escribe.*] [...] Entrega el cablegrama al conserje. Tiene que salir de inmediato.
CAMARERO: Se me instruyó quedarme en mi posición en la barra en este momento de (Williams, 1981, p. 11).

El tiempo gira en círculos y solo trae confusión a los personajes, que se encuentran, ya sea física o psíquicamente, ralentizados en su movimiento. En este pasaje, los dos personajes evitan físicamente a los demás y la repetición acentuada de ciertas palabras, retomadas por uno y luego por el otro, congela a los personajes en una imagen irreal y en un intento de abrazo verbal. El tiempo se expande y los movimientos precisos de los personajes remiten a una geometría circular y cíclica reminiscente del deseo femenino.

El presente fijo coloca a los personajes en una realidad atemporal, alejándolos de un 'aquí y ahora' histórico y fechado. Cruzando las fronteras del tiempo, los personajes tardíos se transforman en "tipos" que alcanzan el estatus de mito en lugar de individuos particulares e identificables. El contexto social y político entonces se vuelve irrelevante para la construcción artística de los personajes tardíos de Williams, quienes no están atrapados en un contexto identificable sino en una realidad insondable. Frente a la insuficiencia o más bien insatisfacción del lenguaje realista y psicológico, aquí el lenguaje no sigue un orden aristotélico; los personajes habitan un 'fuera del lenguaje' donde la pluralidad de la verdad se opone al lenguaje realista que describe una realidad lógica y cronológicamente articulable. Al igual que el discurso caótico del niño y el lenguaje entrópico de la memoria, el orden del discurso falla, el lenguaje está mutilado y chocado y contribuye a situar a los personajes en una realidad no racional.

Acompañadas de una estructura dramática no lineal compuesta por interrupciones, las obras tardías crean un mundo total, tanto estructural como estéticamente, donde lo imaginario es dramática y estéticamente femenino. La no linealidad de las obras también se encuentra en la imposibilidad de los personajes de hacer avanzar la trama, interrumpiendo la escena que se está desarrollando. Mientras Felice y Clare se suman a relatar un recuerdo de la infancia de pasar unas vacaciones en la playa con sus padres,

Clare interrumpe repentinamente la narración y rompe la cuarta pared:

CLARE [*señalando hacia el público*]: Felice, alguien está hablando allí afuera con la espalda hacia el escenario como si estuviera dando una conferencia.

FELICE: Ese es el intérprete.

CLARE: ¡Dios mío, ¿está diciéndoles lo que estamos diciendo!?

FELICE: Naturalmente, sí, y explicando nuestro método. Para eso está aquí.

CLARE [*medio sollozando*]: No sé qué hacer a continuación - Yo...

FELICE: Yo sé qué hacer.

CLARE: Oh, ¿sí? ¿Qué es? ¿Sentarte ahí todo el día frente a una rosa desgastada en una alfombra hasta que se marchite?

FELICE: Oh, ¿y tú qué haces? ¿En qué espléndida actividad estás comprometida, además de destruir la obra? (Williams, 1976, p. 334).

Clare interrumpe y detiene abruptamente la narración y la obra que están interpretando repetidamente. Por lo tanto, impone su propia estructura en la obra, caracterizada por su falta de linealidad. Claramente confundido por la idea de un intérprete “explicando” su “método”, Felice la acusa de “destruir” la obra; el hecho de ralentizar la acción en el sentido aristotélico es para él un signo de fracaso. Mientras tanto, Clare hace avanzar la obra a su manera.

La confusión casi patológica y sintomática de los personajes se presenta textualmente con frases abruptamente mutiladas. El dolor que es el lenguaje, la frustración que lleva consigo, está inscrito en la morfología misma del cuerpo del texto:

MIRIAM: Mark, tus manos están.

MARK: Lo sé, lo sé - Lo sé.

MIRIAM: Tu condición tiene que ser diagnosticada por un buen neuropatólogo, lo antes posible. Inmediatamente.

MARK: Miriam, te juro que es la intensidad de. ¿Por qué mencionaste un neuropatólogo?

MIRIAM: Tenía un tío que tenía un tumor cerebral y los síntomas eran idénticos.

MARK: No voy a interrumpir mi (Williams, 1981, p. 23).

El escenario se convierte en el espacio para la representación de la sexualidad y el deseo femenino; el cuerpo del deseo no está excluido, sino que logra el objetivo de un lenguaje erótico, perforado y sugestivo. Compuesto por interrupciones y elipsis, la forma perforada de los textos se aleja del discurso claro e ilustrativo tradicional, del lenguaje explicativo; las palabras no ilustran, llevan y revelan un erotismo textual que exhibe la experiencia sexual femenina y el goce femenino.

En *Feminism and theatre*, Case ya había considerado las estructuras teatrales y falocéntricas de las obras que reflejan la sexualidad masculina. Aquí, la estructura cíclica

de los diálogos, las palabras que reaparecen como si dieran vueltas en círculos, la ausencia de ciertas palabras que permitirían que el significado culmine definitivamente, no permite alcanzar un punto paroxístico, y está estructural y textualmente separado de un goce masculino:

[A]lgunas críticas feministas han descrito la forma de la tragedia como una replicación de la experiencia sexual masculina. [...] La organización más amplia del argumento - complicación, crisis y resolución - también está vinculada a esta experiencia fálica. El enfoque central en las formas masculinas se denomina falocéntrico, reflejando la naturaleza de la fisiología sexual masculina. Una forma femenina podría encarnar su modo sexual, alineado con múltiples orgasmos, sin un enfoque dramático en la eyaculación o la necesidad de construir hacia un clímax único (Case, 1988, p. 129).

La relación entre textualidad y feminidad habita en los textos tardíos de Williams y abre un espacio de representación acosado por un deseo subversivo no gobernado por la ley lacaniana y patriarcal. El trabajo sobre el lenguaje que realiza Williams subraya la necesidad, tanto como forastero y como artista, de tomar el lenguaje y sacarlo de su vida cotidiana porque no puede hacer que sus personajes tardíos existan en un lenguaje lineal y racional. La originalidad formal y gráfica refuerza este nuevo lenguaje que le permite inventar un nuevo punto de vista. Estas consideraciones invitan al actor a salir de un imaginario normativo, masculino y patriarcal, para dar vida a estos textos; para encarnar a los personajes sin tratar de “explicarlos” como individuos, sino considerar su posmodernidad y la forma en que subvierten una verdad lineal y moderna.

La morfología textual, la forma cíclica y circular de hecho refleja una organización textual femenina que revierte la forma tradicional y masculina, y la valorización patriarcal y tradicional del realismo. La escritura ya no está sujeta a objetivos dramáticos, sino que se vuelve autónoma, ofreciendo gran libertad a los actores cuyo trabajo es interpretar dicho lenguaje. Los textos dan a los actores los medios para derrocar una norma cultural. Ensayar estos roles entonces requiere otro método de actuación no psicológico que reinterprete el comportamiento del personaje lejos de las mallas y el corsé de la perspectiva freudiana y lacaniana: una técnica que permita a los actores liberarse de un marco heteronormativo y patriarcal. La teoría feminista continúa su relación dialéctica con la práctica de una técnica alternativa en el aula de teatro que podría cambiar el modo tradicional de representación.

El trabajo tardío de Williams invita a nuevas actuaciones postlacanianas; los personajes se inventan lingüísticamente, fuera de la norma y como sujetos deseantes. A diferencia del lenguaje simbólico y discursivo del Padre, fálico y masculino, causal y racional, el lenguaje aquí refleja el imaginario entrópico y femenino, lo semiótico y lo irracional, donde la simultaneidad y multiplicidad de verdades, la ausencia de intriga lineal, la incompletitud del texto perforado alimentan tanto textos coherentes como caóticos y que intentan la renegociación de la verdad. Esta lectura y enfoque feministas sitúan la identidad en una relación y proceso inestables que llevan a repensar el proceso teatral de identificación como una práctica excesivamente subjetiva encerrada en un contexto heteronormativo.

Conclusión

La dramaturgia de las últimas obras de Williams revierte una dramaturgia normativa que requiere, para representar los textos y la realidad que proponen, articular una nueva dramaturgia del cuerpo a través del gesto del actor, quien ahora debe lidiar con la realidad y la verdad de cuerpos grotescos y *queer*; cuerpos que están más allá de una lógica tradicional y realista. Los actores deben construir el personaje a partir de su cuerpo, ya que este plastifica la psique y la hace visual.

El imaginario alternativo, entrópico y femenino de los textos tardíos invita al actor a salir de un estilo de actuación normativo que contribuye al anclaje de códigos heteronormativos. Los personajes tardíos requieren una conciencia posmoderna y posdramática del actor que, en la renovación de su gesto, podrá encarnar su verdad "plástica". La necesidad de una técnica pos-Stanislavski se justifica aún más considerando la teoría *queer*. De hecho, si el género está, como propone Judith Butler, instalado a través de la repetición de actos, entonces el entrenamiento moderno del actor mantiene el género y la heterosexualidad como principios normativos. En este sentido, Rosemary Malague escribe en *An actress prepares: women and "the Method"*:

Lo que quizás sea único en una clase de actuación es que es un entorno en el que las lecciones sobre lo que los hombres y las mujeres 'deberían ser' - sobre cómo *deberían* comportarse- se repiten y refuerzan de manera tan explícita. ¿Dónde más se podría encontrar una encarnación tan completa y literal de la descripción a menudo citada de Judith Butler sobre el género como una '*repetición estilizada de actos*'? (Malague, 2012, p. 8).

El modelo del Método de identificación psicológica expresa un universalismo liberal y una identidad estadounidense normalizada que borra toda posibilidad de diferencia y silencia a los marginados y a los desviados. Aquí, mientras los actores encarnan físicamente un texto, representan la posibilidad de una concepción diferente de la identidad. Al inscribir la posibilidad de resignificar y perturbar las estructuras heterosexistas aceptadas durante mucho tiempo a través de la repetición, Butler abre una puerta a la posibilidad de resignificar a través de la repetición de textos y personajes subversivos:

La 'estructura' por la cual el falo significa el pene como su ocasión privilegiada existe solo a través de ser instituida y reiterada, y, por virtud de esa temporalización, es inestable y está abierta a la repetición subversiva. [...] promover un imaginario alternativo a un imaginario hegemónico y mostrar, a través de esa afirmación, las formas en que el imaginario hegemónico se constituye mediante la naturalización de una morfología heterosexual excluyente. En este sentido, es importante destacar que aquí se considera el falo lesbiano y no el pene. Porque lo que se necesita no es una nueva parte del cuerpo, por así decirlo, sino un desplazamiento del simbólico hegemónico de la diferencia sexual (heterosexista) y la liberación crítica de esquemas imaginarios alternativos para constituir sitios de placer erotógeno (Butler, 1993, p. 56-57).

La perspectiva de Butler invita a imaginar una nueva forma de representación que tendría su origen en la reiteración, la "repetición subversiva" de otra estructura. La morfología textual acompañada de la morfología "desviada" de los personajes crea una obra cuyo imaginario alternativo desplaza lo "simbólico hegemónico" y "heterosexista" y subvierte los patrones patriarcales al trivializar y naturalizar una realidad *queer*. Reiterar, es decir, para la actriz y el actor, repetir normas no hegemónicas permite considerarlo como una práctica de resignificación y rearticulación de lo simbólico. Los artistas, en la actuación, reencarnan y encarnan una nueva ley.

Los cuerpos "abyectos" e "ilegítimos" que desafían las normas se convierten así, para Williams, en el lugar de una posibilidad de actuación. El cuerpo-sujeto desestabiliza la noción freudiana del cuerpo como finito y se encarna en una construcción discursiva y performativa, con múltiples posibilidades, liberando la noción del cuerpo de la Ley. Al poner en juego cuerpos excluidos de la norma, Williams reintegra las "posibilidades en disputa"⁷ frente a la norma heterosexual. La identidad, como forma de discurso, aquí se vuelve fluida y constantemente redefinida. Los textos legitiman los cuerpos *queer* en la medida en que resisten la fuerza de la normalización y la normatividad y engendran una

⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter*, 72.

resignificación *queer* de lo simbólico, transformando y desplazando sus condiciones normativas. Williams libera el cuerpo tanto de los personajes como de los actores que los interpretan de las restricciones del discurso lacaniano y reconstruye al individuo marginal como un sujeto universal; en sus textos, la subjetividade *queer*, tanto otra como extraña, representa outra realidade.

Los personajes tardíos requieren otra técnica, ya que Williams empodera a los actores a través de ellos para ir más allá de los principios de una cultura patriarcal y la desigualdad de género, permitiéndoles ensayar y construir personajes que abracen su identidad y sexualidade *queer*. En este sentido, los textos tardíos realizan la teoría feminista y *queer* y se inscriben como obras postlacanianas; la sexualidade y el deseo van más allá del marco tradicional y permiten, entre otras cosas, que el personaje femenino se realice como un “sujeto”. Ya no estamos tratando con situaciones psicológicas, sino con una dinámica que subvierte el orden patriarcal del deseo freudiano y la mirada masculina. La teoría de la “actuación plástica” (que es objeto de una tesis en curso) propone considerar al actor “plástico” como investido y desapegado, informado y psicológicamente desencarnado, y capaz de llevar y encarnar las obras y personajes tardíos de Williams.

Referencias bibliográficas:

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and theatre**. New York: Routledge, 1988.

COHN, Ruby. Tennessee Williams: The last two decades. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.). **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 2006. p. 232-243.

CRANDELL, George. ‘I Can’t Imagine Tomorrow’: Tennessee Williams and the Representations of Time in Clothes for a Summer Hotel. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country: the later plays of Tennessee Williams**. New York: Peter Lang, 2002. p. 168-180.

DEMASTES, William W. **The theatre of chaos, beyond absurdism, into orderly disorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DORFF, Linda. “All very [not!] Pirandello”: radical theatrics in the evolution of Vieux Carré. **The Tennessee Williams Annual Review**, 2000, Issue 3. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=27>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ENELOW, Shonni. **Method acting and its discontents**: on American psycho-drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015.

GROSS, Robert F. The gnostic politics of The Red Devil Battery sign. In: KOLIN, Philip C. (Ed.). **The undiscovered country**: the later plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang, 2002. p. 125-141.

HORNBY, Richard. **The end of acting**: a radical view. New York: Applause Theatre Books, 1992.

IRIGARAY, Luce. **Speculum, de l'autre femme**. Paris: Les Editions de Minuit. 1974.

KOLIN, Philip C. Ed. **The undiscovered country**: the later plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002.

KRAMER, Richard E. 'Sculptural drama': Tennessee Williams's plastic theatre. **Tennessee Williams Annual Review**, Issue 5, 2002. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>. Acesso em: 29 ago. 2023.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil. 1985.

MALAGUE, Rosemary. **An actress prepares**: women and "the Method". New York: Routledge, 2012.

MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan**: a collaboration in the theatre. New York: Cambridge University Press, 1992.

PONTALIS, Jean-Bertrand. **Avant**. Paris: Gallimard, 2013.

SADDIK, Annette J. **The politics of reputation**: the critical reception of Tennessee Williams' later plays. London: Associated UP, 1999.

SADDIK, Annette J. **The theatre of excess**: the strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SAVRAN, David. **Communists, cowboys, and queers**: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1992.

SAVRAN, David. (Back cover). In: SADDIK, Annette J. **The theatre of excess**: the strange, the crazed, the queer. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

WILLIAMS, Tennessee. **New selected essays**: where I live. Edited by John Bak. New York: New Directions, 2009.

WILLIAMS, Tennessee. Now the cats with jewelled claws. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 5. New York: New Directions, 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 7. New York: New Directions, 1981.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**. Vol. 8. New York: New Directions, 1992.

WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion and other plays**. Edited by Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008.

ZARRILLI, Phillip B. **Psycho-physical acting**: an intercultural approach after Stanislavski. New York: Routledge, 2009.

Traducción enviada el 12 de julio de 2024

Traducción aprobada el 23 de septiembre de 2024