



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Tesis

La alienación del yo y la creatividad en la
semiótica del dramaturgo Tennessee Williams.
Caso: *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre
el tejado de zinc caliente* en el cine

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de
Doctor en arte

Presenta

Cristian Martín Padilla Vega

Dirigido por:

Dr. Benito Cañada Rangel

Querétaro, Qro., a 31 de agosto del 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



La alienación del yo y la creatividad en la semiótica del
dramaturgo Tennessee Williams. Caso: Un tranvía
llamado deseo y La gata sobre el tejado de zinc
caliente en el cine

por

Cristian Martín Padilla Vega

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](#).

Clave RI: BADCN-89286



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Doctorado en Artes

La alienación de yo y la creatividad en la semiótica del dramaturgo Tennessee Williams. Caso: *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en el cine

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Doctor en Artes

Presenta
Cristian Martín Padilla Vega

Dirigido por:
Dr. Benito Cañada Rangel

Dr. Benito Cañada Rangel
Presidente
Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Secretario
Dr. Juan Granados Valdéz
Vocal
Dr. Juan José Lara Ovando
Suplente
Dra. Ana Cristina Medellín Gómez
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

RESUMEN

La presente investigación se propuso encontrar una relación entre la *alienación del propio yo* con la *creatividad* del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams y el impacto de esta relación en la estética del autor. Lo anterior, a partir de un estudio semiótico de sus dos obras teatrales principales llevadas al cine, *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, ambas galardonadas con el premio Pulitzer. Por lo tanto, se trata de una semiótica del cine que sigue una metodología basada esencialmente en la hermenéutica analógica para dar cuenta de la estética de ambas películas desde la perspectiva de un diálogo, ni unívoco ni equívoco, sino analógico, abordando aspectos como la semiosis y la escenosfera, entendidos estos como aspectos integradores de un universo escénico que se traslada hacia el séptimo arte. La semiótica con la que se aborda la investigación es entendida en tres niveles: la sintaxis, que es el texto en sí; la semántica, es decir el contexto; y finalmente, la pragmática, que es lo que se hace con las dos anteriores al bajarla al análisis y la crítica. De tal manera que, se suma a la fenomenología aquí seguida un riguroso estudio biográfico del autor, además del contexto social, cultural y moral de la época, así como también desde la estética prudencial, la cual deviene a partir de la misma hermenéutica analógica, en el sentido de hacer converger diálogos análogos. El resultado fue el encuentro de una estrecha relación que se da entre lo emocionalmente dañino de la *alienación del propio yo*, que es sublimado mediante la *creatividad* en una estética muy personal que llega a trascender en el caso del autor aquí estudiado, sin que ello signifique que en algo mejoró su vida personal, en el sentido de su estabilidad emocional.

Palabras claves: Alienación del propio yo, creatividad, estética, hermenéutica analógica, semiótica, semiosis, escenosfera, estética prudencial.

ABSTRACT

This research aimed to find a relationship between the alienation of the self with the creativity of the American dramatist Tennessee Williams and the impact of this relation on the author's aesthetic. Forgoing from a semiotic study of his main plays taken to the cinema, *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*, are both award-winning with the prize Pulitzer. Therefore, it is a semiotic of the cinema that follows a methodology based essentially on analogical hermeneutics to account for the aesthetics of both films from the perspective of dialogue, neither univocal nor equivocal, but analogical, addressing aspects such as semiosis and the stage. These are understood as integrating facets of a stage universe that moves towards the seventh art. The semiotics with which the research is addressed, is understood in three levels: the syntax, which is the text itself; the semantic, which is the context; and the pragmatic, which is what is done with the two previous ones when we lower it to the analysis and the criticism. Thus, added to the phenomenology here followed a rigorous biographical study of the author, in addition to the social, cultural, and moral context of the period, as well as from the prudential aesthetic, which becomes from the same analogical hermeneutics, in the sense of converging analogous dialogues. The result was the encounter of a close relationship between the emotionally damaging alienation of self, which is sublimated through creativity in a very personal aesthetic that transcends in the case of the author studied here, without implying that in something he improved his personal life, in the sense of his emotional stability.

Keywords: Alienation of self, creativity, aesthetic, analogical hermeneutics, semiotics, semiosis, stage, prudential aesthetic.



JEFATURA DE
POSGRADO

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a mis padres. A mi madre por ser una increíble persona y maestra de la vida y de la escuela, ella me enseñó a leer y me contagia siempre de su alegría por vivir. También a mi padre, quien es un ejemplo de tenacidad, disciplina y coraje, que influyó profundamente en mí para tener la fortaleza de culminar mis estudios doctorales.

AGRADECIMIENTOS

Con todo mi amor a Laura Paloma Guajardo Zamora, compañera leal y cariñosa. Gracias por ayudarme a elegir las imágenes precisas.

A mis hijos Cristian Rafael, Jesús Antonio, Luis Rodrigo y Víctor Mikel, así como a mi hija Frida Sofía, por ser el motor que me impulsan a hacer las cosas con amor y con sentido de dignidad.

A mi director de tesis, Dr. Benito Cañada Rangel, por ser un amigo, consejero y guía, que me ayudó a llevar esta empresa a buen puerto. Así como a mis sinodales, Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic, Dr. Juan Granados Valdéz, Dr. Juan José Lara Ovando y Dra. Ana Cristiana Medellín Gómez, pues sin sus atenciones y enseñanzas jamás lo hubiera logrado.

Al Dr. Eloy Caloca Lafont, maestro y amigo, con quien realicé mi estancia doctoral, gracias a la cual pude enriquecer la teoría de esta investigación.

A mis estudiantes más sobresalientes durante mis años como docente en esta Universidad, Omar Caloca Lafont y Patricia Bernal, por sus valiosas contribuciones a esta investigación desde el psicoanálisis.

Índice

Resumen.....	iii
Abstract.....	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimientos.....	vi
Índice.....	vii
Índice de Tablas.....	ix
Índice de Figuras.....	x
Introducción.....	xi
Objetivos y Metodología.....	xvi
Descripción breve de cada capítulo.....	xvii
Capítulo I. Semiótica y hermenéutica en Un tranvía llamado deseo y La gata sobre el tejado de zinc caliente al ser llevadas al cine.....	19
1.1 Semiótica.....	19
1.1.1 El discurso cinematográfico.....	46
1.2 Hermenéutica.....	49
1.2.1 Hermenéutica del espectador de cine.....	61
Capítulo II. La Alienación del yo y la creatividad en Un tranvía llamado deseo y La gata sobre el tejado de zinc caliente al ser llevadas al cine.....	65
2.1 La alienación del yo.....	65
2.1.1 Teatro.....	70
2.1.2 Cine.....	73
2.2 La Creatividad.....	75
2.2.1 Cine.....	78
Capítulo III. Tennessee Williams: Contexto, biografía y obras.....	85
3.1 Contexto histórico.....	85
3.2 Biografía y obras.....	91

Capítulo IV. La gata sobre el tejado de zinc caliente.....	101
4.1 Signos y significados.....	101
4.1.1 Cuadros para la semiótica escénica en el cine.....	107
4.2 La gata sobre el tejado de zinc caliente y la alienación del yo.....	110
4.3 La gata sobre el tejado de zinc caliente y la creatividad.....	111
Capítulo V. Un tranvía llamado deseo.....	114
5.1 Signos y significados.....	114
5.1.1 Tablas de análisis de personajes.....	114
5.2 Un tranvía llamado deseo y la alienación del yo.....	120
5.2.1 Violencia y dependencia sexual.....	123
5.3 El tranvía llamado deseo y la creatividad.....	131
Conclusiones.....	133
Referencias bibliográficas.....	145

Índice de tablas

Tablas de análisis de personajes de <i>La Gata sobre el tejado de Zinc caliente</i>	102
Tabla 1: Maggie.....	102
Tabla 2: Brick.....	104
Tabla 3: Big Daddy.....	105
Tabla 4: Para la semiótica escénica en el cine.....	109
Tablas de análisis de personajes de <i>Un tranvía llamado deseo</i>	114
Tabla 5: Stanley.....	114
Tabla 6: Blanche.....	115
Tabla 7: Stella.....	116
Tabla 8: Para la semiótica escénica en el cine.....	117

Índice de figuras

Figura 1: Stanley tira todo de la mesa.....	25
Figura 2: Stanley Kowalski.....	28
Figura 3: Maggie y su suegra.....	34
Figura 4: Big Daddy y Brick.....	44
Figura 5: Vivien Leigh como Blanche.....	57
Figura 6: Burl Ives como el cruel Big Daddy.....	83
Figura 7: Brick reconciliándose con su padre.....	94
Figura 8: Tennessee Williams y Marlon Brando.....	100
Figura 9: Stanley violentando a Blanche.....	128
Figura 10: Goldin y Brian su violentador.....	128

Introducción

La presente investigación aborda la obra del dramaturgo Tennessee Williams, constituyendo un análisis integral desde la semiótica y construyendo una hermenéutica analógica que logre establecer un diálogo transversal desde diferentes perspectivas disciplinarias. La tesis está estructurada en cinco capítulos fundamentales: Semiótica y hermenéutica, Alienación del yo y Creatividad, Biografía del autor, así como el análisis de las obras *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, un capítulo por obra, centrándose siempre en la transposición fílmica; finalmente la discusión, síntesis y conclusiones. A su vez, cada uno de los capítulos aborda los tres aspectos de la teoría semiótica de Beuchot (2015) desde un contexto histórico, biográfico y desde las obras del dramaturgo llevadas al cine, realizando un análisis e interpretación semiótica de los textos cinematográficos.

Existen diversos análisis en torno a la obra de Tennessee Williams que centran su mirada muy específica en la historicidad, pero no en aspectos del signo y símbolo de las películas basadas en sus obras de teatro, además del cómo esa semiótica y estética están impactadas por la alienación del yo y la creatividad. En este sentido, el aporte de esta tesis se centra en ir más allá de un trabajo historiográfico, sin demeritar los ya existentes. La idea es realizar una propuesta de hermenéutica en un sentido representativo desde la semiótica. En la distinción que hace Beuchot (2016) en su libro sobre los hechos y las interpretaciones, donde, si bien aparece una clase de hermenéutica vertida hacia lo intransitivo, hacia la historiografía, existe otra que va hacia la lectura interpretativa, que es la que aquí se toma: “la transitiva, o reproductiva o representativa o traductiva, como la teatral y la musical, cuya finalidad es hacer entender” (Beuchot, 2016, p. 16).

En términos filosóficos decía Jean-Paul Sartre: “Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros”, esto en términos coloquiales quiere decir que, si bien todos han sido alienados, es decir, lastimados, heridos, abusados, reprimidos, lo importante es que se hace con esa historia de vida, se sublima, se derrotan ante esta o se le ignora fingiendo indiferencia. El presente estudio tiene como eje primordial encontrar el impacto que la historia de vida y el contexto social del autor va a tener en su obra; cómo la alienación del yo, puede ser

sublimada en la creación estética y, ésta última, como genera su semiótica particular a partir de todo esto.

La alienación del yo, plasmada en las escenas de las películas *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, se ilustra en los capítulos IV y V mediante cuadros explicativos de escenas particulares y de los tres personajes principales de cada película, aludiendo a la semiótica del cuerpo y a la semiótica escénica, en el sentido de la iluminación y la psicología del color. La finalidad es bosquejar, en un primer momento, cómo se plasma la alienación del yo en la pantalla grande. La parte teórica abunda de manera formal sobre la misma alienación y sobre la creatividad desde diversas perspectivas teóricas, surgiendo así la propuesta propia de esta tesis. No existe un estudio, al menos en lengua hispana, que relacione la problemática social, cultural, histórica de los personajes y del mismo autor, para entenderlos de manera más integral, abarcando fenómenos concretos de esa índole y con esos alcances.

Para poder atender lo expuesto, se retoman lecturas como la de *El estudio de la integridad mental en su relación con el proceso de trabajo*, de Susana Martínez Alcántara, con la finalidad de aclarar algunos conceptos de salud mental, que la misma autora retoma de Cristina Laurell, quien se basa en la idea de alienación en el trabajo propuesto por Karl Marx en su libro *El capital*, un clásico de la sociología del trabajo. Sin embargo, la tesis no se centra solo en este aspecto.

También se aborda la semiótica desde las perspectivas centrales de Mauricio Beuchot (2015) y su teoría semiótica, así como del antropólogo norteamericano Clifford Geertz (1987) y su teoría del guiño del ojo, en su descripción densa de la cultura.

En ese mismo sentido, se aterriza al teatro la propuesta semiótica mediante la propuesta del signo teatral de Kowzan (1997) y el método de Stanislavsky (en Jiménez, 2011). Para abordar la creatividad, se seguirá la perspectiva teórica de Gardner (1997) en su texto *Arte, mente y cerebro*, que es la base con la que sostendría su tesis sobre las inteligencias múltiples.

Para lograr la presente investigación se aborda, en un primer momento, la cuestión histórica del mundo en la época en la que escribió Tennessee Williams, su contexto social, cultural, económico y político -asumiéndolo como un sujeto histórico- para poder estudiar la alienación del yo del autor. De igual manera, se irá correlacionando la historia del teatro, así como los cambios históricos de esta disciplina en el siglo XX.

Será necesario retomar los fenómenos mencionados, directamente en el trabajo creativo de la dramaturgia del artista retomado, rescatando un contexto biográfico para poder sostener las aseveraciones propuestas, desde la lectura del libro de Schaff, *La alienación como fenómeno social*, concretamente en el capítulo La alienación del propio yo, de la propia vida y de la propia acción, con respecto a: su historia de vida, la figura paterna, el orden moral de aquellos años, así como el rompimiento que marca en sus obras dramáticas con la moral de la modernidad, donde estaba negado el cuerpo y el erotismo. Se entiende erotismo en el sentido psicológico y sociológico, de lo que Octavio Paz llamó: “la metáfora de la sexualidad humana”.

En las obras que se analizan en la presente investigación, “Un tranvía llamado deseo” y “La gata sobre el tejado caliente de Zinc”, en la pantalla los personajes viven una sexualidad latente, una continua tensión erótica del deseo, que los lleva a ceder a sus pasiones más primarias, lo cual también se trabajará desde el psicoanálisis freudiano.

Por lo tanto, se plantea la reflexión de las dos películas, incluyendo en el análisis y la evaluación, la influencia de lo social y lo psicológico que le hicieron construir al dramaturgo norteamericano los símbolos y signos de su obra, es decir, de una semiótica propia con una estética particular.

Finalmente, se busca dar cuenta de cómo esa estética está construida por una semiótica a partir de las vivencias del autor y de la trascendencia de una alienación del yo, mediante una creatividad sublimadora de ésta que se ve reflejada en los personajes de las obras en el cine y que están tocadas por las propias relaciones interpersonales e íntimas del dramaturgo Tennessee Williams.

Debe quedar muy claro que la hermenéutica analógica, propuesta como eje metodológico de esta investigación, buscó en todo momento ser el camino para trabajar desde las coincidencias entre las posturas univocistas y las equivocistas. Así, surgen las preguntas ejes de esta investigación:

P1.- ¿Qué relación existe entre la alienación del propio yo y la creatividad, provocadas por la historia personal y el contexto social del autor, que influya en la semiótica y la estética de las películas *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*?

P2.- ¿Cómo la alienación del yo afecta en el creador y en su obra?

P3.- ¿Cómo la creatividad, entendida como fenómeno cognitivo, psicológico y social, permea en la semiótica y la estética de *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* al ser llevadas al cine?

De esta manera, se atienden los tres niveles de la semiótica propuestos por Mauricio Beuchot (2015): La sintaxis, el estudio de la obra misma; la semántica, el estudio del contexto histórico en que fue escrita; y finalmente, la pragmática, que es la apropiación, la interpretación que se hace de la obra. Todo esto, con la finalidad de hacer una hermenéutica analógica siguiendo como línea metodológica la propuesta del autor.

El problema de ver a la estética solo como crítica nos puede llevar a extremos de la univocidad o de la equivocidad. Es necesario abrir un diálogo fundado en lo análogo, en la búsqueda de coincidencias, porque no todo son diferencias.

Esto no significa que no haya principios y reglas en la hermenéutica analógica, al igual que en la ciencia y en el arte las hay. La analogicidad debe abrir a la estética al diálogo, como lo propone Granados (2019) en su estética prudencial.

La carrera como dramaturgo estuvo llena de muchos éxitos, ganador de dos premios Pulitzer, por sus obras: *Un tranvía llamado deseo* (1947) y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955). Ambas fueron llevadas al cine con gran aceptación de la crítica. Sin embargo, el rechazo familiar a su persona y a su trabajo le provocaban depresiones y ataques de

ansiedad, como se irá abordando al estudiar su biografía. Entender cómo se va dando la alienación del yo en el autor, es uno de los principales retos de esta investigación.

El texto de Schaff comienza por plantear lo que, de entrada, sobre todo para aquel que no está familiarizado con la terminología marxista o de los psicostornos laborales, las siguientes dos preguntas: ¿qué es el yo? y ¿cómo puede existir una enajenación frente al propio yo?

La búsqueda de esta investigación está en relacionar aspectos estéticos y semióticos, desde una perspectiva de la sociología (la alienación del yo) y la psicología (creatividad y alienación del yo). Es decir, encontrar cómo se relacionan estos aspectos sociales e individuales del autor con la semiótica y la estética de su obra.

Por lo tanto, resulta esencial el trabajo de Helena Cebrián (2016) quien expone la deixis y su impacto en el paso del texto dramático a la puesta en escena, cómo se da esta vinculación que actualiza el significado en escena del texto teatral. Dado que, el producto esperado del presente trabajo es crear la hermenéutica que le permita a los integrantes de una puesta en escena: director, actor, escenógrafo e iluminador entender al personaje que interpreta desde la perspectiva estética, pero, ligada a las condiciones sociales y psicológicas del mismo, Cebrián es un antecedente muy reciente para apoyar la encomienda propuesta por esta investigación.

Para Cebrián (2016), es importante analizar las diversas traducciones al español de la obra “*Cat on a hot tin roof*”, por épocas para captar intencionalidad así como potencial dramático de los textos.

Por otro lado, abordar el tema de la semiótica, remite a la función objetiva del lenguaje, de la palabra, la cual sería informar sobre la identidad del individuo y de la sociedad, para ayudar a entender cómo éstas se coadyuvan con la acción social e individual. “El saber tiene, por lo tanto, una doble faz: un sistema epistemológico (significado) y un sistema semiológico (significante). Siendo precisamente el objeto de la semiología el establecer la naturaleza de la relación entre esos dos sistemas” (Guiraud, 1988, p. 71). Semiología era el nombre

utilizado hasta la década de los setenta, en que los especialistas resolvieron utilizar el concepto de semiótica, aduce Beuchot (2015).

Para Saussure (citado en Giraud, 1988), se puede concebir una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social. El lenguaje entendido como un fenómeno esencialmente psicológico, pero, al mismo tiempo social.

Por lo tanto, es pertinente retomar la teoría en torno a ideología y cultura y cómo es que estos signos toman vida a partir de la acción simbólica (Thompson, 1990), que el individuo y la sociedad ejercen sobre éstos. En este sentido, la acción simbólica que el dramaturgo toma de la realidad cotidiana, resignificando así al significado y al significante.

Objetivos específicos

1.- Analizar la relación entre la alienación del propio yo y la creatividad, provocados por la historia personal y el contexto social del autor, que influyen en la semiótica y la estética de las películas *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.

2.- Hacer de la hermenéutica analógica y de la estética prudencial una herramienta de análisis e interpretación hacia el entendimiento de la semiosis y la escenasfera en las películas analizadas, corpus de estudio de esta tesis, en los conceptos de alienación y creatividad.

Metodología

La presente investigación teórica, tiene como eje metodológico a la hermenéutica analógica, propuesta por Mauricio Beuchot (2018), ligándola a la semiótica propuesta por el autor, desde donde se abordan tres niveles: la sintaxis, el estudio de la obra misma; la semántica, el estudio del contexto histórico en que fue escrita; y finalmente, la pragmática, que es la apropiación, la interpretación que se hace de la obra (Beuchot, 2016).

Así, se aborda un estudio semiótico de la obra, desde la obra en sí, continuando con el análisis riguroso del contexto histórico en la que fue escrita, para lo cual se hace un estudio biográfico del autor y así poder entender también sus conflictos personales desde una perspectiva psicológica de los conceptos propuestos en el tema de investigación. Se culmina

con un abordaje desde el nivel de la pragmática, que permite entender la apropiación, es decir, la interpretación que se hace de la obra. Cada capítulo se emprende desde estos tres niveles semióticos.

Lo anterior, implicó que el enfoque fuese una fenomenología directa de la obra del autor, tomando los contextos históricos, sociales y culturales de su época, así como los fenómenos psicológicos vividos por el autor, a partir de sus datos biográficos, que den cuenta de la pragmática que se hace de la dramaturgia del autor. Por lo tanto, no se elaboraron hipótesis ni supuestos al ser la propia fenomenología la que guio las respuestas buscadas.

Descripción breve de cada capítulo

El primer capítulo afronta la teoría semiótica desarrollada por Mauricio Beuchot en el 2015, aunque se mencionan los antecedentes de este autor, incluso cuando se le llamaba semiología. Se aborda a partir del entendimiento semiótico de las obras de Tennessee Williams llevadas al cine. De la misma manera se trata a la hermenéutica, poniéndola a dialogar con la semiótica cinematográfica.

El segundo capítulo aborda otros dos conceptos fundamentales en esta investigación, la alienación del yo y la creatividad, en la transposición cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, pues las obras aquí tratadas de Tennessee Williams, además de haber recibido el premio Pulitzer, también fueron llevadas a la pantalla grande con gran éxito.

El tercer capítulo está centrado en el autor de las obras aquí pasadas por el ojo de la hermenéutica analógica, mediante la semiótica, pues fue necesario hacer un recuento del contexto social y cultural, así como de la biografía misma del autor, para dar cuenta de sus dos obras en el cine aquí abordadas, como se propuso desde un principio.

El cuarto y quinto capítulo tratan las dos obras de teatro aquí referidas, *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y *Un tranvía llamado deseo*, desde la perspectiva cinematográfica

para la lectura de sus signos y significados, así como el contraste y relación con los conceptos esenciales de la alienación del yo y la creatividad. Todo lo anterior, enfilado finalmente hacia las conclusiones, a través de la síntesis, la discusión, la autocrítica y el aporte producto de esta investigación.

Capítulo I. Semiótica y hermenéutica en Un tranvía llamado deseo y La gata sobre el tejado de zinc caliente al ser llevadas al cine.

1.1 Semiótica

En el orden de ideas seguido en la presente investigación, es necesario precisar desde un inicio que la metodología aquí propuesta como el camino para el estudio e interpretación de los signos y los símbolos en la escena cinematográfica es a partir de la semiótica y la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, como se ha manifestado desde la introducción. Sin embargo, debe aclararse que la semiótica y la hermenéutica analógica son inseparables, es decir, no se puede concebir una sin la otra, dado que, para Beuchot (2015) la semiótica antecede y sostiene a la interpretación análoga, así como a sus diálogos, que son precisamente el cuerpo esencial de este trabajo.

Por lo tanto, aunque se dividan en dos subcapítulos, semiótica 1.1 y hermenéutica 1.2, siempre van a estar presentes las características y elementos de ambas conformando un mismo estudio interpretativo. Solamente que, se decidió desarrollar los conceptos de esta manera para dar un orden de las características y elementos de una y otra, aunque a final de cuentas formen juntas un todo interpretativo y analítico en el método aquí presentado.

Siguiendo un artículo de *Crítica*, revista chilena especializada en arte y ciencia, Mauricio Beuchot (en Padilla, 2022) propone un estudio de la semiótica desde la historia de las teorías y de las concepciones mismas de ésta. Aseverando que, sólo estudiando las teorías y sus conceptos en su evolución natural científica o formal, podemos dar cuenta de manera integral sobre la temática investigada, una especie de recuento de paradigmas y revoluciones en la ciencia al estilo de Kuhn (2004) y su prestigioso y ya clásico libro: *La estructura de las revoluciones científicas*.

Así, de la misma manera en que Luis Villoro (2008) en su clásico *Crear saber conocer* lleva al lector de la mano por un camino, un proceso de lo que en Kuhn son paradigmas, crisis y revoluciones científicas, mientras que, para el filósofo español, refugiado en México

tras la guerra civil, ese camino va de la creencia, que una vez comprobada se transforma en saber; al saber que (teórico) al saber hacer o saber cómo (práctico); mientras que, la combinación de estos saberes llevan al conocer, es decir, al conocimiento formal.

De esta manera, lo que se creía era la semiótica ha ido evolucionando y no deja de hacerlo, transformando saberes y conocimientos al respecto, de ahí la importancia de conocer su evolución. Porque además, para dar con el cumplimiento formal metodológico de los objetivos específicos de este trabajo, que es, en primer lugar, demostrar que *la alienación del yo*, que vendría siendo, como ya se verá más adelante, los sufrimientos de la propia historia de vida de las personas, pueden ser sublimados, trascendidos mediante la *creatividad*, en obras artísticas, cuyos signos y símbolos (semiótica) y particular belleza (estética) están profundamente influenciados, marcados por esos dos conceptos, para lograrlo, en segundo lugar, es necesaria una interpretación diversa, pero, muy aterrizada en la formalidad de la hermenéutica analógica, cuyos diálogos permitan también la comprensión y entendimiento de la obra desde una estética prudencial, conformándose así ambas como herramientas formales de análisis e interpretación del universo escénico, en síntesis, sin el conocimiento integral, histórico de lo que fue, es y será el estudio de los signos y símbolos no se tienen los elementos esenciales para lograr el nivel de análisis e interpretación aquí expuesto: “Para tener una idea de la semiótica, definirla y dividirla, decirlo que es y será, hay que explorar lo que ha sido” (Beuchot, 2015, p. 13).

Beuchot (2015) invita a comenzar por los medievales, particularmente con San Agustín, quien va a dividir los signos en dos: los artificiales, es decir, los dados y los naturales. Gracias a él se empieza a formalizar el estudio de los signos, reconociendo en éstos su importancia para la vida humana. Lo anterior, va a constituir el punto de partida para el entendimiento de que habrá signos que son construidos con una intención o voluntad y otros que no, o sea, artificiales y naturales.

En el siglo XIV la obra de Guillermo de Ockham religioso franciscano inglés, quien fue un filósofo destacadísimo, muy cercano a la lógica, teólogo por supuesto, va a resultar un conocedor, crítico y recapitulador de los grandes que le precedieron (Agustín, Tomás y Roger

Bacon). Lo que lo hace imprescindible para entender la teoría de los signos. La aportación principal de este franciscano, estuvo en su entendimiento de la aprehensión del signo, trascendiendo a San Agustín y permitiendo así la aparición teorías como la de Domingo de Soto dos siglos después, donde ya está muy claro que hay aprehensión de signos desde lo sensible, pero también desde lo mental, lo intelectual.

Posteriormente, en lo que se conoce ya como la edad moderna, John Locke, de espíritu filosófico empirista, daría preponderancia al estudio al signo. El filósofo de ascendencia inglesa, concibe una ciencia que va a dividir en tres, las cuales son: física, la segunda es práctica y la tercera es semiótica. De tal suerte, que Locke será el primero en hablar de una ciencia del signo, aunque no llegó él a desarrollarla, sin embargo, dio la idea, puso la tilde en el lugar indicado.

Ya en la edad moderna, el gran filósofo inglés John Locke, de espíritu filosófico empirista, dio una enorme importancia al signo y el estudio del mismo. A grado tal que, va a proponer una concepción de ciencia dividida en tres: la primera es física, la segunda es práctica y la tercera es semiótica. Así, pues, nuestro filósofo inglés propone una ciencia del signo en general, pero no la desarrolla. Lo harán los que vendrán después de él. (Beuchot, 2015, p. 25)

Charles S. Peirce, filósofo de los siglos XIX y XX, realizó un trabajo innovador a partir de la relación entre la semiótica y los signos, sintetizando buena parte del pensamiento positivista y también de los predecesores cartesianos. Esto sin dejar la concepción de Locke, el de una ciencia de los signos, creando o proponiendo así una propia, una ciencia de los signos en general.

De esta manera, Peirce, según Beuchot (2015), realizaría una amplísima clasificación de los signos, siendo este su gran aporte. De esta clasificación surge su idea de que el signo se

divide en índice, ícono y símbolo, aquí se debe poner atención a estos elementos, pues serán categoría de análisis o dimensiones semióticas para estudiar el cine.

Lo que va a caracterizar a la teoría contemporánea de los signos es la diversidad, pero también la transversalidad de los estudios del signo; semiótica y semiología vuelven a ser retomadas y puestas en diálogos análogos o hermenéutica analógica como la llama Mauricio Beuchot (2018).

En un primer momento, a la semiología se le encomendó, como disciplina científica, el estudio de todos los signos y sus sistemas. Pero con el tiempo esto cambió, se marcaron nuevos límites epistémicos, pues se determinó que, la lengua tenía otro lugar, por lo que, se definió a la semiología como un estudio de los signos no lingüísticos y sus sistemas (Guiraud en Padilla, 2022).

Ferdinand de Saussure, considerado por la escuela moderna como padre de la lingüística, pensaba que ésta debía tratarse del estudio de la lengua como un fenómeno social, particularmente psicológico, por lo que, consideraba menester de la psicología social hermanarse con la lingüística, al tener objetos de estudio en común.

En ese mismo sentido psicológico, desde el psicoanálisis postfreudiano, Lacan va más allá al asegurar que, a diferencia de los que planteaba Saussure, en torno a que el significante es solo el conjunto de fonemas que forman palabras y el significado la representación mental de éstas, el significado y el significante están plagados de verdades, de deseos ocultos. El análisis del caso del presidente Schreber condujo a Lacan a extraer la siguiente conclusión: “Lo que sucede en el delirio es una especie de invasión progresiva del significante en el sentido de que el significante se liberaría poco a poco del significado”(Lacan en Dor, 2009, p. 52).

Dentro de las funciones de la semiología o semiótica para las escuelas europeas, existe la función poética o estética:

Es definida por Roman Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo. Es la función estética por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. (Guiraud, 1988, p. 13)

Así, dentro de todo el entramado teórico aquí abordado, es preciso aclarar que el paradigma guía en la concepción de la teoría semiótica y su aplicación en este trabajo será Beuchot (2015) y ya de manera muy específica en escena: Kowzan (1997). Las precisiones de este último hacia el ámbito escénico en este caso el cine, son esenciales para la lectura de los signos y símbolos, que permiten hacer la interpretación metódica aquí propuesta, cuyos cimientos que la anteceden y sostienen son gracias el análisis semiótico. Por eso, la importancia del teórico polaco de los signos en el teatro para esta investigación y el método propuesto es esencial, pues él hace semiótica lo que irremediamente lleva a las interpretaciones análogas, propuestas aquí como el camino que hoy puede guiar al estudio estético del cine, sus escenas, sus creadoras y creadores.

Beuchot se considera como un contemporáneo en cuanto al estudio de la semiótica se refiere, él va a crear su propia teoría. El entendimiento de su teoría semiótica parte de la clasificación que hace de la misma, al dividirla entre: sintaxis, el texto en sí; semántica, el contexto social; y la pragmática, es decir qué se hace con las dos anteriores, hacia dónde se llevan a los signos, a los símbolos. Que es finalmente lo que se aborda en este trabajo, en el mundo estético del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams.

Lo anterior, estaría más cercano a la propuesta que elaboraría posteriormente Tadeusz Kowzan para el teatro o para la escena en general, pues en el caso de este trabajo de investigación la escena estudiada es desde el cine. Kowzan trascendió los planteamientos clásicos y en sus teorías del signo centraría su mirada en la significación y el cómo se significa en la puesta en escena, mediante todos los elementos que componen a ésta. El autor apuesta por resolver esa relación de significado y significante en el acto escénico y todo lo que esto conlleva.

Para el teórico polaco, la suma de varios signos trae como resultado un símbolo, por ejemplo, un letrero con los siguientes signos: una bebida, una bolsa de frituras y una torta, atravesados por un círculo rojo con una franja que atraviesa al círculo, simboliza que en ese lugar está prohibido comer y beber. De esta manera, los diferentes signos en el teatro tienen un propio significado dentro del contenido del texto dramático, sumándose a éstos el significante, que es la expresión que da el actor, pariendo así entre todos estos elementos la particularidad al acto escénico (Kowzan, 1997).

En este sentido, la dramaturgia, y el arte en general, estarían creando mensajes propios que trascienden signos inmediatos; formando así, una semiótica particular para edificar una estilización propia, una simbolización, además de formar en su significante una “verdadera realidad”, una hipóstasis particular, el cine es un claro ejemplo de todo esto.

De esta manera, la suma de signos daría como resultado un símbolo que representa un aspecto fundamental del texto en escena. Por ejemplo, los gestos de angustia de Blanche, sumados a su discurso con elementos esquizoides, así como el recuerdo constante de su esposo muerto y la música en su cabeza, que a ratos le llega, se convierten en un símbolo de su desgaste emocional que finalmente devendrá en la locura que representa tener al final de la obra.

Por otro lado, esa suma de signos, como una suma poética que le da a un libro de poesía el carácter de poemario, tiene que ver a que la suma de esos poemas se entrelaza para formar un todo, un concepto, un símbolo complejo con una intencionalidad por parte del autor o el antologista. De ahí la importancia del uso del signo en la conformación de símbolos dramáticos y poéticos.

Para entender lo mencionado de una manera más aprehensiva, se debe analizar a detalle qué es lo que entiende Kowzan (1997) por signo. El autor reconoce como punto de partida la definición más elemental, que es “una cosa que está en lugar de otra”. Dado que, se debe atender a los dos caracteres fundamentales del signo, uno es el que es en sí mismo y el otro la acción que cumple, es decir, la cosa que está (he aquí la acción) en lugar de otra.

Un ejemplo de lo anterior lo podemos ver de manera magistral en la película de la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1951), justo cuando están en la mesa de “mantel largos”, celebrando el cumpleaños de Blanche DuBois, una mesa con comida suculenta, con un pastel delicioso, estos elementos mencionados hacen que Stella y Blanche sean dos mujeres con poder, a partir de la comida (Torres Zúñiga, 2013). Es decir, esos signos del delicioso pastel, la suculenta comida, son un símbolo de poder hacia la mujer a partir de lo culinario; mientras que, Stanley Kowalski acabará con ese símbolo de poder, precisamente “echando por tierra” esos signos (comida, bebidas, pastel) que creaban el símbolo de empoderamiento femenino. Literalmente, de manera violenta tira al suelo todo lo que había en la mesa, al tiempo que, gritando, les exige que no le falten al respeto, cuando en realidad les está diciendo que, en su casa no hay nadie con más poder que él, el macho fortachón y héroe de guerra.



Figura 1. Stanley tira todo de la mesa (1951).

Los primeros referentes teóricos modernos que tomó el teórico polaco del signo teatral serían, en primer lugar, Saussure con su curso de lingüística general, pero dado que, este texto es una recopilación de dos de sus discípulos, es considerado un “curso apócrifo” dado que no fue el mismo Ferdinand quien lo dictara. Por lo tanto, Kowzan va a centrar su mirada en otro contemporáneo de Saussure, Charles Sanders Peirce, quien murió en 1914, convencido de que el signo y la interpretación eran sinónimos hacia el objeto de referencia “The meaning must be carefully distinguished from the sign and from the sign signified” [El sentido debe

de ser cuidadosamente diferenciado del signo y del significado del signo] (Pierce en Kowzan, 1997, p.27).

Aun así, este estudioso del signo también va a reconocer en Saussure su noción de signo, precisamente en su lingüística del significante y significado, donde el significante es algo y el significado lo que está en lugar de. Mientras que, para Pierce, quien es movido no por la lingüística, como Saussure, sino por la lógica, “el algo” es una representación y lo que está “en lugar de” es un interpretante y un fundamento, lo cual encajaría perfectamente en la escena ejemplificada de la comida, arriba mencionada.

Así, la representación o representamen es la materia y su aspecto, es decir, la forma del signo y, por otro lado, el fundamento es la esencia del signo dado que es la idea pura del mismo. De tal suerte que, el signo sustituye al objeto presupuesto en esta relación dialéctica, no debe olvidarse que Pierce es filósofo y Saussure lingüista. Así, esta compleja relación, que se remite a cualquier actividad que produzca la sumatoria de varios sistemas sígnicos es a lo que se llama semiosis, entendida como esta dinámica entre “el algo”, lo que está “en lugar de”, un emisor o un intérprete, así como la intencionalidad, es lo que compone a una semiosis, que a final de cuentas devendrá en volver a los signos convencionales, es decir, colectivos. Tal y como se da de manera inmediata entre los espectadores frente a la pantalla de un cine.

Por lo tanto, la semiosis se da donde esos signos, a partir de los gestos, del diálogo, pero no solo lo que dicen los actores y actrices, sino cómo lo dicen. También hay que considerar la iluminación, la música, cómo esos signos se vuelven colectivos y son traducidos por las y los espectadores como emociones convencionales, que todas las personas ahí reunidas entienden, saben interpretar, ahí es donde se da. A esta semiosis, que está entre la cosa que está en lugar de otra, debe siempre incluirse, en esta estructura del signo, al sujeto, entendido éste como “alguien” que emite o recibe e interpreta al signo, dicho sujeto formará parte también de esta dinámica, de esta relación dialéctica.

Ahora, es pertinente pasar al planteamiento de los dos géneros de los signos y cómo emergen en el mundo para volverse objetos de estudio, de interpretación desde tiempos

inmemorables. De tal suerte que, es necesario entender el trazado que al respecto hiciera San Agustín. En su segundo libro sobre la “doctrina cristiana” San Agustín va plantear dos géneros del signo: *naturalia* y *data*. Es decir, signos naturales/signos artificiales en lo que serían las teorías del signo modernas. Aun cuando no existe un consenso respecto de la traducción de *data*, en el sentido moderno se atiende al signo artificial. Más aun, encaja de mejor manera utilizar la traducción de *data* por signo artificial en el sentido de intencionalidad más que de convencional.

De manera muy sencilla Kowzan (1997), retoma a Lalande y su vocabulario crítico de la filosofía, donde, desde un carácter semiótico, se entiende a los signos naturales como aquellos que tienen en su relación con “la cosa significada” leyes arbitrarias, ya dadas por la misma naturaleza, por ejemplo, humo-fuego; mientras que, los signos artificiales guardarán una relación con “la cosa significada” desde lo personal y lo social. Como decía Saussure, el lenguaje es en esencia un hecho psicológico, y lo es, en el sentido personal, de decisión voluntaria, pero es también social, en su sentido colectivo.

La llamada “cosa significada” desde lo colectivo permite que cualquiera comprenda que significa un símbolo que es construido, como ya se ha reiterado, por diversos signos, o sea, lo pueda interpretar, dándose así la semiosis escénica en el cine o en el teatro. Al ver a ese Stanley Kowalski con la ropa sudada, llena de grasa y ajustada a su figura musculosa, se sabe que se trata de un hombre duro, de un macho, que gesticula y se mueve con esa intención de mostrar ese mensaje y que el receptor lo interprete de esa manera.



Figura 2. Stanley Kowalski (1951).

Lo que marcará la diferencias entre estos géneros de signos es la intencionalidad, todo signo que no tenga la intención de transmitir un mensaje, será un signo natural; por lo tanto, todo aquel que tenga la intención de transmitir algo es un signo artificial.

Otro autor que ha basado su trabajo teórico en Kowzan (1997) es Benito Cañada (2019) quien llama *escenosfera*¹ a la semiosis escénica propuesta por el autor polaco, agregando particularidades propias a partir de un ejercicio semiótico.

En primer lugar, Cañada asevera que el mejor método para entender, comprender y estudiar el teatro en el siglo XXI es la semiótica, partiendo de la propuesta de Patrice Pavice (1988) de que “La semiología teatral es un método de análisis del texto y/o la representación” (citado por Cañada, 2019, p. 11).

De tal suerte que, la escenosfera sería ese universo en el cual convergen una diversidad múltiple de lenguajes y signos en un mundo de posibilidades polisémicas. Trascendiendo así el problema planteado por Yuri M. Lotman (en Cañada, 2019) donde existe una semiosfera que está limitada por lo exterior. Pues, ésta dará paso a la escenosfera donde lo exterior también la conforma, pues los espectadores tendrán diferentes percepciones y

¹ Benito Cañada Rangel acuñó dicho concepto en el Congreso Internacional Chileno de Semiótica (2013).

decodificaciones que forman parte de la construcción de ese todo teatral que es la escenosfera.

Todo lo anterior, permite la convergencia de dos mundos, el real y el ficticio, tanto en el cine como en el teatro, la escenosfera permite que se mezclen, pues, aunque es una historia ficticia, adquiere verosimilitud por el manejo asertivo que se construye mediante signos y símbolos escénicos. “Una historia ficticia donde, sin embargo, los gestos, todo lo material escénico y hasta la transpiración del actor y las reacciones del público son reales” (Cañada, 2019, p. 25-26).

Por otro lado, se aborda la perspectiva psicoanalítica en Freud, para complementar o enriquecer el análisis semiótico de la sexualidad; pues, tanto implícita como explícitamente, se vislumbra en los personajes de las obras de Williams, una tensión sexual, una erótica del deseo entre éstos, en sus diálogos, así como en su lenguaje corporal.

Tal sería el caso de Stanley Kowalski y su cuñada Blanche DuBois, así como con su esposa Stella, con quien está presente siempre la violencia y el erotismo. Por lo que, se irá desarrollando en el análisis de las obras mismas, esta parte de la sexualidad desde el psicoanálisis.

El padre del psicoanálisis aseguraba que, detrás de un lapsus, de un chiste, se escondía una verdad, un deseo. “En el chiste tendencioso, el placer es resultado de que una tendencia abre una sesión y me recibe una satisfacción que, de otro modo, sería interceptada” (Freud, 1991, p.113).

Sigmund Freud (1931) propone que la sexualidad proviene de lo pulsional, aquello no descrito de forma consciente y que tiene una íntima relación con la relación placer-displacer. Al ser la sexualidad una relación de satisfacción pulsional, es la constitución del sujeto y su relación con el objeto de amor lo que predispone la sexualidad como un factor estructurante en la personalidad, un eje físico y psíquico que devendrá en la vida de la persona (Freud, 1925).

El Psicoanálisis propone la existencia de una instancia psíquica que influye y determina en los actos y decisiones del sujeto, esto denominado como lo inconsciente puede ser conceptualizado como un saber del sujeto que no se tiene conocimiento que existe; es decir, un saber que no sabe que sabe. En este registro se encuentran los elementos determinantes para la formación de síntomas y malestares en la persona, los contenidos inconscientes devendrán en una neurosis y afectaciones subjetivas que permeen lo psicológico, lo físico y lo social.

El teatro, visto como un género literario, es abordado en los planes de estudio en México, desde el nivel básico, pasando por el medio y el medio superior, hasta el nivel universitario, pues su lenguaje, además de ser cultura universal, permite comprender factores complejos de los conflictos sociales e individuales de las personas. Sobre todo, el llamado teatro de vanguardia del siglo XX, donde figuran nombres como el de Arthur Miller y Tennessee Williams, cuya obra trascendió de los escenarios teatrales a la pantalla grande.

La obra del dramaturgo norteamericano, Tennessee Williams, pone en evidencia no solo la marginalidad, sino los conflictos personales de sus personajes, además de la condición social de los mismos. Es decir, el sufrimiento de los marginados personajes *de Un tranvía llamado deseo* (1948), también es vivido, desde el lujo sureño, en el seno de la familia de Big Daddy, en la obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955).

Ambas obras de teatro fueron galardonadas con el prestigiado premio Pulitzer, *Un tranvía llamado deseo* en 1948 y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en 1955. El éxito de la dramaturgia de Tennessee es multifactorial: la época, las condiciones de un mundo que empezaba a cuestionar el fracaso de la modernidad y, con ello, los modelos de familia, los tabúes sexuales, entre muchas cosas más. La histeria se caracteriza por traer consigo gran contenido sexual y una distorsión entre la noción propia del cuerpo y la sensibilidad del mismo. El carácter de quien se encuentra en un estado de neurosis histérica tendría que acercarse a la noción cartesiana de dudar de los propios sentidos, pues no son las afecciones consecuencia directa de una problemática médica, sino de un padecimiento subjetivo.

La histeria es una neurosis caracterizada por la hiperexpresividad somática de las ideas, de las imágenes y de los afectos inconscientes. Sus síntomas constituyen las manifestaciones psicomotrices, sensoriales o vegetativas de esta "conversión somática". Por ello desde Freud le llama a esta neurosis histeria de conversión. (...) Las manifestaciones histéricas, a las que acabamos de pasar revista, emergen a la superficie del cuerpo y se hacen patentes en las conductas expresivas del histérico. Pero queda por considerar ahora la estructura de la personalidad histérica, que contiene virtualmente, en forma latente, estas manifestaciones. (Ey, 1996, p.413)

Este dramaturgo tuvo la valentía de llevar eso al teatro, de presentarnos conflictos tan ancestrales como la locura y la muerte, pero en un concepto actual, ya no clásico, ni romántico, ni cómico, al estilo del genio francés del siglo XVII, Moliere. De esta manera, nació al teatro de vanguardia del siglo XX.

También las dos obras teatrales serían llevadas a la pantalla, *Un tranvía llamado deseo* (1951), fue protagonizada por el entonces joven Marlon Brando, quien ya había estelarizado la obra en Broadway, y había creado al mejor Stanley Kowalski hasta ahora visto; ese macho egoísta, lleno de agresividad, y de una animalidad vigorosa, pero muy ordinaria.

Es muy conocida, tanto por expertos en el tema como por el público en general, la mancuerna entre Lee Strasberg y Elia Kazan. Mientras que, Strasberg era el maestro que adiestraba a sus discípulos para la actuación en teatro, por lo que, era llamado el monarca del método moderno, al haberlo aprendido directamente de Konstantin Stanislavsky como su discípulo en américa; mientras que, Kazan era socio fundador del Actors Studio, convertido en el mentor de muchos de esos mismos alumnos de Strasberg pero para el cine. Desde 1948 hasta la muerte de Strasberg el Actors Studio fue el Alma Mater de grandes actores, siendo el más destacado Marlon Brando. "The Stanislavsky method was a series of techniques used to invoke the emotional experiences and life memories of an actor to add authenticity to a role" [El método de Stanislavsky era una serie de técnicas usadas para invocar las

experiencias emocionales y los recuerdos de vida de un actor para sumar autenticidad a su papel] (Smith, 1998, p. 71).

Sin embargo, Brando no se inició en su técnica escénica del método con Strasberg ni con Kazan en el cine, el joven actor, afirma Smith (1998), se había iniciado en el método a los diecinueve años con otra alumna de Stanislavsky, Stella Adler, quien también instruyó a Robert de Niro. Por tanto, cuando Strasberg lo tomó en el Actors Studio, Brando ya tenía cinco años practicando esa misma línea actoral para la escena, más aún, cuando del teatro pasa al cine, de la mano de Elia Kazan, quien dirigió *Un tranvía llamado deseo* para la versión fílmica, Marlon Brando ya venía de un proceso largo de especialización en la actuación; por tanto, la magia en la pantalla grande no fue casualidad.

Though actor John Garfield had brought the method to Hollywood years earlier, it was Brando's role as Stanley Kowalski in the film version of *A Streetcar Named Desire* (1951) that drew attention and praise to the performance style. [No obstante el actor John Garfield había llevado el método a Hollywood años antes, fue Brando como Stanley Kowalski en la versión de cine de *Un tranvía llamado deseo* (1951) quien llamó la atención y el reconocimiento a su estilo de actuación]. (Smith, 1998, p. 71-72)

En el otro polo, estaba su cuñada, Blanche Du Bois, una delicada mujer hermosa, sensible y culta, cuya vida ha sido poco afortunada y se encuentra siempre al borde de la locura, interpretada magistralmente por la veterana Vivien Leigh, la otrora protagonista, junto a Clark Gable, del legendario filme *Lo que el viento se llevó* (1939).

En esta película, hoy un clásico del cine mundial, está presente el continuo miedo del autor a la locura y a la pobreza, además de una tensión sexual implícita y a veces desbordante, entre varios de los personajes. La historia se desarrolla en un barrio pobre de New Orleans, rodeado de bares y prostíbulos, así como de boliches baratos. Los personajes son obreros

pobres, veteranos de la segunda guerra mundial, y sus vulgares mujeres, a excepción de Blanche, quien es maestra de literatura y de su hermana Stella, esposa de Kowalski.

La intensidad entre ambos actores dibujó una nueva estética de la sexualidad humana, en esa metáfora que es el erotismo, lo primitivo, lo violento de estas situaciones planteadas por el dramaturgo Tennessee Williams, pero llevadas al cine por Elia Kazan, cimbraron a las audiencias, tanto femeninas como masculinas, frente a esa nueva semiótica, a esa nueva semiosis que se proponía para el llamado séptimo arte: “The plaintive screams of ‘Stella!!!’ and the deflated muscular figure draped by a ripped T-shirt created an indelible moment in cinematic acting” [El lastimero grito de “¡Estela! y la disminuida figura musculosa envuelta en una camiseta rasgada crearon un imborrable momento en la actuación cinematográfica]. (Smith, 1998, p. 72).

Precisamente, esos son los símbolos de los que se han venido hablando, signos y símbolos que conforman una atmosfera una semiosis fílmica escénica única: esa musculosa figura tristoná, la camisa rota, el grito de niño que no soporta la frustración, eso es toda una escenosfera.

La Academia otorgó cuatro premios Oscar para el largometraje producido y dirigido por Elia Kazan, tres de los cuales, fueron gracias a las grandes actuaciones de las protagonistas y coprotagonistas. Mas, ninguno de estos premios fue para Kazan ni para Brando, pues era una manera de castigar la negativa del afamado director de colaborar con el comité de actividades anti americanas como después sí lo haría. Pero, tales situaciones serán ampliamente abordadas en el capítulo V.

La gata sobre el tejado de zinc caliente (1958) presenta otro contexto muy distinto, pues aborda la historia de una familia adinerada del sur de los Estados Unidos de Norteamérica, dueños de una enorme plantación en el delta de Mississippi. La familia está compuesta por Brick, un apuesto ex jugador de fútbol americano, convertido ahora en un joven alcohólico incapaz de tocar a su bella y joven esposa, quien explota de amor y deseo por el desinteresado marido. Brick es interpretado por Paul Newman, quien logra dar vida al espíritu de la obra

de Tennessee, pues sobre él descansa la trama principal de la historia, que tiene que ver con la lucha y conflictos personales e intrafamiliares de cada personaje.

Mientras que, la mujer de Brick, Maggie “the cat”, es interpretada dulcemente, por la entonces joven Elizabeth Taylor y sus bellos y peculiares ojos, cuyo color no sé distinguir aún.

La figura del padre (con la que tantos conflictos tenía el autor, debido a que éste en la vida real lo había menospreciado y maltratado, por ser escritor y homosexual), está presente, pero con unos matices mucho más humanos y sensibles, aunque muy escondidos. Por tanto, dar vida a tan complejo jefe de familia (Big Daddy), tenía que ser delegado a un grande, a un veterano, a un maestro de la actuación, o sea, a Burl Ives, nadie mejor que él para este papel.

La película tuvo seis nominaciones al Óscar, incluyendo mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor actor y, aunque no logró ninguno, sí pudo vencer a la atroz censura de la época y mostrarnos mucho de lo que Tennessee Williams desbordaba en sus piezas teatrales, por ejemplo, cuando la suegra de Maggie asevera enérgicamente: “Cuando un matrimonio se arruina, se arruina, aquí, justamente aquí”, dice golpeando la cama matrimonial de su hijo Brick y Maggie.



Figura 3. Maggie y su suegra (1958).

Sin embargo, la censura no fue vencida al cien por ciento, pues se siente que falta algo cuando Big Daddy no maldice completamente, al utilizar la expresión ¡bullshit!, pues la censura solo les permitió decir ¡bull!, así que hay que imaginarse el ¡shit!

Otra escena llena de símbolos y signos trascendentales para el análisis aquí expuesto, es donde Big Daddy (Burl Ives) y su hijo Brick (Paul Newman), se dicen todo lo que han callado por años, y muestran sus sentimientos de manera abierta, y en momentos hasta violenta, para encontrar juntos el sentido de la vida, de su familia y de ellos como personas, es simplemente sublime, es una situación universal, no solo es Tennessee diciéndole a su papá todo lo que no pudo decirle, sino es cualquiera de nosotros los espectadores, hablándole a nuestro padre. “Tengo las agallas para morir, pero me pregunto si tú tendrás las agallas para vivir”, pregunta el moribundo Big Daddy a su hijo Brick.

Después de estas generalidades, es necesario hacer un análisis minucioso de los personajes, de sus intenciones, de sus alcances personológicos, es decir, de su psicología. Lo primero es un desdoblamiento psicológico de cada personaje central, contestar y analizar quién es, cuántos años tiene, cuántos quiere aparentar, qué origen social tiene, es más rural o urbano, qué roles ha jugado o juega en la sociedad, cómo se lleva con los demás personajes y algo importantísimo, detectar cuáles son los signos que constituyen los símbolos de su actuar, qué lo construye simbólicamente, pues como lo plantea Kowzan (1997): la suma de los signos forman símbolos, donde se encuentran el significado y el significante teatral. De tal suerte que, para la construcción del personaje, el actor debe crear y recrear signos (gestos, tono de voz, ritmo) que le permitan conformar al personaje de manera simbólica.

Para lograr la expresión de los contenidos por medio de la acción simbólica, que el teatro ha generado a partir de un entramado de signos (expresión verbal, gestual, iluminación sonorización, escenografía, utilería, tono) y para lograr que esta expresión llegue a la comprensión del público, se necesita de acciones conjuntas entre el actor, director, escenógrafo, autor y demás participantes en una puesta en escena. (Jiménez, 2011, p.14)

Así, tanto para el teatro como para la cultura misma, nuestros métodos debieran de dejar de ser experimentales en busca de leyes generales, para convertirse en métodos interpretativos en busca de significaciones, como lo propone Geertz (1987) para las ciencias antropológicas en su descripción densa de la cultura.

La obra de Clifford Geertz (1987), ha constituido uno de los cambios más sensibles dentro de la noción antropológica de la cultura. Su propuesta interpretativa de la cultura es una respuesta al estructuralismo de Lévi-Strauss y el funcionalismo de Malinowski para el estudio de los fenómenos culturales. La intención de Geertz (1987) fue plantear un concepto de cultura que, lejos de ser una explicación del mundo antropológico y de las ciencias sociales desde una perspectiva meramente teórica e incluso abstracta, se pudiese visualizar en la realidad contextual y cultural.

Este autor aduce que las teorías Tylorianas han empantanado conceptualmente la definición de cultura que, si bien la han fecundado a más no poder, ésta parecería estéril, en el sentido de que no clarifica lo que es la cultura, y sí hace cada vez más complejo la labor de explicarla.

Un ejemplo claro de lo anterior es el trabajo de Clyde Kluckhohn (En Geertz, 1987), quien en su libro *Mirror for Man*, propone 11 maneras de definir a la cultura, en un claro estilo Tyloriano. Entre las definiciones que más destacan son la cultura definida como: i) el modo total de vida de un pueblo, ii) una abstracción de la conducta, iii) un precipitado de historia, iv) una serie de técnicas para adaptarse, tanto al ambiente exterior como a los otros hombres y otras definiciones más que se extienden en el vasto universo de la dispersión de algunas teorías. Ante esto, la propuesta del autor va en el sentido de vislumbrar al estudio de la cultura, no como una ciencia experimental en busca de leyes, sino como una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

Si uno desea comprender lo que es una ciencia, en primer lugar, debería prestar atención, no a sus teorías o a sus descubrimientos y ciertamente no a lo que los

abogados de esa ciencia dicen sobre ella; uno debe atender a lo que hacen los que la practican. (Geertz, 1987, p.20)

Lo que propone Geertz (1987) es la práctica de una descripción densa de la cultura, la cual implica no trabajar únicamente con técnicas de recolección de datos, sino poner en juego una mirada más profunda que permita entender las particularidades en las cuales se presentan los fenómenos culturales.

Así, Geertz (1987) está en contra de las explicaciones superficiales de la cultura, donde no hay una descripción a fondo, densa como él la llamo teóricamente.

En escritos antropológicos terminados, incluso en los reunidos en este libro, este hecho (que lo que nosotros llamamos nuestros datos son realmente interpretaciones de otras personas sobre lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten) queda oscurecido porque la mayor parte de lo que necesitamos para comprender un suceso particular, un rito, una costumbre, una idea o cualquier otra cosa, se insinúa como información de fondo antes que la cosa misma sea directamente examinada. (Geertz, 1987, p. 23)

Este autor va a retomar el ejemplo de Gilbert Ryle sobre el guiño del ojo y todos los significados y significantes que éste puede tener, dependiendo del contexto y el mundo de significantes, por lo que, Geertz afirma que la lectura de lo cultural es esencialmente semiótica.

Por otro lado, pero en este sentido de hacer una hermenéutica semiótica de los personajes, es necesario también el análisis físico de los personajes, la energía y el ritmo con el que se mueven, cuántos años aparenta, cuáles son sus principales acciones detonantes y cuáles son sus estados de ánimo predominantes que permea a su ambiente, a su alrededor. O sea, es

empático, amable o es osco, agresivo, emana sexualidad o asexualidad, entre otros aspectos físicos y de comportamiento.

La semiótica se ocupa, como disciplina formal, del signo en general, pero aún más importante del acontecimiento sígnico y sus procesos, es decir, no solo de lo que está presente sino de aquello que está oculto en el signo y en su acontecimiento y proceso (Beuchot, 2015). En este sentido, sería competencia de la hermenéutica semiótica atender la semiosis teatral.

Desde una greco-escolástica de la tradición semiótica, junto a algunas perspectivas sociológicas, ontológicas y psicológicas el mencionado autor propone tomar lo más asequible y de utilidad para poder hacer el análisis y la síntesis del objeto de estudio que nos ocupe, en este caso, la dramaturgia de Williams, en concreto las dos obras premio Pulitzer y llevadas al cine.

El acontecimiento sígnico y sus procesos son parte fundamental de la escena cinematográfica, pues se va hilando una historia con una o varias tramas, con sus conflictos y desenlaces trágicos o idealizados, que son visibles o sujetos a la interpretación gracias a los signos y símbolos. Es por esto, que el receptor puede darse cuenta en el desenlace de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* que Brick siempre quiso a Maggie y que su indiferencia era parte de un rencor fundado en una verdad que se negaba a escuchar y que le causaban sufrimiento consecuencia de los celos. Pero es hasta el final que quienes han seguido la historia, “hacen cuentas” al sumar signos mostrados en las escenas desde el principio que, en efecto, la “indiferencia” de Brick escondía amor y celos por su esposa Maggie “*the cat*”.

Además del planteamiento del personaje y de sus aspectos tanto psicológicos, como físicos, es fundamental, retomar el Método de análisis propuesto por Konstantin Stanislavsky, mismo que prevaleció de su primer método: “Memoria de las emociones” a su segundo método: “Acciones físicas”, para hacer el análisis semántico de la obra, es decir, el contexto, tono, tema, género, cuál sería el objetivo y el súper objetivo de la obra. Cómo se viven los conflictos, la tensión, el clímax y el desenlace o resolución que tiene la historia dramática: “A través de signos concretos se expresa un punto de vista de una porción de la realidad” (Jiménez, 2011, p.14). Cumpliéndose así, el análisis semiótico propuesto en

Beuchot de sintaxis, semántica y pragmática, quien aporta también para buscar esta semiótica de la actuación desde la hermenéutica analógica.

Konstantin Stanislavsky (1863-1938) es para los estudiosos del teatro el pionero moderno de un trabajo metódico o sistemático para lograr un trabajo teatral formal. Pues debe recordarse que el arte, al funcionar con paradigmas y revoluciones, como la ciencia, en el caso del arte -revoluciones estéticas- y en el caso de la ciencia -revoluciones epistémicas-, deberá sistematizar su quehacer, si aspira a ser no un mero “oficio” sino un arte formal, sólido, que siga métodos y técnicas.

En primer lugar, es necesaria la concepción del sujeto o individuo como un ser biopsíquico, para entender su condición humana. La naturaleza humana vendría, para Stanislavsky, de procedimientos psicofisiológicos, donde el cuerpo y la mente son parte de un todo orgánico.

La mente aborda no solo lo emocional, es decir, el sentimiento también es voluntad y envuelve lo cognitivo, entendido como intelecto. En este sentido, se daría la interrelación de esos tres elementos. Así, la mente (sentimiento, voluntad e intelecto) exige al cuerpo cumplir sus necesidades. Esto sería un proceso real y natural.

La propuesta en este sistema consiste en volver esas necesidades que en la vida real existen, pero en escena no, en exigencias reales al estar en escena, aun cuando no lo son. Para esto, es necesario entrenar mente y cuerpo para la re-creación del personaje. Al interpretar al personaje, el actor lo vive, lo siente, no sólo recrea su contexto, sino que siente las exigencias orgánicas del personaje. “...en esto estriba la vivencia, pieza clave del sistema, logrando que se llegue a crear “acción en impulso” y la acción en acto, es decir la personificación” (Jiménez, 2011, p.66).

Así, el sistema de Stanislavsky estaría compuesto de una sensibilidad escénica interior que emana de la técnica de la vivencia y la exterior de la técnica proveniente de la personificación, es decir, en un primer momento la memoria de las emociones y, en un segundo momento, la conciencia del cuerpo que se presta a las emociones del personaje.

El cine se fue desarrollando a partir de una de las artes menores, que es la fotografía, en una nueva forma de expresión que ha ido desbordando, según las épocas, las diversas formas de expresión, que en éste han encontrado los creadores. A través del cine, corrientes artísticas de otras disciplinas, como la literatura o la pintura, se abrieron también el espacio para converger en el quehacer transversal del arte.

Pensemos, por ejemplo, en la película *Un perro andaluz* (1929), escrita y realizada por Luis Buñuel y Salvador Dalí, donde a la corriente surrealista se le dio la oportunidad de estallar en la pantalla grande, desde una perspectiva de los signos y símbolos semióticos de la pintura, la fotografía y el cine; es en este sentido que hay una transversalidad artística y estética. La posibilidad del diálogo desde las coincidencias para crear semióticas desde una hermenéutica analógica.

Así, el cine se convirtió en lo que los especialistas llamaron el Séptimo Arte. Si nos aventuramos a tratar de explicar qué es el cine y cuál es su utilidad, estaríamos entonces frente a cuestiones filosóficas, es decir, buscar la esencia de las cosas, la razón de ser del cine.

José Ortega y Gasset (1971) propone que una cuestión es la utilidad de las cosas y otra su esencia, su razón de ser, y mientras no confundamos una con otra, estaremos por buen camino en la expectación o conocimiento del mundo a nuestro alrededor. En este sentido, entenderíamos que el cine nació, al igual que el teatro, con una razón de ser bifurcada: primero, es un medio de expresión artística, pero también es un medio de entretenimiento y contemplación, también artística para el público. Por lo tanto, el cine podría tener otra utilidad, siempre y cuando no pierda lo que es en sí su esencia.

Una bondad que puede tener el cine es el de ayudar en el proceso educativo, sin que este acto sea su razón de ser; podemos retomar diversas cintas de la enorme gama que existe en poco más de 100 años de producción cinematográfica, para poder explicar un concepto o situación social, antropológica, psicológica, médica, etc. Todo ello, sin que necesariamente estemos estudiando cine, sino cualquier otra disciplina académica, a cualquier nivel escolar. Lo que, además, permite crear espacios de diálogo que resuelven discusiones deterministas,

muchas veces infructuosas y sin salida, entre lo univocista y lo equivocista, mediante la propuesta de la hermenéutica analógica.

Es interesante cómo películas como *The Kid* (1921) de Charles Chaplin, siguen causando tanto impacto en las nuevas generaciones, a casi un siglo de su aparición.

Se toma de ejemplo esta cinta porque es muy representativa de la historia del cine mudo, además de que es la que convirtió a Charlotte, el personaje del vagabundo creado por Chaplin, en una figura conocida en todo el mundo, el genial cineasta inglés escribió, produjo, dirigió, actuó y hasta musicalizó esta película, considerada junto al resto de su obra, como patrimonio cultural de la humanidad.

Como se puede ver, el discurso de la UNESCO, respecto a los enfoques educativos del siglo XXI, se dirige hacia la concepción de la diversidad, del respeto a la diferencia, y de entender a ésta como una riqueza social y no como una pobreza, en la que se debe de “civilizar” o de homogeneizar a lo diferente, que es precisamente el proyecto del proyecto ilustrado y de la modernidad. Los tiempos exigen la apertura, el respeto y la tolerancia hacia la diversidad social, económica, política, cultural y sexual. Sin embargo, esto lleva a tratar el univocismo moderno con el equivocismo relativista de la posmodernidad. Por lo que, es necesario abordar, como propuesta de un nuevo simposio, a la hermenéutica analógica.

Se aborda la semiótica desde las perspectivas centrales de Mauricio Beuchot (2015) y su teoría semiótica, así como del antropólogo norteamericano Clifford Geertz (1987) y su teoría del guiño del ojo, en su descripción densa de la cultura.

Siguiendo con la teoría semiótica de Beuchot (2015) la sintaxis sería el primer nivel de análisis y síntesis de ésta. Es la encargada de ver por la coherencia de los signos. Lo anterior, en un sentido gramatical más claro, hará referencia a la coherencia de las expresiones, mientras que, semántica y pragmática, si bien encabalgadas a la sintaxis, serán más complejas. Pero partiendo de esta primera se debe entender la coherencia de las expresiones vertidas en el mismo texto dramático, es decir, si llevamos esta teoría semiótica al teatro, en

el primer nivel (la sintaxis) el intérprete debe tener clara la coherencia con la que la obra está escrita, así como las expresiones que tendrá que interpretar.

La semántica sería otro nivel de la semiótica, el cual consiste en el estudio de los signos con sus significados, así como en un horizonte más analítico las relaciones de los signos con los objetos. Esto último hace necesario el estudio de los signos con el contexto en el cual están situados.

Es en este nivel de la semiótica donde se verán confrontados teóricamente las posturas univocistas, casi siempre como meros ideales inasequibles, y equivocistas, como las propuestas argumentativas de Putman, haciéndose necesario la búsqueda de las coincidencias para generar el diálogo pertinente entre estas posturas, que hagan asequible la aprehensión y comprensión del signo.

Por todo lo anterior: la lucha contra la equivocidad que distorsiona la significación, y la búsqueda de la univocidad, que pocas veces es alcanzable, resulta muy necesario incorporar a nuestra semántica actual la noción de analogía. (Beuchot, 2015, p.94)

El tercer nivel de la teoría semiótica del autor es la pragmática, la cual estudia la relación de los signos con los usuarios, en un sentido antropológico y sociológico lo que planteaba, por un lado, Geertz (1987), al proponer una descripción densa cultural y Thompson (1990) al hablar de la acción simbólica, es decir, que hacen los individuos o sujetos con esos símbolos culturales, cuáles y cómo los ponen en juego.

Para Beuchot (2015), la pragmática es una rama de la semiótica que analiza el uso que los usuarios hacen de los signos, por lo que es el nivel más complejo de la semiótica, pero también el que permite llegar a significados más profundos, pues pone de ejemplo a la poesía, donde asegura no basta con el análisis de la sintaxis y de la semántica, sino que es necesario

el de la pragmática para interpretar las figuras retóricas que usa el poeta y acceder al significado de su canto.

Es la pragmática analógica la que permite la entrega de un significado de los signos en una forma multívoca, que es mucho más rica que la unívoca y que la equívoca, ambas situadas al extremo una de la otra. Por lo que, sería la pragmática el nivel de la semiótica que por fuerza necesita el sesgo analógico para interpretar la acción que el usuario hace sobre los signos y cómo significa éstos.

Existen escenas complejas que requieren una interpretación multívoca del espectador para entender complicadas relaciones entre los personajes, por ejemplo, en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* la fuerte discusión entre Brick y su padre, Big Daddy, donde ambos expondrán una serie de desencuentros que han tenido a lo largo de sus vidas, en su relación padre-hijo, donde se desentrañan las expectativas que tenían uno sobre el otro y donde sale a relucir que, a pesar de ser el hijo que más disgustos le causa, es también su hijo favorito y sobre el cual ha depositado la mayor cantidad de deseos y esperanzas. Aquí se puede recordar lo que al respecto el sociólogo norteamericano Norbert Elias vino a proponer, a partir de su especialidad, de la filosofía y del propio psicoanálisis y la psicología en general, con respecto de la relación que las personas tienen entre sí y su entorno. En su libro, *La sociedad de los individuos*, el autor propone dejar atrás la infructuosa pregunta: ¿Qué fue primero, el individuo o la sociedad?, ambos forman parte de lo mismo, pues no hay sociedad sin individuos, ni individuos sin sociedad (Elias, 1987).

En ese sentido, el lenguaje le permitió al hombre crear un mundo “artificial”, es decir simbólico, así su “realidad” es una construcción social, la cual le permite comunicarse, organizarse y dinamizar a la sociedad. En términos psicológicos, Norbert Elias vislumbra cómo el lenguaje humaniza al individuo, lo hace ser un sujeto depositario y depositante de deseos y expectativas sociales. Con el lenguaje nos nombran e inicia una relación entre vivos, muertos e incluso no natos. “Cuando tenga un hijo, le pondré el nombre de mi abuelo que murió hace cinco años”, dice el padre de un hijo, que aún no nace (Elias, 1987).

Se retoma lo anterior para poder dar cuenta de esa relación tan compleja entre Brick y su padre Big Daddy, quien ha depositado en él todos sus deseos y expectativas del heredero, quien quedará a cargo de las empresas Pollitt, quien le dará los nietos tan deseados que le permitirán “no morir del todo”. Sin embargo, Brick, el hijo predilecto, se niega a tener hijos y a hacerse responsable de su propia vida y de los y las demás. “Tengo las agallas para morir, chico, pero, me pregunto si tú tendrás las agallas para vivir”, lo increpa su padre. La escena cinematográfica está muy bien lograda, los signos y los símbolos están interpretados de manera magistral creando la semiosis ideal, entre signos, símbolos, emisor y receptor de los mismos.



Figura 4. Big Daddy y Brick (1958).

Serán de los momentos más emotivos de esta obra de Tennessee Williams dada la propia relación padre-hijo que llevó el dramaturgo con su progenitor; sin embargo, esto será tratado profundamente en el capítulo de la alienación del yo que sobre el autor se investigó.

En este mismo sentido, está aterrizada al teatro la propuesta semiótica mediante la teoría del signo teatral de Kowzan (1997) y el método de Stanislavsky (en Jiménez, 2011). En ese mismo orden de ideas, se encuentran algunos textos que buscan trabajar esa semiótica estética en torno a la obra de Williams, una de las cuales, por ejemplo, va a proponer el análisis de la relación de poder, desde una cuestión de género, a partir de una semiótica culinaria. Torres

Zúñiga (2013) de la Universidad de Murcia encuentra en la comida un código semiótico que, trascendiendo lo biológico, culturalmente estructura relaciones de poder.

Así, la autora del artículo asevera que las mujeres en la obra de Tennessee Williams utilizarían la comida como una herramienta que les da autoridad. Tal es el caso de Amanda en *El zoo de cristal*, mas no es así, no es el caso de las hermanas Dubois. Donde Stella está en las manos de su esposo, quien muestra su esencia desde la escena donde llega a casa y le avienta a su esposa embarazada, un trozo de carne ensangrentado para que se lo cocine, semiótica de lo primitivo.

A pesar de los reclamos de Blanche a su hermana, conminándola a que no permita que Stanley la ponga en esas humillantes situaciones y recordándole que vienen de una familia culta. Stella está bajo el embrujo de la presencia física y animalmente sexual de su patán marido.

Por otro lado, existen también estudios de la obra del dramaturgo sureño que centran su mirada en la sintaxis (el texto en sí) más que en la semántica (contexto del autor y su obra), realizando un análisis retórico, encontrando desde esa perspectiva el aspecto más vanguardista en la obra de Williams.

Aunque no es el objeto de estudio del presente trabajo, al menos no es lo esencial el aspecto retórico (sintaxis), vale la pena para enmarcar una distinción de hacia dónde se propone encaminar esta investigación: José Muñoz Rivas (2014) de la Universidad de Extremadura asevera que la obra de Tennessee Williams va a ser incómoda en el sentido que es escrita como una afrenta ante el retoricismo imperante en la dramaturgia de esa época.

Lo anterior, resulta interesante dado que, lo aquí investigado también lleva a descubrir una incomodidad social frente a la obra de Williams, pero producto de la temática escogida y del contexto social en el que fue escrita su obra. Lo que permite vislumbrar que, entonces, el autor no solo retó el aspecto semántico de su época mediante el contexto social de sus obras de teatro llevadas al cine, sino que también lo hizo desde la sintaxis de la misma, más aún en la pantalla grande, donde había mayor censura que en Broadway.

De esta manera, este investigador asume al dramaturgo Williams como un antirretórico que escoge un lenguaje claro, preciso e imparcial para con los hechos, de por sí ya terribles que se viven en sus piezas teatrales. Por lo que, encuentra en él y en Arthur Miller a los dos autores norteamericanos que revolucionaron la dramaturgia de la posguerra.

Me parece indiscutible que tanto Miller como Williams representen el mayor compromiso de esta generación norteamericana por el digamos fuerte “interés experimental” del que he comentado. O, en otras palabras, por la literatura con mayúsculas, como por ejemplo el teatro “Off-Broadway”, si bien desde posiciones muy distintas, pero nunca antagónicas. (Muñoz Rivas, 2015, p. 424)

El discurso cinematográfico.

Para el estudio semiótico de la obra de Williams en el cine y, en sí para el estudio semiótico del séptimo arte, es necesario abordar el discurso cinematográfico, entender cómo y a partir de qué elementos se construye, así como lo que lo constituye socialmente, como está inmerso en el imaginario y en el inconsciente colectivo. Por una razón metodológica fundamental, ese imaginario e inconsciente colectivo del espectador forma parte de su alienación, en ese sentido, el mismo autor también tiene de manera intrínseca, al ser un ser social, una alienación social, es decir, un inconsciente colectivo.

Para Zavala (2003), el análisis académico o formal del cine, más allá de la crítica tradicional de las revistas y periódicos, a inicios del siglo XX no era algo presente en México, o al menos no en los espacios especializados del país como el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Considerar al análisis como una actividad que sirve de manera implícita, en un sentido ancilar, a la producción cinematográfica, ha sido el principal error que impiden que exista el análisis del discurso cinematográfico como una disciplina formal.

En ese mismo sentido, desde una perspectiva metodológica, el principal problema es que no se distingue entre crítica y entre análisis, por lo que, el autor hace énfasis en algo que él mismo opta por llamar distinción radical en el prólogo de su libro:

Mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). (Zavala, 2003, p. 2)

Hablar del discurso cinematográfico implica hacerlo desde este análisis formal propuesto por Zavala, ya que tiene desde su concepción, una necesidad de abordaje multidisciplinario, pues el cine es en sí mismo un provocador histórico de cambios de concepciones identitarias, que se suman a cambios y movimientos sociales en ciertos contextos y en otros a la permanencia identitaria de valores e ideologías desde lo imaginario y lo inconsciente colectivo. Por lo tanto, es parte de un rito cultural cotidiano arraigado ya en las sociedades modernas desde el siglo XX, llegando a modificar identidades, individuales y sociales, así como engendrar modelos arquetípicos del “deber ser”, de lo ético, de lo moral y, no menos importante, de lo estético. En este sentido, el cine como un rito cultural cotidiano y arraigado en la sociedad, implicaría una escenosfera muy amplia, donde está presente la alienación social y del propio yo, así como las ideas creativas e interpretativas de los espectadores y del autor, más amplio aún, por supuesto, de los y las intérpretes, así como de los espacios que conforman la escenografía.

En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica. (Zavala, 2003, p. 2)

Un claro ejemplo de lo anterior, se ve en la bellísima película de Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso* de 1988, ganadora del Oscar a mejor película no hablada en inglés aquel año, donde uno de los protagonistas, el mentor del peque Toto, Alfredo el encargado de pasar las películas en aquella pequeña villa italiana, cita todo el tiempo pedazos de películas, pero principalmente, pequeños diálogos que las grandes estrellas decían en algunos de sus roles.

Así, se observa al cine volviéndose parte de la vida cotidiana, de la forma de pensar, de sentir, de actuar y en general de vivir. “Elijo a mis amigos por la apariencia, a mis enemigos por la inteligencia”, dice John Wayne en *The sheppard of the hills*, le dice Alfredo a Toto, para prevenirlo de como escoger a sus amigos, de que tenga cuidado con quien se junta. La sabiduría de la vida ilustrada por una escena y un diálogo, el discurso cinematográfico como un hecho social. Tan arraigado que cuando el pequeño Toto, que no conoce a su padre pues aún no regresa de la guerra (la segunda guerra mundial 1939-1945), le pregunta a su amigo Alfredo que cómo es su padre, él se lo describe como si fuera el actor Clark Gable.

Lo curioso es que Alfredo es un analfabeto, quien para pasar un examen básico de primaria necesita copiarle a su amigo Toto, sin embargo, eso no le impide ser parte de la semiótica del cine, saber, conocer e interpretar en los hechos cotidianos de la vida el lenguaje cinematográfico.

Cabría entonces cuestionarse cómo ha evolucionado esa percepción en el público a través de los años, cuánta influencia sigue teniendo el cine en la sociedad actual, para analizar cómo fue el recibimiento del público de las cintas aquí analizadas de Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y *Un tranvía llamado deseo*, y cómo son percibidas ahora. Esto último implica un trabajo de interpretación, es decir, un trabajo hermenéutico que lleve a un diálogo análogo donde lejos de llegar verdades únicas o “verdades” relativas, equivocistas se pueda realmente acercar a la realidad semiótica y estética de la obra llevada al cine, donde se esté consciente de la presencia del imaginario, del inconsciente colectivo, que es una manera, tanto de alienación social y del propio yo, como de creatividad.

1.2 Hermenéutica

En su libro de *Lecciones de hermenéutica analógica*, publicado en 2018, el filósofo de la UNAM, Mauricio Beuchot asevera que la construcción del concepto de “hermenéutica analógica” deviene, en primer lugar, de entender hermenéutica en relación con su creador Hermes, el personaje mitológico inventor de la escritura y del lenguaje, quien además era recurrente de los caminos divergidos en dos extremos, por lo que, discurría entre lo contradictorio, lo que parece confrontar dos sentidos completamente distintos, buscando mostrar al mundo que su creación: el lenguaje (y su sentido) no son del todo claros, sin embargo, tampoco pueden ser siempre ambiguos.

Es ese punto medio entre lo unívoco, que es claro y se distingue de otros sentidos con la equivocidad, esta se muestra relativa, debido a que es irreductible. Hermes es además un análogo, ya que es un mestizo, al ser hijo de un Dios y una mortal. (Beuchot en Padilla, 2022, p. 8)

En segundo lugar, vendría el significado de analógico o analógica, tratándose de esta hermenéutica. Aquí se hace referencia a los diálogos análogos, es decir, a lo coincidente, si bien en los extremos, en lo contradictorio son visiblemente explícitas las diferencias, en lo analógico se buscan las coincidencias.

Así, la hermenéutica analógica permite una interpretación que, si bien no es unívoca, pero tampoco relativa, abre espacios para entender la complejidad del lenguaje oral, corporal y escrito, en una perspectiva de momento histórico, social, cultural y psicológico, además que es el lenguaje común, hoy en día, de la filosofía, la cual lleva hacia una comprensión estética mucho más profunda. (Padilla, 2022, p. 8)

En este sentido, la estética, como rama de la propia filosofía, sería abordada desde esta perspectiva, donde no hay espacio para lo unívoco, pero tampoco para lo equivocista, es decir, lo relativista, en el sentido extremo de que si no hay una ley absoluta que marque lo que es bello o lo que es arte, entonces cualquier ocurrencia lo es, desde luego que no, pues eso sería también un imperativo absoluto, o sea, pensar que *todo es relativo menos que todo es relativo*.

Por lo tanto, la filosofía, la estética y la semiótica estarían situando el debate en lo que es hoy un diálogo analógico, más allá de los viejos argumentos de la modernidad o de la posmodernidad relativista. “Y en filosofía la historia cuenta mucho, nos ayuda a comprender mejor los conceptos, por las vicisitudes que han sufrido y cómo han soportado el paso del tiempo”. (Beuchot, 2018, p. 11)

De esta misma manera, el concepto de semiótica y la manera en que esta disciplina devela el significado de los signos y símbolos, es el resultado de una historia de la interpretación formal humana. De ahí que es preciso, como se ha insistido desde el capítulo I, un conocimiento integral de lo que ha sido, es y será la semiótica.

Así, la semiótica va a ir siempre de la mano con la hermenéutica analógica, en tanto, no hay sentidos únicos o absolutos, pero, tampoco relativos, en una metáfora mitológica o poética la hermenéutica analógica sería mestiza, como Hermes, el padre del lenguaje. Por tanto, los antecedentes, como estado del arte, así como el marco teórico de esta investigación, buscarán siempre ceñirse a estos diálogos analógicos, como método y propuesta.

Tal es el caso de Illanes (2017) quien realizó una investigación, la cual buscaba comprobar como hipótesis principal el fracaso del sueño americano, como camino único a la felicidad de una sociedad norteamericana inflexible, que presionaba a ideales homogéneos, desde la hermenéutica a partir de tres obras de Tennessee Williams: *A Streetcar Named Desire* (1947), *The Rose Tattoo* (1951) y *Cat on a Hot Tin Roof* (1955). Los personajes son retomados en

este trabajo, para hacer una interpretación, a través de sus historias, de la represión sufrida en esa época, así como las formas de desafiar al canon social establecido.

De esta manera, podríamos suponer que la primera etapa del escritor norteamericano viene a poner en perspectiva una noción de una nueva estética que demandaba mayor realismo, en comparación con una romanización de la realidad de un sueño trunco percibido en la realidad de la sociedad occidental de la posguerra. Por lo tanto, la obra de Tennessee Williams sería pensada como teatro de vanguardia. Pero, sin perder ni hacer un lado, ni siquiera minimizar al amor y todo el juego erótico a su lado. Para lograr esto, Tennessee Williams tuvo que buscar precisamente el hacer dialogar esos lados extremos, de una visión romantizada e ideal y el realismo de un mundo convulso de posguerra, se podría decir que acudió a lo que hoy es hermenéutica analógica sin saberlo.

Illanes (2017), plantea como metodología un nuevo historicismo, que permita entender lo que viven los personajes, situados en la época en que fueron creados para la dramaturgia y buscando una correlación entre la propia historia del autor y el contexto que le tocó vivir. Para lo cual, la autora se trazó un análisis transversal, que va desde la literatura, la historia, el arte, la medicina, en particular la psiquiatría, así como la psicología, la antropología y el mismo feminismo. Sin dejar fuera a la política, la filosofía y la comunicación de masas.

Aquí es pertinente señalar, como desde la introducción se mencionó, que no se busca con este trabajo hacer historicismo, pues en el sentido de lo que Beuchot (2016) reconoce la hermenéutica dividida en tres clases, la intransitiva o reconocitiva, donde entra precisamente la historiográfica; la segunda es la transitiva, es decir, es reproductiva; mientras que, la tercera sería la representativa y traductiva, que es la que se hace para el teatro o la música, y en el caso de este trabajo al cine, por lo que es menester de este estudio esta tercera clase. Así, es lo que se ofrece novedoso, más allá de lo historiográfico una interpretación desde la hermenéutica semiótica a la obra de Tennessee que fue llevada a la pantalla grande en la década de los cincuenta.

Por otro lado, para Durán (2014) siempre se tuvo por objetivo dar cuenta de la complejidad de las características humanas en los personajes del dramaturgo sureño, desde la producción

cinematográfica, es decir, siempre se buscó en estas producciones aproximar al espectador a la naturaleza humana de los personajes de Tennessee Williams.

Los límites psicológicos y sociales del contexto cultural en el que viven los personajes de Williams están atormentados por conflictos de índole sexual, de rechazo y soledad, miedos que eran propios del autor (Durán, 2014). Por lo tanto, hay una exploración de la naturaleza humana profunda, aunque dramatizada, pues tienen un claro referente con la realidad del mundo contemporáneo al autor. Una crisis de valores que contrastan con una sociedad inflexible y a veces cruel.

La reacción del público y de la crítica fue de una expectativa ante la crisis social de valores que experimentaban los Estados Unidos de Norte Americana a finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta. Ante las propuestas de temas tan avezados para esa época, de complicadas tramas en las relaciones humanas, donde se incluía la tensión sexual de los personajes creados para el teatro por Tennessee Williams, la industria cinematográfica consideró viable apostar por llevarlas a la pantalla grande (Durán, 2014). A pesar de que esto significara enfrentarse a temas que eran prohibidos en Hollywood por diversas instituciones de censura, como la Legión católica de la decencia.

Durán (2014) refiere que entre 1950 y 1968 se llevaron al cine 14 obras teatrales de Williams, él aborda 13 su trabajo. El autor asevera que la temática cuenta con variados estudios en habla inglesa, principalmente de origen norteamericano, mas no así en habla española. La tesis referida busca dar cuenta del impacto que las adaptaciones del dramaturgo sureño tuvieron en el cine de Hollywood para trascender la censura, con la clara tendencia de personajes complejos y afectados emocionalmente, pero no por eso evolucionados para esa época.

Conviene abordar de una manera más profunda y analítica la esencia de lo que es la hermenéutica analógica, para lo cual, Beuchot (2018) invita a partir de la idea establecida de que la hermenéutica es la disciplina de la interpretación y dado su importancia, debe quedar clara la relación que tiene ésta con la analogía.

La razón de ser de la hermenéutica analógica está en ofrecer el camino que responda a las interpretaciones erradas, producto de la estrechez unívoca y de los excesos de las interpretaciones equívocas, que limitan la posibilidad de discernir entre una interpretación correcta y una incorrecta, así como la posibilidad de realizar una en un sentido correcto, lo más cercano a la realidad.

Beuchot (2018) va a enunciar las características que debe tener la estructura de una hermenéutica analógica, que la distingan de una unívoca o de una equívoca. De tal suerte que, este es el punto de partida de lo que es el atributo principal de la hermenéutica analógica y sus interpretaciones. Precisamente frente a la posibilidad de conservar algo de la coincidencia análoga entre el univocismo y el equivocismo. “Así nos hará evitar los extremos del impasse entre universalismo y relativismo. Conservará la diferencia sin perder del todo la identidad, a través de la semejanza” (Beuchot, 2018, p. 54).

De esta manera, el autor sustenta la semejanza en la analogía, que es donde se buscan de manera formal las coincidencias de lo unívoco y lo equívoco, abordando así: desigualdad, atribución, proporcionalidad propia y proporcionalidad impropia, como en la metáfora. Además de la metáfora, la metonimia sería otra figura retórica de la analogía, la cual es usada comúnmente en el lenguaje científico.

Así que, si la metáfora dio origen al lenguaje poético y la metonimia al lenguaje formal o científico, desde una perspectiva semiótica que, de paso a una interpretación analógica, puede hacerse, guardando las respectivas formas, hermenéutica de lo científico de manera poética, así como de lo poético de manera científica. Como cuando se hace la analogía de la formalidad del arte con respecto de la formalidad de la ciencia, al poseer ambas un método.

Siguiendo el poema de Sor Juana Inés de la Cruz, *Poner riquezas en mi entendimiento*, se encuentran ya estas coincidencias hermenéuticas entre la metáfora y la metonimia en pleno siglo XVII:

¿En perseguirme, mundo, qué intereses?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas? (fragmento).

En ese mismo orden de ideas, hacer una interpretación analógica en la obra de Tennessee Williams desde varias perspectivas, estética, alienación, creatividad, etc., es posible, metodológicamente hablando, lo cual, sería lo que se trabajó en la presente tesis.

En tercer lugar, o como tercera característica, sería abrir el espacio de las interpretaciones, pero, cuidando que estas no se desproporcionen y se vuelvan delirios o hermenéuticas carentes de toda lógica, justificadas solo por la lógica de la posmodernidad o de algunos posmodernos, en el sentido de que, “todo es relativo”. Esto es posible mediante una gradación, una jerarquización, una analogía de la atribución, analogías que se acerquen a la realidad del texto y del autor, siempre y cuando haya coherencia y conmensurabilidad.

Lo anterior es posible, gracias a que en la metodología aquí trabajada se sigue a Beuchot (2018) en el sentido de que es la semiótica la que antecede y da sustento a la hermenéutica analógica. Pues en tanto, se haga un análisis metódico de los signos y los símbolos, desde la disciplina semiótica, surgen interpretaciones formales que acercan a una realidad contemporánea de la estética y el arte, como pasa en el caso de la hermenéutica analógica.

Por ejemplo, en el siguiente capítulo donde se aborda la *Alienación del yo* en el autor y la relación con su propia obra, se atienden análisis desde las relaciones paternas de sus personajes y las del propio Tennessee con su padre, la idealización en la resolución del conflicto dramático o la tragedia como desenlace.

El ejercicio de guardar un equilibrio entre lo literal y lo alegórico sería la cuarta característica de la estructura que constituye la hermenéutica analógica. Sin permitir que un contenido nuble por completo al otro, rechazándose entre sí. Por ejemplo, la teoría psicoanalítica freudiana propone un método formal para el estudio del inconsciente, incluidos

los sueños, utilizando un lenguaje disciplinar, es decir, formal, sin embargo, dentro de ese lenguaje no todo es literal, existen conceptos que son alegorías a la mitología griega, por ejemplo: *narcisismo*, que hace alusión al personaje mítico de Narciso o *complejo de Edipo*, donde se hace la alegoría de un comportamiento humano de la primera infancia, con el personaje de las tragedias de Sófocles.

Como cuarta característica de la estructura de la hermenéutica analógica, sería que se permite guardar un equilibrio entre lo literal y lo alegórico, sin que uno “devore” al otro o lo niegue, en el mismo sentido reiterado de lo unívoco y lo equívoco. Es decir, sin perder todo el sentido literal, pero sin que toda la interpretación sea solo alegoría, retórica.

De esta manera, se pueden entender o interpretar los signos y símbolos en los textos, donde conviven la metonimia y la metáfora, entender esos diálogos a los que invita la hermenéutica analógica, donde una y otra oscilan y aun así pueden leerse de manera proporcional, dilucidando qué tanto es metáfora y qué tanto es metonimia.

Imaginen en un texto dramático las fabulosas posibilidades de interpretación analógica en este sentido arriba expuesto en la obra de Tennessee; por ejemplo, cada vez que la locura agazapada acecha a Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*, y comienza a escuchar a lo lejos *La varsovia* cuyas notas musicales se van intensificando en volumen en su mente, mientras lucha por fingir que no escucha nada, aquello es un diálogo, una lucha entre la metonimia y la metáfora de la locura, que es lo que significa esa música en su mente, la locura.

En la conferencia: “Los caminos y la formación del síntoma” Freud (1916) expone el esquema conforme al cual se podrá interpretar la génesis del padecimiento de la persona, una estructura formada por vivencias infantiles, hechos aleatorios, elementos displacenteros y la prehistoria del sujeto la cual se basa en todos los factores históricos y culturales que preceden al individuo. Para tal caso, el síntoma puede ser entendido como una transacción de índole inconsciente que se convertirá en una experiencia constante del sujeto, misma que le causará satisfacción pulsional (inconsciente) pero gran displacer racional. El síntoma es aquello

físico, anímico o social en lo que reincide el sujeto y que, aunque le sea provocado malestar, permanece por una repetición involuntaria (Freud, 1917).

En la formación de síntomas, el conjunto de los mismos causará un malestar anímico constante en el sujeto al cual se le puede denominar como configuración de las neurosis (Freud, 1913).

Entre las diversas clasificaciones a las neurosis, la histeria sobresale como el conjunto de padecimientos que impactan al cuerpo mediante afecciones que obedecerán a una lógica de las pulsiones de muerte, sexuales, agresivas y de conservación de vida (Freud, 1905).

En los comienzos del Psicoanálisis y en estudios de Psiquiatría, se encontraba la histeria asociada a la feminidad, tanto que ha sido nombrada con relación a <histerus> <útero>. Los síntomas más comunes eran la pérdida de capacidades cotidianas como el habla o el poder caminar, fuertes rasgos de inhibición o excitación sexual, y problemas subjetivos relacionados con la fantasía, la mitomanía, la hipocondría, las alucinaciones o un alto nivel de tensión que podría causar ansiedad o depresión (Pérez, 1998).

Hoy en día se sabe que la histeria no es exclusiva de las mujeres, aunque sí está íntimamente relacionada con la feminidad (sin importar el género de la persona). Freud (1925) ha hecho un particular hincapié en estudiar la sexualidad femenina entendida desde la ligación pre-edípica de la niña, conjeturando así la formación inicial de vínculos y selección del objeto de amor con la etiología de la histeria. La vida sexual de la mujer se descompone, según el autor, en dos fases, de las cuales la primera tiene carácter masculino y solo la segunda es la específicamente femenina. De ahí se dará el establecimiento de la histeria o de algún otro tipo de neurosis. (Strachey, 1998:72)

Así, los ojos, el gesto de angustia en la Blanche, interpretada en la pantalla grande por Vivien Leigh, cobran vida, dando cuenta de esos signos semióticos, que forman símbolos, tanto metonímicos como metafóricos, creando una alegoría entre la semiosis escénica de iluminación y música, además, del resto de los elementos que conforman la atmósfera de la escena cinematográfica, en esa dinámica simbólica dialéctica llamada semiosis.



Figura 5. Vivien Leigh como Blanche (1951).

Sentido y referencia son dos factores semióticos que pueden llevar al intérprete a los caminos bifurcados que tanto le gustan a esa figura mitológica que es Hermes; referenciada en un sentido metafórico por Beuchot para crear la metonimia de la hermenéutica analógica como el camino de la interpretación más integral en este momento. De tal suerte que, la hermenéutica analógica permite captar el sentido, de manera amplia, sin renunciar a la diferencia, o sea, darle prioridad al sentido, sin segregar a la referencia, sin una pretensión positivista de elegir un camino único. “No pretender que la referencia es inequívoca, pero tampoco negarle toda su adecuación a lo real”. (Beuchot, 2018, p.57)

Lo anterior, está en posibilidades de equilibrar la toma de las decisiones creativas, de todos los que conforman el acto escénico, sea esta teatral o cinematográfico, de manera asertiva y nos diría Beuchot, con correspondencia y verificación: del texto en sí y el signo teatral llevado a la praxis o pragmática semiótica en la teoría analógica.

Lo sintagmático y paradigmático parecerían ser antónimos, pretender hacerlos converger es una suerte de paradoja, nos diría una postura científicista, univocista; sin embargo, la repetición de lo que pareciera ser siempre lo mismo, ser repetitivo nos lleva también a lo novedoso, asevera la hermenéutica analógica. Como cuando se lee continuamente una novela, se encuentran cosas diferentes cada vez. En ese orden de análisis, siguiendo esta lectura, la repetición de una puesta en escena, desde los ensayos hasta los cortes al filmar una cinta, irían mostrando cosas nuevas en la misma praxis.

El dilema que va del extremo de un cuerno a otro requiere de la distinción, pero siempre a través del diálogo (Beuchot, 2018) que nos permita la sutileza de no caer en los extremos del cuerno, para construir un tercer término, un término medio que permita la emergencia de nuevas alternativas en las interpretaciones analógicas.

Por otro lado, la hermenéutica analógica, por su propia naturaleza, lleva a una mezcla equilibrada entre lo dialógico y lo monológico, en el sentido de nunca permitirse el abandono del diálogo consigo mismo a la hora del ejercicio pragmático de la interpretación. En este diálogo consigo mismo, cabría la reflexión introspectiva de la memoria de las emociones que propone Konstantin Stanislavsky, como método de actuación para lograr una actuación más real y verosímil para los espectadores.

Así, la descripción y valoración del discurso es otro menester de la hermenéutica analógica, pero, puesto que la dramaturgia y en el cine es ficción, no se debate en torno a esto en este trabajo, sino que sería en todo caso para analizar la retórica del discurso político.

Wittgenstein hizo una dicotomía entre lo que se podía decir y lo que se podía mostrar, según la cual, era irreconciliable una con la otra; se puede mostrar solo lo humano, como las emociones y los sentimientos, mas no se puede decir esto, pues lo que se puede decir es lo científico, los hechos puros. La hermenéutica analógica revela que esto es una falacia, porque lo estético, lo místico y lo ético sí pueden decirse también.

Lo anterior es perfectamente visible en la escena teatral y por supuesto en la escena cinematográfica, pues tanto lo que se muestra como lo que se dice, forman parte del signo

escénico, de los símbolos que nos develan el mundo dramático o cómico de la obra misma, esa semiosis del todo escénico.

La actuación de los intérpretes de Tennessee, Brando, Leigh, Newman, Taylor, etc., de las dos obras aquí revisadas no es grandiosa solo por lo que dicen, es decir por la obra dramática solamente, por repetir el texto, por la sintaxis semiótica, que trata Beuchot (2015) sino por cómo lo dicen, por cómo lo interpretan. Maggie, la gata sobre el tejado de zinc caliente, no solo suplica la atención de su marido, que le condone ese castigo de indiferencia, le está suplicando con gestos, con miradas con su cuerpo, como el de una gata en celo que se le acerca, que la vuelva a hacer suya, que le haga el amor. Mientras Brick, su esposo, repliega sus sentimientos, su pasión, sus ganas de tomarla y hacerla suya por orgullo y celos.

La hermenéutica analógica tendrá entonces por función primordial dejar atrás los inconvenientes de una hermenéutica unívoca, reduccionista, inflexible, positivista y de la hermenéutica equívoca lo infinitamente divagante que puede llegar a ser, en el sentido de que por abrirse demasiado cae en interpretaciones inconmensurables, emergentes, ocurrentes, superar ambos extremos de interpretación será *le raison d'être* de la hermenéutica analógica. Sin embargo, la esencia de esa interpretación que es el camino para llegar a la mejor comprensión, al mejor entendimiento de los signos y como consecuencia praxis de análisis estético o de interpretación y recreación de símbolos está sostenida metodológicamente, por tanto, epistemológicamente en el ejercicio formal de la disciplina semiótica, lo cual lleva a la aportación de este trabajo como su principal tesis.

En su libro *Hechos e interpretaciones* Mauricio Beuchot (2016) concibe a la hermenéutica como la interpretación de los textos; pero que no se entienda por texto solamente lo escrito, sino en el sentido amplio, una pintura, un poema, una pieza teatral, y si es hablado y actuado y de otros múltiples tipos, pues por qué no, el cine también lo es. Más aún, para ser objeto de la hermenéutica, según el filósofo de la UNAM, deben de ser textos donde no haya un solo significado, donde no haya solamente un sentido, el texto debe de tener significados múltiples, debe de ser polisémico en función de que tiene excedente de sentido. Por lo tanto,

el cine es un texto polisémico, luego entonces, el cine es objeto de la hermenéutica. Y en particular de una hermenéutica que no se encierre en lo univocista o equivocista, sino que está tras los diálogos de análisis análogos, es decir, la hermenéutica analógica.

Por otro lado, pero no lejos de Beuchot, se encuentra su discípulo Juan Granados Valdéz (2019), quien va a proponer una estética que se desprenda, en el sentido de depender y fundarse, como el mismo autor refiere, de la hermenéutica analógica. La estética no debe ser entendida, en este sentido, solo como teoría sino como disciplina en el amplio sentido que las teorías se tensan con la sensibilidad, la discusión con los prejuicios, los gustos, la producción y recepción del arte.

En este orden de ideas y métodos, la hermenéutica y la estética serían ciencia y arte, al requerir igual que estas dos, tanto de reglas como de principios, así el modelo analógico, que busca atender la multiplicidad de significados sin cerrarse en el dogma de la univocidad, ni en lo relativista de la equivocidad sino desde la analogicidad abre un diálogo también con la estética del arte, donde no se coronan ni modelos únicos ni se asevera que todo es arte, sino que se dialoga desde las coincidencias, pero también con principios, con reglas, con método: “Este diálogo al que abre la analogía en la hermenéutica y en la estética es intersubjetivo y alcanza lo objetivo de la realidad, pero mediada por el ser humano en su encuentro con el mundo” (Granados, 2019, p. 113).

Ahora existe la concepción clásica moderna del siglo XX de una estética como ciencia de la expresión, incluso como una lingüística de lo general; en ese sentido, pensando al arte como estética, como lo hacía Croce (1926), quien es de los clásicos en teoría estética, se estaría hablando de un conocimiento intuitivo que va de la mano con el hecho estético o artístico. Esa intuición, producto de un conocimiento previo, formaría parte del propio método, tanto para crear arte, como para apreciarlo formalmente.

Así, con esa atribución de una intuición metódica, el arte se concibe, en este autor, a partir de un conocimiento intuitivo, estético y artístico:

Lo que comúnmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se suelen tener comúnmente, pero intuye siempre sensaciones e impresiones. Es expresión de impresiones, no expresión de la expresión. (Croce, 1926, p. 59)

Hermenéutica del espectador de cine.

Si bien un espectador de cine puede tener esa intuición estética, artística, que plantea Croce (1926), también puede carecer de éstas, sin embargo; no carece de ese imaginario colectivo, de un sentido de pertenencia cultural, que lo vuelven parte de una sociedad, de una cultura. Por lo tanto, posee un inconsciente colectivo lleno de valores morales, éticos, de prejuicios, de modelos arquetípicos con los que se identifica o a los que rechaza, en teoría semiótica es lo que se llama referente, por lo tanto, el espectador de cine posee el referente.

Así pues, el espectador generalmente puede elaborar crítica de lo que está bien en la pantalla grande, por más coloquial que sea ésta, pues es a final de cuentas síntesis, pero no elabora análisis, pues el análisis es precisamente lo contrario a la síntesis, pues aborda las partes, asegura el autor en el mismo prólogo: “Mientras la crítica tiene como contexto de validación la memoria del espectador, el análisis tiene como contexto de validación los criterios de fragmentación y los métodos de interpretación” (Zavala, 2003, p. 2).

Posteriormente, el espectador, ya propiamente en su teoría del discurso cinematográfico, según el autor, este espectador elabora toda una ruta con lugares específicos de recepción y crítica contemplativa de lo que está viendo en el cine, construye pues un itinerario. En el sentido de la escenosfera, el espectador es una esfera de la escenosfera (Cañada, 2019), formando parte de ese todo que conforma este universo ficticio tan real a la vez, una suerte de paradoja estética.

Por lo tanto, se distingue en la presente investigación entre el análisis semiótico y estético de la obra de Tennessee Williams llevada al cine, a partir de los conceptos de *alienación del yo* y de *creatividad*, de la recepción crítica y contemplativa que hace el espectador de manera

ordinaria al acudir a la sala de cine. Crítica carente de análisis metodológico, pero digna de abordarse su estudio dado que esa recepción es producto de todo un complejo entramado social, cultural, colectivo que termina formando parte de la semiótica que se genera en torno al cine como fenómeno, como hecho social, artístico y por supuesto estético. Es decir, aunque no es objeto esencial del estudio semiótico aquí presentado, también debe formar parte de los criterios de fragmentación y métodos de interpretación, para quienes centren su trabajo en lo que apuesta Zavala en su tesis (2003), de lo que es el discurso cinematográfico; sin embargo, para el presente estudio lo fundamental es el papel que juegan la alienación del propio yo y la creatividad del creador en la estética y la semiótica de su obra.

De esta manera, en el itinerario del espectador están presentes las expectativas, su propia experiencia y la seducción entre lo expuesto y el receptor. Por lo tanto, los estudios contemporáneos en torno a esta relación de cine y espectador, proponen abordar desde las perspectivas de la sociología, el psicoanálisis y la narrativa.

Lo anterior, presupone el estudio de todo un campo cultural, en el sentido de que el autor vislumbra una etnología del inconsciente colectivo, para entender procesos simbólicos, lo cual es muy pertinente y además coincide con la propuesta de esta tesis de echar mano también de los estudios culturales antropológicos (por tanto etnológicos) de Clifford Geertz, junto Beuchot y Stanislavsky, para analizar semiótica y estéticamente escenas específicas de los protagonistas de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y *Un tranvía llamado deseo* en los cuadros esquemáticos de los capítulos IV y V.

Ir al cine significa poner en marcha simultáneamente diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos: la apuesta ideológica al elegir una película; el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas; la emoción expectante de las luces que se apagan; la absorción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla, y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección. (Zavala, 2003, p.9)

Los factores que hacen que el espectador elija una película inician con la seducción del título, es el primer anclaje que se da entre el espectador y la cinta, lo cual se complementa con la sinopsis que ofrece la misma producción o la sala de cine, así como la socialización. Es decir, la recomendación de los conocidos que ya la vieron. Están presentes después el gusto por algún tipo de género de películas, la propia ideología y el temperamento del espectador.

Conforme a lo anterior, es preciso tomar en cuenta que el espectador de la década de los 50 no es el mismo que el espectador del siglo XXI, nuevos sistemas de valores morales y éticos, nuevas ideologías, nuevos modelos y comportamientos sociales entran en juego en el itinerario del espectador que ve ahora la obra de Williams llevada a la pantalla grande: *Un tranvía llamado deseo* es de 1951, mientras *La gata sobre el tejado de zinc caliente* es de 1958.

Por lo tanto, movimientos sociales como el feminismo, que plantea una deconstrucción del modelo machista y patriarcal, así como las nuevas masculinidades que deconstruyen los arquetipos de lo que debe ser un hombre, una mujer y lo que debe de ser el amor, influyen en la recepción crítica contemplativa de la apreciación de estas cintas. Por ejemplo, la figura del macho violento que es Stanley Kowalski, se vuelve intolerable para las jóvenes de hoy en día, mientras que la compleja relación entre Brick y la gata Maggie de desprecio y rechazo ya no causa elementos fuertes identitarios entre las y los jóvenes de nuestra época.

Aun así, en un diálogo análogo interpretativo está presente la tensión sexual, donde las y los jóvenes de nuestros días siguen viviendo con intensidad, y ahora con mucha mayor libertad, su sexualidad. Sigue existiendo una dependencia sexual que a veces está matizada de violencia, no en balde en los estudios estéticos están presentes los estudios de género o más específicamente de violencia de género, como se aborda en el capítulo V al comparar la violencia y la dependencia sexual de Stella Kowalski, esposa del patán Stanley, la violentada Blanche DuBouis, protagonista también de *Un tranvía llamado deseo* con Nan Goldin, la artista plástica neoyorquina de los 80 y su obra visual *La balada de la dependencia sexual*.

Existe un fenómeno ideológico al estar como espectador cinematográfico, se da un contrato simbólico, un intercambio de sistema de valores, de identidades, de creación y

recreación del mundo, acorde a las creencias y valores, a la identidad cultural, así como las experiencias formativas (Zavala, 2003).

Con todo lo anterior, el espectador hace un sustrato mítico que se va a enganchar con la verosimilitud de lo que está apreciando desde la pantalla. Y aunque pareciera que es todo esto un proceso meramente individual no lo es, pues descansa este mismo en su contexto social, en su entorno cultural, que es colectivo.

Capítulo II. La Alienación del yo y la creatividad en Un tranvía llamado deseo y La gata sobre el tejado de zinc caliente al ser llevadas al cine.

2.1 La alienación del yo

En su libro “El arte ultimo del siglo XX” Anna María Guasch (2000), va a proponer un capítulo centrado en la multiculturalidad, abordando de ésta la decadencia o el fin del determinismo impuesto por occidente para desconocer todo lo demás, a partir de cuatro discursos: el colonizador, el descolonizador, el de las minorías y el de las periferias.

De esta manera, daba cuenta de un devenir de un mundo en cambio constante, que, si bien no podía aún dar cuenta de éste, al menos sí detectar esos abruptos movimientos simbólicos, estructurales; a fin de cuentas, agentes modificadores en todos los aspectos sociales, económicos, políticos y, por supuesto, culturales.

Sitúa el momento histórico social de su análisis sobre el mundo y el arte la última década del siglo XX, que es desde donde la autora vislumbra este rompimiento con lo que había sido un modelo o modelos homogéneos trazados por occidente como si fueran los únicos en el mundo.

Sin embargo, se puede trazar en el mundo del arte momentos previos, en los cuales ya se vislumbra una decadencia de ese discurso colonizador de occidente, desde las subculturas de las propias periferias de occidente, como es el caso de las obras del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams.

Precisamente, uno de los conceptos con los que se define a una afección psicológica propia del malestar cultural que impone modelos únicos hegemónicos, donde el propio yo se llega a percibir como algo ajeno, es la alienación del yo. La cual es consecuencia del rechazo del sujeto hacia su vida y su actividad cotidiana o también es producto del rechazo de los demás, sobre todo la familia, hacia su actividad y vida cotidiana.

Guasch (2000) nos sitúa en los noventa del siglo XX, donde eventos como la caída del muro de Berlín, marcaban el fin de la Guerra fría; mientras que en Norteamérica se vivía la

emergencia ahora del ala demócrata sobre los republicanos, históricamente con posturas más conservadoras. Quizá en ese contexto pudieron nacer nacionalismos y manifestaciones étnicas otrora vencidas por el yugo de las dictaduras de occidente y oriente.

Según la autora, lo anterior minó también la supremacía pregonada por el espíritu de la cultura anglosajona protestante y su delirante aseveración que solo ellos eran capaces de resolver las diferencias en el mundo, mediante lo políticamente correcto.

Siendo entonces que, pudieron surgir manifestaciones culturales y artísticas de los lugares históricamente colonizados, de minorías que eclosionaron por entonces o de lugares periféricos, aislados también, que volvieron a sus formas de creación artística, como novedosas herramientas transgresoras. En esa definición de lo periférico, de lo transgresor, se encuentra la obra de Williams, *El tranvía llamado deseo*, adelantado a estos conceptos 50 años antes. Y no menos interesante es, que no se trata de un autor que sea originario de un país colonizado, sino del propio corazón de la marginación y la subcultura de Norteamérica.

El yo es entendido para el autor como la personalidad humana misma, lo que todo ser humano experimenta con los sentidos y anímicamente inmediato, lo que identificamos con nosotros mismos, que además nos diferencia de los demás y del mismo ambiente donde nos desarrollamos, es decir, lo que nos distingue de los otros y del medio contextual. (Schaff, 1979)

Sin embargo, es pertinente iniciar con lo que para el autor es la alienación subjetiva o alienación de sí mismo. Existe un sistema de relaciones determinado, frente al cual el sujeto puede identificarse o no. Un hombre social está alienado frente a su creador, o sea, frente al propio sistema, no se opone a éste. Por otro lado, el hombre alienado por oposición, precisamente no concuerda con el sistema, sino que se opone a éste, a esto solía llamarse alienación subjetiva, mientras que la del “hombre social” sería una alienación objetiva, esta última de fácil estudio para la psicología de manera cuantitativa (Schaff, 1979).

El sistema tratará a la enajenación subjetiva como algo anómico, algo enfermo que sale de la regla, del contrato social. Así, un alienado de sí mismo sería un anómico. A saber, la

historia de los conceptos, tanto de *alienación* como el de *anomia* tienen una larga tradición teórica. El término de anomia se atribuye a la sociología, dado que, fue precisamente uno de los padres de esta ciencia, Emilio Durkheim, quien lo acuñara, al relacionarlo con el suicidio. Para Durkheim el suicidio es un fenómeno social, por ejemplo, el suicidio altruista, donde un bombero o un policía dan la vida por salvar la de otro ciudadano.

Es decir que, para este sociólogo, ni el suicidio es un acto individual, es un acto social, aunque reconoce que hay suicidas anómicos, éstos serían los que no están conectados con su entorno cultural y social, en un sentido marxista, serían los no alineados, los que no están contentos con el sistema, aunque para Schaff (1979) sí estarían alienados, pero no del sistema, sino de sí mismos.

Puede entonces, también haber individuos que están alienados de su sociedad y de sus mismos congéneres, en su entorno y época, debido a que no encajan con los cánones sociales o con las reglas morales, así como exigencias y expectativas de su familia y de la sociedad en general. Sin duda éste es el caso de Tennessee Williams frente a su familia y frente a una sociedad de moral victoriana, puritana y protestante, que en el seno sureño de Norteamérica exigía a los hombres cumplir con el modelo de hombre rudo y productivo y no de artista con preferencias sexuales distintas al modelo heterosexual.

El sociólogo norteamericano Norbert Elias en su libro de 1939 *La sociedad de los individuos* va a proponer como tesis central que los individuos son sujetos depositarios, pero también depositantes de deseos, es decir, sobre un individuo se depositan deseos y/o expectativas de los demás y éste a su vez deposita deseos y expectativas sobre los individuos a su alrededor.

Dándose incluso una relación, asegura Elias (1987), entre vivos muertos y no natos, o sea, algún joven hoy dice: cuando tenga un hijo (un no nato) le pondré el nombre de mi abuelo (finado). En ese sentido nos humaniza la palabra y el deseo desde el nombre que se le da a cada individuo. El sujeto se volvería individuo solo cuando logre resolver, mediante la conciliación, el deseo que vierten sobre él, para empezar el de los padres, con el deseo propio. Pues al ser seres gregarios sociales, no se puede ir por la vida cumpliendo solo los deseos y

expectativas personales, hay que resolver esa paradoja. Sin embargo, tampoco se puede ir por la vida, cumpliendo solo los deseos del otro reprimiendo siempre los propios, pues eso no hace un individuo sino un sujeto pasivo, alienado.

Schaff encontraría, en un diálogo analógico con Elias, que parte entonces de esa alienación está en el conflicto que causa el deseo del otro cuando se confronta con el del propio individuo, cuando las expectativas sociales no coinciden con las propias.

De esta manera, los personajes centrales en las dos obras aquí referidas (*Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*) son personajes que están en el límite y no pocas veces trascienden lo establecido por la alienación objetiva, lo que los vuelve individuos que transgreden las normas sociales, personas alienadas subjetivamente que se enfrentan al sistema de relaciones determinado, teniendo consecuencias, casi siempre, trágicas.

Para poder distinguir entre anomia y alienación, en primer lugar, se debe tener claro que el término de Alienación en el sentido marxista: cuando un productor desconoce lo que produjo, al escapar ese producto de su control e incluso volverse contra él mismo. Mientras que, la alienación de sí mismo, es la que experimenta un ser humano, con respecto de las instituciones sociales, de otros seres humano o incluso del propio yo, de sí mismo. Por otro lado, la anomia, en términos de Durkheim implica la caída de un sistema de valores que estaban socialmente vigentes y que regulaba el comportamiento social y en un momento entran en crisis y ya no regulan nada.

Schaff estaba preocupado por el error de algunos teóricos contemporáneos suyos, al utilizar alienación de manera general sin distinguirla de la que es social y la que es individual, “Es posible -a la luz del marxismo- criticar a los investigadores que equiparan la alienación de sí mismo con la alienación en general” (1979, p. 209).

Lo anterior por una razón que es esencial en el presente texto, pues es precisamente menester básico distinguir entre una y otra para entender dinámicas de alienación como la aquí abordada en torno al dramaturgo norteamericano Tennessee Williams, quien se sentía

alienado de sí mismo, al ser rechazado socialmente desde su niñez, mas no sentía alienado de su obra creativa, de su producto. Lo anterior será abundado en el capítulo biográfico del autor.

Por otro lado, puede haber quien se siente alienado de sí mismo con respecto de su trabajo, de su producto, de su obra, al sentir que ha cedido frente a la presión comercial, social y cultural, interpretaciones de este tipo requieren de una hermenéutica analógica, para desentrañar complejas relaciones sociales y afectivas, estéticas y semióticas, etc.

El yo es nuestra experiencia corporal y anímica consciente de nosotros mismos, las personas adquieren esta consciencia de sí conforme se van socializando, mediante el lenguaje y el desarrollo psicoafectivo. Luego entonces, ¿cómo podría un individuo estar enajenado de sí mismo?

Un individuo puede enajenarse de sí, al no reconocerse en su propia personalidad. “Quiere decir experimentar la propia personalidad como algo ajeno, algo con lo cual la persona no se identifica, que está fuera de ella misma como objeto pensable de contemplación y juicio” (Schaff, 1979, p. 239). Es importante mencionar que, solo existe esta edición del libro de Schaff, de donde el concepto de la alienación del yo es esencial en la presente investigación, al no haber otra edición se tiene que tomar ésta, sin que ello signifique que sea un concepto arcaico.

Pero, ¿qué tanto llega a afectar ese proceso de trabajo en el que el artista se va enajenando de su propio yo, como cualquier obrero o como cualquier ser humano de la clase trabajadora? Si bien es cierto que en psicología es difícil hacer generalizaciones, y quizá no solo difícil sino también ocioso y poco fructífero, se toma como objeto de reflexión al mencionado dramaturgo norteamericano, dada la importancia de obra vanguardista, así como el contexto social de su época. Una Modernidad que proponía un modelo social homogéneo, donde toda diferencia era perseguida; en el caso de la sexualidad, el modelo heteropatriarcal era único y cualquier otra forma de sexualidad era considerada enfermedad o delito.

Por otro lado, siguiendo lo que al respecto escribiera el psicólogo Erich Fromm, se pudiese compartir la idea de que aquel al que llamamos enfermo por la neurosis que no le permite alinearse al sistema económico, político y socialmente hegemónico, en realidad estaría menos enajenado que el resto de nosotros “los normales” (Fromm citado en Schaff, 1979, p.250).

Teatro.

En las dos películas basadas en las obras teatrales, analizadas en este trabajo, puede distinguirse perfectamente esta situación alienante, sin importar si sus personajes viven en la opulencia o en la pobreza. Por ejemplo, los Kowalski viviendo en medio de carencias además en un ambiente familiar lleno de violencia y abuso; mientras que, en la familia de los Pollitt, a pesar de vivir en la opulencia, existe siempre el recordatorio humillante de su origen pobre hacia Maggie.

Además, Brick Pollitt, quien ha vivido siempre con lujos, como el heredero del imperio sureño que construyó su padre, Big Daddy, habla de mendacidad, de hipocresía, rechaza el mundo en que está inmerso y lo que éste le ofrece. Se vislumbra en este personaje la alienación de sí mismo, es decir, sentirse ajeno a las instituciones sociales a su alrededor, hacia otras personas e incluso hacia sí mismo, al reconocerse como un alcohólico sin sueños ni aspiraciones, que un día fue grande en un campo de Football.

ABUELO.—(Con gesto de asombro se acerca a BRICK y le abraza.) ¡Dios mío!
¡No
sabía que fuera tan grave! ¿Te das cuenta, Brick de que estás alcoholizado?

BRICK.—Sí.

ABUELO.—Yo tengo la culpa, por haber dejado que las cosas llegaran a este extremo.

BRICK.—Ahora ya lo sabes.

ABUELO.—No te vayas.

BRICK.—Pero, ¿no te das cuenta de que esta conversación, como tantas otras, no va a conducirnos a nada?

ABUELO.—No importa. (Le quita la muleta y la arroja al otro extremo de la habitación.) ¡Así no podrás andar!

BRICK.—Pero, puedo arrastrarme por el suelo... (Williams, 1955, 1.2.180)

Esa alienación de sí mismo es una alienación del yo, al sentirse ajeno no solo a sí mismo, sino a su propia familia y a la gente en general. En este caso, es algo que le sucede tanto a su padre como a Brick. En la cinta, *Big Daddy* es interpretado por el legendario actor Burl Ives, exitoso músico, quien cantaba y tocaba la guitarra, mas como actor tuvo gran éxito también, obtuvo un Óscar como actor de reparto, para 1958 año de la película de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* tenía tan solo 49 años, interpretando a un hombre de 60 y algo de edad. Así, *Big Daddy* le hace saber a su hijo Brick que él odia a la gente a su alrededor que va a misa, pero se aburre, que se acuesta con una mujer, desde hace 40 años, a la cual ya no ama, en fin, es también un alienado de sí mismo, como casi todos los personajes centrales en la obra de Tennessee Williams.

Lo anterior no es algo azaroso, pues el autor vivía en sí mismo una alienación multívoca, igual que su padre, en *La gata sobre el tejado caliente de zinc* sí hay una resolución entre el conflicto padre e hijo, lo cual no vivió en su vida real, de esto se abundará en el capítulo dedicado a su biografía.

Surge, mientras tanto, una pregunta que nos lleva al tema de la creatividad: ¿Cómo podía una persona como Tennessee Williams superar ese contexto social alienante y crear una obra tan trascendente?

Es precisamente este paso de una alienación, producto de la pobreza y conflictos de violencia, alcoholismo y otras disfunciones, hacia la creatividad, hacia la sublimación de ese dolor, desde donde se busca ver el impacto de todo ello en la semiótica y en la estética de la obra de Williams.

Al analizar la alienación del propio yo, de la propia vida y de la propia acción, este autor, asume que existe ese tipo de hombre solitario, llamado “lobo solitario”, que llega a enajenarse de lo socialmente establecido, así como de sus semejantes; incluso a llegar a odiarlos de manera obsesiva; esto, sin embargo, tendría un perfil psíquico muy específico.

Por otro lado, existe además de esa alienación externa o de factores externos a la propia personalidad, una enajenación del propio yo, donde la persona se ve a sí misma como extraña, como si se mirara desde fuera y sintiera extraño aquello que ve. Para esto, Schaff (1979) se va a valer de la literatura para explicar su postura al respecto, refiere al *Lobo estepario* de Hesse y *El extranjero* de Camus, en cuyos personajes principales se ve reflejada este tipo de alienación. “Tiene que ver con <<extraños>> que no solamente están enajenados de la sociedad y de los demás hombres, sino también de sí mismos, del propio yo” (Schaff, 1979, p. 239). No se ve aquí al desdichado autor, alienado de sí mismo, creando personajes teatrales que son también víctimas de una sociedad que los segrega y los llega a ser alienados también de sí mismos.

Valeriano Durán Manso (2016) de la Universidad de Sevilla es uno de los investigadores más prolíficos del autor sureño, él va a sostener que la obra de Tennessee Williams, tan exitosa en Broadway en la década de los 40, iba a ser utilizada por productores y directores de cine, en la década de los 50, como una herramienta para flexibilizar y finalmente desaparecer el código Hays. Teniendo en cuenta que, una vez fundada la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA), por sus siglas en inglés, se instauró un código de producción cinematográfico, el cual fue creado, entre otros, por el político republicano William H. Hays, por lo que este documento censor -que estableció un sistema restrictivo y de censura sobre lo que se podía ver o no ver en pantalla-, se conoció, de manera popular, como el código Hays.

Para Durán Manso (2016), uno de los aspectos esencialmente trascendentales en la obra de Williams es el deseo, la exacerbación de éste y la violenta represión social hacia él mismo, mediante leyes, jurídicas y morales, convirtiéndolo en un autor de teatro y cine de vanguardia: “En este sentido, temas como el adulterio, la ninfomanía, la drogadicción, o la

homosexualidad se trataron por primera vez en Hollywood en esta época, y en la representación de la última tuvieron un importante papel las películas de Williams” (Durán Manso, 2016, p.58).

El autor agrega que Tennessee Williams va a tener especial sensibilidad para esos temas debido a su propia historia personal, advirtiendo el rechazo y la aceptación de sus personajes en un tópico tan delicado en esa época, como la homosexualidad, considerada entonces como enfermedad por la Organización Mundial de la Salud (OMS). Surge entonces la pregunta: ¿Fue para Williams esa sensibilidad una forma de desalienación con miras a la creatividad para abordar esas temáticas en su obra?

Cine.

Una vez fundada la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA), por sus siglas en inglés, se instauró un código de producción cinematográfico, el cual fue creado entre otros por el político republicano William H. Hays, por lo que este documento censor y que estableció un sistema restrictivo y de censura sobre lo que se podía ver o no ver en pantalla, se conoció, de manera popular, como el código Hays.

Este documento se aplicaba de manera inflexible desde 1934 hasta 1967, en que se sustituyó por las clasificaciones “A”, “B” y “C” dependiendo de la edad. Se sumó como censor José Ignacio Breen, quien era un influyente norteamericano “católico laico” muy conservador y fue uno de los fundadores de la Legión Nacional de la Decencia. Como era periodista, su influencia puritana como censor en Hollywood fue muy fuerte, siendo uno de los principales colaboradores de Hays, para censurar el cine europeo, el cine independiente y decidir la línea que debían seguir las producciones norteamericanas.

De tal suerte que, podemos observar en la creación de este organismo de censura, lo que el autor aquí revisado refiere como alienación social (Shaff, 1979), donde se pretendía que el cine jugara un papel fundamental en transmitir de manera eficaz los modos de vida y comportamientos que el sistema esperaba y necesitaba de los individuos para funcionar de

manera eficiente, es decir, una alienación objetiva, donde el “hombre normal” es un individuo que socializa de manera común sin confrontarse con los sistemas de valores que se le imponen, convive con los demás, con la misma sociedad y con él mismo sin problemas trascendentales o existenciales. Por lo tanto, el código Hays fue un instrumento de enajenación durante muchos años.

Así, todas las producciones debían presentar sus guiones a la llamada “oficina Hays”, también llamada “Oficina Breen” por los personajes ya mencionados. Desde esta oficina se decidía que sí y que no se realizaría en el séptimo arte.

Por otro lado, en el teatro la censura era menor, había una mayor flexibilidad, por lo que, en Broadway la obra de El tranvía llamado deseo no padeció la censura que sí se dio en el cine.

Recuerda en el documental “Desire and Censorship” el actor Karl Malden (Mitch en la obra) que Elia Kazan desde la preproducción advirtió que quitar partes de la obra le quitarían su esencia y que había cosas que no se podían ocultar (Bouzereau, 2006).

A pesar de todo, la Warner Brothers, que siempre se caracterizó por tener una mayor apertura hacía un cine menos conservador, se decidió por llevar la obra de teatro, que era premio Pulitzer, a la pantalla grande. Es curioso que esta casa cinematográfica guardó siempre esa apertura, pues en 1987 produjo la película autobiográfica “Barfly” sobre el escritor alcohólico Henry Charles Bukowski, permitiendo que la dirigiera un director de cine independiente, Barbet Schröder.

El primer pero que se le puso al guion estaba relacionado al hecho de que la protagonista de la obra Blanche DuBois se había relacionado, como maestra de literatura en High School con adolescentes, ese fue el menor de los problemas, pues se matizó el asunto.

Sin embargo, lo que sí fue un verdadero problema, se dio al transmitir la terrible culpa que afligía a Blanche pues después de decirle a su joven esposo que le daba asco, al descubrir su homosexualidad éste se había suicidado, hecho fundamental para justificarse como uno de los principales detonantes de su locura. En el citado documental recuerdan que la actriz

Vivien Leight, quien daba vida a Blanche, exclamó molesta: “He de decir entonces que me da asco por ser poeta”, pues tras la censura para el guion cinematográfico ese era el argumento permitido.

Y, sobre todo, la feroz censura veía horrorizada los aspectos eróticos y la naturaleza sexual de los personajes. Pues la escena en que regresa Stella a los brazos del violento Stanley, quien la había golpeado momentos antes, las miradas estaban cargadas de tensión sexual y erotismo, además de la sensual música de jazz, la oficina Hays ordenó cambiar las miradas y la música por ser lujuriosas.

Todo lo anterior, da cuenta precisamente, de cómo el contexto social tan puritano de la Norteamérica de entre 1947 y 1951, en que se realizaron la obra y la versión cinematográfica de *El tranvía llamado deseo*, propiciaban la alienación de la sociedad y, en concreto, la alienación del yo del autor, tema central de esta investigación e incluso de algunos actores y actrices.

2.2 La creatividad

La creatividad es un concepto muy amplio, en el sentido cognitivo, a partir de la teoría Vigotskyana y los procesos psicológicos superiores, clasificados por Benjamín Bloom en 1950, como básicos y superiores. Siguiendo esta teoría en la cima de esos se encontraba la evaluación, es decir, la crítica, pero, a partir del año 2000, se incorporó un nivel cognitivo superior a la evaluación, éste fue precisamente la creación, crear, la creatividad.

Por tanto, si se busca vislumbrar de manera integral a la creatividad, debe asumirse con un antes, durante y en el momento que la misma se materializa, por un lado y además, qué sucede como fenómeno psicológico al creador. En ese sentido, un enfoque es el que concibe a la creatividad en niveles cognitivos; y finalmente, lo que está alrededor de este proceso creativo, es decir el contexto, lo social, lo cultural.

De esta manera, la creatividad involucra un quehacer transdisciplinario para ser analizada: “Sin duda alguna al hablar de creatividad se está ante un fenómeno que puede ser catalogado como polisémico o de significación plural” (Puente Garnica citado en Carrillo, 2010, p.36).

Por tanto, es necesario retomar la lectura del Doctor Gardner para entender las limitaciones de las posturas teóricas en la psicología, académica, la conductista, el psicoanálisis y la necesidad de lo que él llamó “la revolución cognitiva”, entender los procesos mentales, como el pensamiento, la resolución de problemas y la creación.

Howard Gardner reconoció el papel histórico de las psicologías en el estudio de mente y cerebro. En su libro *Arte, mente y cerebro* (1997), aduce una crítica a las limitaciones de éstas para asumir a los procesos mentales, si se aborda este objeto de estudio desde solo una perspectiva teórica. Para concebir la estructura y los símbolos en los procesos mentales, es menester comprender en primer lugar, que la psicología académica dio prioridad, mediante sus experimentaciones, al estudio de la memorización y la percepción visual; sin embargo, no así hacia los procesos relacionados con la actividad pensante del ser humano.

Por otro lado, el conductismo se limitaba a la influencia de nuestro actuar por los refuerzos externos, haciendo una metáfora con los comportamientos animales, como por ejemplo las ratas y las palomas. La personalidad humana y las motivaciones inconscientes, fueron el paradigma del psicoanálisis que, si bien, aduce Gardner (1997) significó un estudio más profundo que el de la psicología académica y el conductismo, no abordó los procesos de pensamiento inteligente para la resolución de problemas.

El cambio significativo para el mencionado autor, llegó gracias al estudio de lo cognitivo, lo que llamó *la revolución cognitiva*, a partir de autores como Piaget, quien sería de los padres teóricos en estudiar los procesos creativos y de inteligencia y la importancia del símbolo en esta dialéctica o dinámica. “La fama de Piaget se basó en un principio en su impresionante demostración de las operaciones mentales características y las "etapas cognitivas" cualitativamente diferentes de la niñez” (Gardner, 1997, p. 28).

Sin embargo, falta darle también su peso a Vygotsky y su estudio y experimentación para describir los procesos psicológicos superiores, tras la observación que realizaba con niños, mediante diversos experimentos, que lo llevaron a concluir sobre el lenguaje egocéntrico y la inteligencia aplicada.

Vygotsky (1978) se valió del método experimental para darse cuenta que la inteligencia aplicada está ligada al lenguaje. Trabajó con niños y se dio cuenta que se desarrolla en los seres humanos, a partir de los 3 años en promedio, el lenguaje egocéntrico, que no es otra cosa que el hablarnos a nosotros mismos, como si fuéramos otro, para reflexionar, pero también para tomar acciones y describirlas, dicho lenguaje acompañaría toda la vida a las personas, desde niños hasta adultos al realizar nuestras labores cotidianas, incluidas las profesionales y las más complejas.

Así, el desarrollo de los procesos psicológicos superiores, siendo el mayor la creatividad precisamente, estaría supeditado al lenguaje. En las neurociencias modernas esto ha sido comprobado, encontrándose, además, mediante encefalogramas, que se tejen nuevas redes neuronales a partir del desarrollo y adquisición del lenguaje y de la lecto-escritura.

El problema de quedarnos con visiones unívocas, como el conductismo y la psicología académica, es que dejaríamos fuera lo histórico cultural. Además, de los procesos cognitivos complejos y de inteligencia. Con el psicoanálisis sería lo contrario, se aborda de manera muy profunda la cultura y el malestar que provoca ésta en la psique, pero ignora lo biológico por avocarse al estudio del inconsciente como un lenguaje subyacente.

Los procesos cognitivos, en particular el estudio de éstos, pueden integrarse también a los nuevos paradigmas neurocientíficos y complementar sus saberes y conocimientos. Poder abordar las enfermedades de la mente y concebir que un cerebro enfermo que es abordado desde la transversalidad, nos permite un entendimiento integral. Para dejar de lado la separación de cuerpo y cerebro, señalado en el error de Descartes.

De esta manera, se van develando las complejas relaciones entre la alienación del yo y la creatividad en la semiótica y la estética del dramaturgo aquí estudiado. Así mismo, cómo pudo ir trascendiendo su alienación de sí mismo, de lo socialmente impuesto para llegar a un proceso creativo que lo llevó a la creación dramática con un sello personalísimo estético, en una semiótica con signos y símbolos de vanguardia, muy atrevidos para su época, tanto en *El tranvía llamado deseo*, como en *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.

Cine.

En este sentido, se vislumbra que esa alienación y sufrimiento económico y social, el dramaturgo lo transformó en creatividad para erigir una estética teatral de vanguardia, que se refleja en los personajes que creó para sus obras teatrales. Las DuBois, Blanche y Stella, son sureñas aristocráticas en decadencia, sus progenitores malgastaron su fortuna en fiestas y otros excesos. Mientras que, los Pollitt son los más ricos del Delta del Mississippi, pero Margaret, la nuera, viene de la pobreza, es una gata sobre un tejado caliente. Por lo tanto, las clases sociales y su acentuada lucha, marcaron la vida del dramaturgo y éste lo plasma en sus dramas teatrales.

Retomando la pregunta arriba planteada de si fue para Williams su sensibilidad estética una forma de desalienación del rechazo social para dar paso a una creatividad, se van encontrando más y más pistas desde su obra y biografía.

En otro capítulo del libro de Howard Gardner (1997) busca la creatividad desde las complejas estructuras culturales, mediante el abordaje del erudito antropólogo Claude Lévi-Strauss, en quien reconoce como principal aportación al mundo de las ciencias humanas o sociales, su tesis sobre la mente humana, en el sentido de que, sin importar si dicha mente es la de un individuo formado en la “alta cultura” occidental o no, (es decir, lo que los positivistas y estructural funcionalistas llamaban civilizados, refiriéndose a lo que venía del pensamiento ilustrado o salvaje, al resto de formas culturales), la mente humana es en esencia la misma. Operando en torno a los mismos preceptos o muy similares, con contenidos equiparables, sin importar el origen de la cultura a la que pertenezcan.

“En efecto, Lévi-Strauss ha dedicado la mayor parte de su larga y prestigiosa carrera académica a defender la tesis de que todos los miembros de nuestra especie piensan del mismo modo y elaboran productos comparables” (Gardner, 1997, p.42).

En sus trabajos presentados, incluso como ponencias iniciando la década de los años 50, propone ya una teoría donde presenta una relación primordial entre lingüística y antropología. Sin embargo, va a debatir con sus colegas en el sentido que, bajo la concepción de sus tesis,

la antropología se había centrado en los aspectos materiales de la cultura, dejando de lado el estudio de cómo la mente humana conoce, ordena, clasifica, interpreta la información que se le presenta en sus contextos culturales diversos. “En consecuencia, Lévi-Strauss decidió dedicar su carrera antropológica al estudio de la mente humana en su forma natural” (Gardner, 1997, p. 53).

Como estructural funcionalista Lévi-Strauss está convencido que es la cultura y el pensamiento ilustrado lo que distingue a un hombre moderno, en el sentido civilizado, de uno salvaje, siempre va a utilizar estos términos; sin embargo, lo interesante estaría en que en ambos reconoce procesos mentales similares y su empeño en estudiar éstos, desde una perspectiva cultural y social.

Estudiar la creatividad desde la perspectiva de Howard Gardner significa estudiar su relación con la mente y el cerebro, entender al cerebro como parte integral del ser humano, como parte del cuerpo sin divisiones cartesianas. En este sentido, resultó utilísimo para poder encontrar las respuestas planteadas en esta investigación, en relación a cómo la mente se deteriora por lo social, por lo cultural, por lo afectivo. Sin embargo, es capaz no solo de regenerarse a sí misma, sino que, a partir de ese resurgimiento, es capaz de mostrar sus posibilidades creativas y plantear estéticas y formas artísticas sublimes, como en el caso de Tennessee Williams. Así, pasar de una alienación de sí mismo a un proceso creativo no es algo imposible para la mente humana. Arte, mente y cerebro son parte de un proceso humano creativo maravilloso planteado por Gardner (1997), este proceso que permite a T. Williams crear obras vanguardistas. Surge entonces la pregunta: ¿Qué es lo que hace de la obra de Tennessee una obra de vanguardia?

Vanguardia en el sentido de estar incluso adelantado a su época en sus planteamientos transgresores para esos años, para dar cuenta de una creatividad artística sublime que se vio reflejada en el teatro y en el cine. El discurso de las minorías y de la periferia que emerge en los 90, siguiendo a Guasch (2000) vendría a reivindicar una voz, una creación artística y cultural ignorada y menospreciada en occidente, por un atroz eurocentrismo. En el caso del discurso de las minorías, se toma a la cultura chicana -la cual venía pujando desde mediados

de los 60 en busca de un espacio para sus manifestaciones artísticas-, encontrándose con la hostilidad de los espacios para mostrarse, siendo hasta los 90 el momento en que emergieron de manera frecuente las exposiciones del arte chicano.

Se dio de manera colectiva y contestataria, se convirtieron en colectivos y no en individualidades: “Esta efervescencia contestaría de las minorías es propicia al acrisolamiento de colectivos -el derecho a la rebelión individual se cede al grupo-” (Guasch, 2000, p. 572). Podría ser esto lo que se conoce en arte como la muerte del sujeto, el sujeto muere para dar paso a la colectividad.

Por otro lado, el discurso de las periferias asume que el arte de las periferias es un arte colonizado, pero no por motivos antropológicos en el sentido etnográfico, sino por estar alejado del poder, de las hegemonías políticas y económicas.

Para Mosquera (en Guasch, 2000) el ejemplo del arte periférico más evidente es el arte latinoamericano, donde a pesar de ese alejamiento del arte hegemónico, de su autenticidad, de su identidad y raíces, no sería el arte de ese “otro” reconocido tras la decadencia del eurocentrismo. Tema que sigue siendo en la post globalización sujeto de debate. “Para Gerardo Mosquera, una primera lectura del arte latinoamericano nos sitúa ante las expectativas periféricas y los renovados diálogos sobre identidad y multiculturalismo de Occidente” (Guasch, 2000, p. 575).

Así, en *El tranvía llamado deseo*, T. Williams va a plantearse en una Norteamérica en crisis de posguerra, aunque erigiéndose como el país hegemónico de occidente que dictaría las nuevas reglas en occidente, un choque con aquello que es ignorado por el puritanismo anglosajón protestante, en un barrio latino, en una ciudad como Nueva Orleans, donde viven esas minorías, en esos barrios de la periferia, 50 años antes del multiculturalismo planteado en Anna María Guasch.

Howard Gardner (1997) busca finalmente hacer una aproximación, como lo dice su libro, cognitiva sobre la creatividad. Dicho interés, confiesa, le llegó a su vida tras leer diversos autores, pero una obra fue esencial para desvelar su interés en el estudio de la actividad

simbólica del hombre, esa obra fue *Philosophy in a new key* (nueva clave de la filosofía) de Susan Langer.

Dicha obra fue escrita a principios de la década de los 40 y constituía una crítica a la filosofía práctica, particularmente positivista y empirista, que centraba su mirada solamente en lo material, ignorando así todo lo inmaterial, ideas, emociones y valores esencialmente: “La naturaleza de la verdad, del valor y de la belleza había sido declarada "fuera de cuestión", y la bifurcación de mente y cuerpo ya no se tomaba en consideración” (Gardner, 1997, p. 70).

Lo anterior, significa una paradoja, según el autor detectada en Langer (citada en Gardner, 1997), dado que dichos filósofos empíricos prestan especial atención a los matemáticos, siendo que, éstos últimos trabajan con algo meramente intangible: el símbolo matemático, que es totalmente abstracto. A partir pues de los símbolos, no solo matemáticos, sino las propias palabras, puede abordarse el mundo de las ideas y de la propia imaginación, materia prima de la creatividad y el arte para ambos autores.

Susan Langer sorprende a Gardner gratamente con este libro, según él mismo afirma en su texto, debido a cómo va a explorar desde diversos ángulos teóricos también cuestiones pedagógicas utilísimas a la hora de estudiar los símbolos. Siendo una de las ideas más innovadoras precisamente cuando habla de los signos pictóricos, los cuales por sí solos no podrían dar cuenta de la totalidad de la obra, tampoco viéndolos como la suma de las partes, sin hacer la debida lectura o hermenéutica de cómo y qué las une a estas partes, para poder aprehenderse y entender la totalidad de una obra pictórica.

De igual manera, no se podrían entender a los signos teatrales como si formaran símbolos por sí solos, es decir de manera aislada, sino que, son la suma de todos éstos los que nos dan la semiosis escénica tanto teatral como en el cine (Kowzan, 1997). Es decir, la semiótica propuesta por este autor para la escena no es útil sólo para el teatro, también para el cine, como es el cometido de esta investigación. De ahí la importancia de entender lo que ha sido el estudio de los signos, en su paso a través de la historia, semiología, semiótica desde los

griegos hasta hoy en día, para poder comprender que es sólo la semiótica la que da los cimientos para erigir una interpretación diversificada como lo es la hermenéutica analógica.

Así, Langer, al igual que Kowzan, fue identificando éstas estrechas relaciones entre signos y significados, y el papel que juegan en los cerebros humanos para crear y entender el mundo, así como el arte, lo estético:

Langer identificó un importante conjunto de similitudes (ambas expresan significados) y de diferencias (funcionan de modos esencialmente divergentes) entre las palabras y la matemática, por un lado, y la pintura, la escultura y la danza por otro. (Gardner, 1997, p. 72)

En ese sentido, es conmensurable advertir que, estas tesis de las que se vale Gardner para formular la propia, se pueden complementar en los estudios sobre los signos y símbolos teatrales que forman la semiosis y la semiótica escénica aquí estudiada, tanto en el cine como en el teatro, dado que, ambas piezas teatrales abordadas aquí fueron llevadas a la pantalla grande con gran éxito.

Comprender como espectador los cambios que Blanche Du Bois, personaje principal de *El tranvía llamado deseo*, tiene en la semiótica de su cuerpo, acompañada de toda la semiótica escénica de estar emocionalmente nerviosa, pero controlada, a ir entrando en un estado emocional de mucha ansiedad, hasta incluso llegar a la esquizofrenia, donde ya no hay un reconocimiento de la realidad por parte del personaje, siempre acompañando cada estado de una mirada con cierto dolor nostálgico, no es algo sencillo sin la semiosis asertiva necesaria en cada escena.

Es decir, sería precisamente en escenas como ésta donde la escenosfera planteada por Benito Cañada (2019) se hace presente. Frente a una historia que, si bien, es ficción los

sollozos de la actriz que interpreta a Blanche, su ansiedad, el sudor producto de la angustia y el dolor, la reacción del público es reales.

Mutis a la derecha, en primer término. Blanche mira a su alrededor. Da unos pasos hacia el dormitorio con indecisión, se asoma a él, vuelve, mira la puerta abierta del armario, se acerca, saca una botella de whisky y un vaso. Se adelanta hasta la mesa, se sirve un respetable trago, bebe, deja el vaso sobre la mesa, vuelve a tomarlo, arroja las últimas gotas de whisky sobre la alfombra y lleva nuevamente el vaso y la botella al armario. Se acerca con aire vacilante al canapé y se sienta. Se oye por la derecha el chillido de un gato. Blanche se levanta de un salto, sobresaltada.

BLANCHE: —Tengo que dominarme. (Williams, 1947, 1.1.51)



Figura 6. Burl Ives como el cruel Big Daddy (1958).

De igual manera, en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* el complejo personaje de Big Daddy, quien es ese hombre fuerte, que siempre tiene que mostrarse como poderoso, enérgico e incluso déspota y autoritario, en contraste con todo eso, está muriendo de un cáncer, enfermedad que no le permitirá vivir siquiera un año más de vida, la interpretación no es la única que debe ser intensa y magistral, sino también las luces o la iluminación en la escena teatral y cinematográfica, el maquillaje y todo lo que conforman los elementos abordados en el signo teatral que vislumbra Kowzan (1997).

Capítulo III. Tennessee Williams: Contexto, biografía y obras

3.1 Contexto histórico social

Durante la década de los 40, Thomas Lanier Williams, mejor conocido en el medio teatral como Tennessee Williams, escribió las dos obras aquí retomadas porque fueron llevadas al cine, *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. En esta época, el concepto teórico que estudiaba los símbolos era la semiología, aún no era semiótica, y además la semiología decía abordar los símbolos no lingüísticos, lo cual en la semiótica sí forma parte de todo el entramado del significado y el significante, más aún en las teorías del signo en el teatro de Tadeusz Kowzan.

Lee Strasberg era un director de teatro de origen judío quien nació en 1901 en una ciudad que pertenecía en ese entonces al imperio Austrohúngaro y que hoy es Ucrania, pero emigró junto a sus padres a los Estados Unidos, donde se estableció en Manhattan, distrito de Nueva York. En 1923 la compañía de teatro “arte de Moscú”, encabezada por el legendario Konstantin S. Stanislavsky, visitó la ciudad de Strasberg con su espectáculo, al cual acudió como curioso espectador, esto transformó la visión que el joven de 22 años tenía del teatro; puesto que Stanislavsky rompía con el teatro de aquella época. “Stanislavsky creó un sistema que iba en contra de la institución teatral de su época, el estilo, el modo de “interpretar” de los actores” (Jiménez, 2011, p. 17).

A su vez, Lee Strasberg crearía un método, a partir de diversas teorías, entre ellas la propuesta por Stanislavsky. En 1931, Strasberg fundó junto a Elia Kazan el *Group of theatre*, que es un antecedente de lo que después fue el Actors Studio en el centro de Manhattan en Nueva York. Elia Kazan fue el visionario que advertía la manera de llevar el teatro de vanguardia al cine.

Fue así que, en este contexto y circunstancias surgiría una propuesta semiótica y la suma de esos signos que nos dan símbolos que apuntan a significados traducidos en expresiones específicas que despiertan emociones a mostrarse para ser interpretadas por los espectadores, tal y como se abordó en el capítulo I de este trabajo mediante Beuchot (2015) y bajo las

precisiones en escena, pues en cine también hay una escena y una escenosfera, de la teoría del signo de Tadeus Kowzan (1997).

Lo anterior, daría paso a una estética de las obras de teatro de Tennessee Williams, desde el método planteado por Lee Strasberg para el teatro y llevado también al cine por Elia Kazan. Aquí es donde descansa la esencia de este trabajo: en la búsqueda de la lectura semiótica de la dramatización no teatral sino fílmica, que permita dar cuenta de la estética en el cine a partir de la propuesta dramática de Tennessee Williams, pero transitada hacía el séptimo arte por el alumno, socio y amigo de Strasberg, Elia Kazan, teniendo claro que el puente entre los dos fue Stanislavsky, de quien tomaron la memoria de las emociones, principalmente en esta época, para dar paso a su creación estética.

Surge así, la necesidad de una búsqueda, tanto de lectura semiótica, donde el análisis de los signos y símbolos ayude a concretar una hermenéutica analógica, una interpretación particular con una metodología formal, de la escena fílmica; a su vez también una lectura de análisis de la estética que conlleva todo lo anterior hablando del drama llevado al cine.

En tanto, se reconoce en Europa desde la década de los ochenta la necesidad de abordar más allá de la psicología de los personajes y el mero análisis del texto y no de la imagen para dejar de ver al filme solo como la lectura del texto, una propuesta de sociología del cine:

Así, la semiótica aparece como el útil del porvenir, como el anuncio de un desbloqueo, hasta entonces diferido; se encuentra dividida entre un trámite científico, necesariamente lento, hecho de vacilaciones, de retrocesos, y una especie de moda intelectual. La manía semiótica, por irritante que sea, merece ser tomada en serio: revela hasta qué punto los que se interesan en el cine se sienten ahogados por la avalancha de indicaciones, de avisos, de señales que sumergen la pantalla; "ciencia de los signos", que define lo que son, cómo se transforman, según qué leyes funcionan en un medio social, la semiótica deberá permitir precisar, cerner los

diversos "signos" cuya combinación es un filme, y después de haberlos clasificado, operar una o varias "lecturas". (Sorlin, 1985, p. 44)

Lee Strasberg va a crear diversas técnicas teatrales con la búsqueda de una autenticidad de la expresión humana en el arte escénico. Estaba convencido de que la emoción no podía fingirse, sino que debía sentirse. Para la época de *Un tranvía llamado deseo*, la obra fue protagonizada, primero en Broadway y después en el cine, por uno de sus discípulos más destacados, Marlon Brando.

Para lograr su cometido de expresión auténtica, Lee Strasberg, desarrolló una serie de ejercicios psicológicos basados en la memoria emocional, memoria afectiva la llamó. Discípulos y discípulas como Baker, Ali o Akkeneni, en el caso de alumnas y Brando, Dean, Pacino, en el caso de sus alumnos, coincidían en que te hacía indagar en tu pasado, en tu vida personal para usarlo en la escena, lo cual retomó Kazan para el cine. No solo era una indagación del propio actor, Strasberg y Kazan indagaban en ese pasado de sus alumnos y los provocaban para el estallamiento de esas emociones; es decir, de alguna manera tenían conciencia de que sus estudiantes del método, como cualquier ser humano tenían una historia, una historia que incluía tristezas y alegrías, sufrimiento y goce, alienación de sí mismos y social, cómo aprovechar esto para volver todo ello en un arte creativo de expresiones escénicas auténticas, pues mediante la memoria de las emociones.

En los capítulos IV y V donde se abordan las películas de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y *Un tranvía llamado deseo*, respectivamente, analizando no sólo los signos y símbolos en cada una sino también la alienación del yo y la creatividad.

Fue una fórmula muy exitosa la de Strasberg-Kazan para hacer excelentes actores que incursionaban en el cine, la inmediatez en la pantalla grande exige menos dramatización que en el teatro, por lo que, los signos y símbolos son distintos. El teatro es acción, los movimientos, las gesticulaciones y el tono de voz debe estar acorde a ese contexto a esa semiosis teatral. Por otro lado, en el cine no se requiere de semejante acción, la escenificación

fílmica es menos dramática en el sentido de que es más natural, al no requerirse las tonalidades, gesticulaciones y movimientos que en el teatro sí deben enfatizarse todo el tiempo de manera muy dramática.

Cuando un actor o una actriz pasa del teatro al cine debe generar una conciencia contextual, no puede interpretar a su personaje de igual manera en el teatro que en el cine. La anécdota de cuando llega Luis Buñuel, el maestro del cine surrealista, comienza a hacer casting para su película de 1951 *Los olvidados*, que se convertiría en su obra maestra en su paso por México, se quejaba de la sobreactuación de los actores mexicanos de cine, de quienes aseguraba querían actuar para la pantalla grande como si estuvieran haciendo teatro, en los gestos y en la voz, en el levantamiento exagerado de las cejas, con clara (in)directa a Pedro Armendáriz, María Félix y Dolores del Río.

Así, recuerda el actor Roberto Cobo, llegó a hacer prueba frente a la cámara para interpretar al villano adolescente “El Jaibo”, lo único que tenía que decir era: “a mí el que me la hace, me la paga”. Lo hizo mirando fijamente a la cámara, pero sin hacer grandes gesticulaciones, gestos y menos gritando o subiendo la voz, a diferencia de otros aspirantes al papel del “Jaibo” quienes sobreactuaban; en cuanto Buñuel vio la prueba de Roberto Cobo, supo que tenía a su villano principal, ese joven sí servía para la pantalla grande, expresó.

Volviendo a la mancuerna de Strasberg y Kazan, esa diferencia entre la dramatización teatral y fílmica hacía que continuamente discutieran, siendo el más radical Strasberg al decirles a sus pupilos que decidieran entre el teatro y el cine, que no perdieran el tiempo en el cine. Aun así, el estallamiento de las emociones estaba también latente en el cine, se pueden observar los gritos desesperados del macho doliente llamando a su hembra en la película de *Un tranvía llamado deseo* y como Stella cede ante su dependencia erótica y afectiva hacia su marido, o en las lágrimas desesperadas de Maggie al no ser atendida, al no sentirse amada por su esposo Brick en el filme *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.

Dichas posturas de Strasberg fueron después olvidadas por él mismo, pues incluso apareció en el Padrino II en un papel de los mafiosos viejos protagónicos, el judío Hyman Roth; esto fue una concesión que director y guionista, Puzo y Coppola respectivamente,

hicieron al protagonista Al Pacino, quien quería compartir créditos en la pantalla grande con su legendario Maestro: Lee Strasberg.

Elia Kazan buscaba crear esa nueva semiótica para el cine, desde la perspectiva de la autenticidad en la interpretación de las emociones, pero en la naturalidad y en la inmediatez del cine. Si bien la distinguía o diferenciaba de la del teatro, para él no había problema en que sus actores para la pantalla grande vinieran del teatro; por el contrario, él estaba convencido que trabajar con los estudiantes de su socio en el Actors Studio, Lee Strasberg, cuya finalidad era poder crear los signos teatrales que le darían a la semiótica de la obra los significados y significantes que buscaba su pragmática teatral, podían ser también destacados en una pragmática escénica fílmica, pues para Kazan esto era parte de un proceso actoral, un proceso de interpretación de signos y símbolos que crearía desde su propuesta, una estética novedosa, de vanguardia para el séptimo arte.

Para poder acercarse a una realidad más objetiva, es necesario asumirse como sujeto histórico; conocer, sintetizar y evaluar la propia historia reciente, y de dónde viene ésta; es decir, conocer y entender el pasado inmediato.

Para adentrarse al contexto biográfico del autor, debe analizarse la decadencia, las promesas incumplidas de la ilustración y su modelo social “moderno”. Para ello, es necesario conocer nuestro pasado inmediato, el agotamiento del modelo moderno, así como el nacimiento del desencanto de la posmodernidad. Entendida ésta como el agotamiento de los dos grandes discursos que marcaron el mundo occidental; primero el de la palabra de Dios, entendida como la verdad única, a la cual debían someterse todas las personas, propuesta por la iglesia católica, apostólica y romana; y en segundo lugar, el discurso de la ilustración, el de la ciencia moderna, el mito de que la ciencia resolvería toda problemática humana, para ponernos irremediabilmente frente a la felicidad.

Sin embargo, ante las dos terribles guerras mundiales del siglo XX, así como los continuos conflictos ideológicos y culturales causados por la guerra fría, se vio evidenciado el fracaso de las promesas de la modernidad.

De esta manera, surgió un pensamiento y estética que se fragmentaba con los ideales impuestos de la modernidad. Los sujetos ya no se angustian por encontrarle el sentido a la vida, a diferencia del existencialismo sartreano o al de la obra de Camus, la posmodernidad ha sustituido la angustia por el cinismo, al no creer ni en Dios ni en la ciencia como redentores de la humanidad. Así, surge un individualismo, anclado en la búsqueda del placer inmediato, aunque fugaz, sin compromisos con nadie, ni con nada. Un claro ejemplo de esta manifestación social, se reflejó en la obra de los escritores norteamericanos de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, entre los que se encuentra Tennessee Williams.

En ese sentido, el propio Lee Strasberg tan ligado a Tennessee Williams por los actores que interpretaban sus obras en teatro y después en el cine, bajo la tutela del socio de Strasberg, Elia Kazan, estuvieron ligados a esta decadencia de la modernidad donde cuarteaban sus grandes sujetos, como los llama Dufour (2007), éstos y sus grandes discursos, como los nacionalismos, el discurso de la libertad capitalista y del socialismo reivindicativo, cuyos modelos en la práctica sólo provocaron descontento social y guerras.

Elia Kazan en 1934, siendo aún muy joven e idealista, se había afiliado al partido comunista de los Estados Unidos de Norteamérica donde juró lealtad al mismo y muchos compañeros y compañeras del Group of Theatre que había ayudado a fundar pertenecían también a las filas comunistas. Sin embargo, ya cuando fundó junto a Lee Strasberg el Actors Studio en 1947, terminó por romper con el partido, pues los líderes del mismo le exigieron utilizar al Actors Studio para crear una célula comunista, a lo que se negó rotundamente, dejando así las filas del comunismo.

Finalmente, en la década de los 50, Kazan estaba peleado con el modelo socialista y las ideas comunistas al ser un detractor de lo que se vivía en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, por lo que, cuando el temible Senador Joseph McCarthy del comité de actividades norteamericanas antipatrióticas lo llamó para delatar nombres de sus compañeros comunistas, terminó por hacerlo tras un calvario emocional y de alienación social tremendo, que influyó en el recibimiento y críticas de sus películas, incluyendo una de las obras

esenciales aquí revisadas, *Un tranvía llamado deseo*. Se abundará en ello en el capítulo sobre la misma.

Tennessee Williams vivió situaciones familiares que fueron mellando su estabilidad emocional, nieto de un Rector religioso de la iglesia episcopal, su padre era un hombre muy duro, quien desde muy temprana edad lo aborreció por su homosexualidad. Cuando Estados Unidos entró a la segunda guerra mundial, éste fue rechazado por el ejército debido a su expediente psiquiátrico, así como por sus preferencias sexuales.

3.2 Biografía y obras

Tennessee Williams o Thomas Lanier Williams, este último su verdadero nombre, es un sureño de nacimiento, pero, también por elección, se sabe atado a las formas culturales, a los sentires, a las pasiones, a los deseos de la gente del sur. La estética y la semiótica de su obra, al igual que su seudónimo están animadas (sí de ánima, de alma) por el espíritu colonial del sur y la angustia de la decadencia de éste por el progreso moderno. Según Gómez García (1987) los conflictos sureños viven en el interior del dramaturgo y son externados en su dramaturgia.

La vida del dramaturgo está marcada por el conflicto desde los 8 años en que se mudan de la casa de su abuelo materno donde, de alguna forma había estado protegido del mundo exterior, a un apartamento pequeño, descubriendo que el mundo de su familia, y el suyo, por ende, estará lleno de carencias. Además, de quedar completamente al descubierto los abusos violentos de su padre alcohólico hacia su madre y hacia él y su hermana, antes velados por vivir en casa del abuelo y su padre viajando todo el tiempo al ser agente de ventas.

Descubre que la sociedad sureña está perfectamente distinguida por dos clases sociales, ricos y pobres, y que él y su familia no pertenecen a la primera clase, lo cual le causa conflicto, pues siempre pensó que el origen de su padre no era de ascendencia humilde:

My father, a man with a formidable name of Cornelius Coffin Williams, was a man of ancestry that came on one side, the Williams, from pioneer Tennessee stock and on the other from early settlers of Nantucket Island in New England. [Mi padre, un hombre con un formidable nombre Cornelius Coffin Williams, de ancestros que vienen de un lado, los Williams, pioneros de Tennessee y por el otro lado de los primeros colonos de la isla de Nantucket en Nueva Inglaterra]. (Williams, 1978, p. 58)

Pareciera que fuera Blanche Dubois quien estuviera hablando de su ascendencia familiar, y de alguna forma así es, pues lo expresa su creador.

Su nombre adoptado, Tennessee Williams, hace alusión a lo refinado, a lo culto que es asaltado por la barbarie. Igual que las caravanas de los primeros colonos norteamericanos eran atacadas por los salvajes.

Being mainly that the Williamses had fought the Indians for Tennessee and I had already discovered that the life of a young writer was going to be something similar to the defense of a stockade against a band of savages. [Siendo principalmente que los Williams habían luchado contra los indios por Tennessee y yo ya había descubierto que la vida de un joven escritor iba a ser algo parecido a la defensa de una estocada contra una banda de salvajes]. (Williams, 1978, p. 59)

Tennessee Williams nació en Mississippi el 26 de marzo de 1911 bajo el nombre de Thomas Lanier Williams. Su padre Cornelius Williams venía de una familia ilustre sureña; sin embargo, para cuando formó su familia ya no contaba con los mismos recursos económicos de otros días más prósperos. Era un vendedor ambulante que viajaba por todo el país, sin mucho éxito económico, para empeorar su situación económica y afectiva, así como

la de su familia, bebía demasiado y tenía muchas amantes, dado que era asiduo a diversos prostíbulos.

Por otro lado, su madre al ser hija de un puritano rector de iglesia sufría de episodios nerviosos, como consecuencia de los escandalosos actos sexuales de su esposo, padre de sus hijos, por lo que, continuamente buscaba inculcar la culpa hacia el placer del cuerpo en sus pequeños.

Frente a estas circunstancias formativas el pequeño Tennessee iría conformando sus propias fijaciones y perversiones sexuales, con las cuales va a permear a sus obra y personajes. Williams jugó a lo largo de su obra con el amor y la histeria para provocar algo en el espectador, él busca generar sensaciones que pertenecen a la identificación sintomática, por ello el agrado o desagrado de distintos personajes durante su obra.

Los caracteres subjetivos y manifestaciones inconscientes son importantes en la representación y conformación de los personajes de la obra de Williams, el desarrollo de la historia se encuentra en torno al drama de la vida de Blanche y Stella, existe una gran relación de las acciones con la sexualidad de los personajes, siendo así la histeria uno de los elementos primordiales en la personalidad de quienes integran el elenco.

El análisis de dichos factores no está reducido al padecimiento de las neurosis, sino que permea en síntomas que caracterizan al sujeto, como lo es la tendencia a la repetición, la paranoia, la perversión y el infantilismo en Blanche y Stella, por ejemplo.

Es increíble cómo la mente de este genial dramaturgo le permite transformar la alienación de una historia traumática desde su niñez, en una estética creativa desde la cual nos habla a los demás, hablándose a sí mismo. Big Daddy regaña a todos los indecisos, a los que caen y no se levantan, a los carentes de valor y coraje, es decir, en un sentido muy íntimo de su historia personal, a él mismo y a su padre. A ese ebrio que fue su padre y que no es sino un hombre que huye de sus responsabilidades por miedo al compromiso social o desilusión del propio sistema, le está diciendo Big Daddy, quien está moribundo por un cáncer de colon, yo tengo las agallas para morir, pero se pregunta, si él tendrá las agallas para vivir. Eso también

va para sí mismo, Tennessee en el fondo buscó siempre la aprobación familiar a su trabajo como artista creador, pero la presión social y el desprecio familiar le hacían al mismo tiempo, en los momentos en que su alienación del yo lo dominaba, pensar que aquello era un juego, que no era un trabajo de verdad, como decía su padre.

Así, no en vano, Big Daddy, ese cuidador moral, ese rígido juez interno, llamado *súper yo* en el psicoanálisis, le dice a su hijo Brick que, el football americano es un juego de niños, que los héroes de verdad viven 24 horas al día, enfrentando problemas reales y mendacidad, 24 horas al día y no solo lo que dura un juego. En esta escena otra vez se muestra en su relación paterna, Big Daddy y Brick, son su papá y él, Cornelius y Tennessee. Esto es precisamente una transformación de la alienación del yo en una acción creativa, una creatividad estética, a partir del dolor vivido como ser humano, desde su historia personal.



Figura 7. Brick reconciliándose con su padre (1958)

En la escuela nadie llamaba Thomas al niño Williams sino Tennessee por su subrayado acento sureño. La alienación del yo del autor estuvo profundamente ligada a su creatividad, donde encontró salida a esa alienación, logrando sublimar su historia de vida personal en sus personajes y dramas teatrales.

Lo anterior es un muy claro en sus obras, al menos en las dos que se analizan en esta investigación, ser del sur de los Estados Unidos de Norteamérica, con todo lo malo y bueno

que eso conlleva y venir de familias acomodadas que se hallan en decadencia económica y moral. Siempre presente una figura paterna muy violenta, así como la materna y la locura de su hermana esquizofrénica.

El erotismo que lo constituyó como ser humano viene de lo prohibido, de lo negado, de lo reprimido, es decir, de la alienación impuesta por la modernidad. Su madre, al ser hija de un ministro de la iglesia episcopal es descrita por sus biógrafos y por el mismo Tennessee, en su libro memorias (Bruguera, 2008) como una mujer sexualmente reprimida.

Mientras que, por otro lado, su padre cuando estaba tomado, que era casi todo el tiempo que estaba en casa, daba rienda suelta a sus pasiones y era conocido en el pueblo por vivir en la desenfrenada vida de los burdeles. La madre de los niños Williams, buscando protegerlos de semejante ejemplo, les decía que todo lo relacionado al cuerpo y a las pasiones de éste eran cosas demoniacas.

Aquel matrimonio, fue un matrimonio consumado en el infierno. A él lo hacía más feliz estar de viaje, jugando póquer con los amigos, y probablemente reunirse con “las damas de la vida nocturna”, asevera Lyle Leverich, autor del libro “Tom”, que es una biografía de Tennessee. (Budline, 1998)

Por otro lado, Edwina la madre del dramaturgo se enfocaba en atenciones y cariño a sus hijos, sin embargo, siempre les infundía miedo, temor a Dios si no llevaban una vida recta y un comportamiento intachable; acentuándoles que no debían ser como su padre o serían castigados por Dios. Como mujer violentada y sumisa, asumía que había comportamientos que el “sexo débil” no podían permitirse, tenía estructurado un “deber ser” ascético, disciplinado, moral, puritano, propio de lo que ella asumía debía tener una mujer.

A la edad de 4 años Tennessee, su hermana Rose y sus padres se mudaron a un pueblo más chico, también en Mississippi, donde el pequeño contrajo difteria, lo que lo volvió un

niño sobreprotegido por su madre, lo cual era mal visto por su padre, pues no quería un hijo delicado. Al estar confinado durante 2 años en casa, su madre lo inició a esa corta edad, en las lecturas de Charles Dickens y William Shakespeare.

La pasión en las obras de Shakespeare, *Romeo y Julieta* y *Otelo*, así como la libertad plena idealizada en los personajes de las obras de Charles Dickens, son una metáfora de su vida, donde, por un lado, existía un padre libertino y alcohólico que violentaba a la madre y a la hermana de Tennessee, mientras que por el otro, había una madre puritana y reprimida sexualmente.

Libertinaje paterno siempre irresponsable y egoísta, frente a la culpa inculcada por la madre, quien advertía todo el tiempo a sus hijos que un comportamiento pecaminoso desataría la ira divina. Todo esto, como ya se mencionó, fue forjando la visión erótica y sexual del dramaturgo.

Cuando Tennessee tenía 8 años nació su hermano Daken, los problemas económicos se acrecentaron, así como la violencia del macho, jefe de familia, hacia las mujeres de la familia. La madre del dramaturgo sentía que debía vivir esas situaciones cotidianas con estoicismo y con resignación, pues eran los comportamientos adecuados para una mujer decente, las prohibiciones morales para el sexo débil solo podían ser rotas por las prostitutas, quienes estaban condenadas al infierno. Así educó a la hermana mayor de Tennessee, pero, al ser tan cercanos y unidos, esa educación también fue para él, quien, al carecer de una figura paterna positiva, se identificó de infante más con la mujer débil, sumisa y reprimida sexualmente.

Esto volvió a Tom (Tennessee) un niño muy sensible que prefería la poesía al fútbol americano, lo que hizo que los chicos de su escuela lo maltrataran y se burlaran de él. El mismo trato recibía en casa por parte de su violento, alcohólico y machista padre, asegura otro de sus biógrafos, Donald Spoto.

A pesar del maltrato hay un miedo irracional de la madre a perder no al padre en sí como hombre, sino al padre pilar de la familia. Edwina odiaba la idea de perder a su familia y

condenarse por ello, acorde a los duros preceptos morales de su padre, abuelo materno de Tennessee, Rector de la iglesia episcopal de su pueblo natal.

Ese continuo ir y venir de la situación económica de los Williams, quienes pasaban de vivir en una casa bella y elegante de la iglesia episcopal, administrada por el abuelo materno, a mudarse a un pueblo más chico, a una casa modesta, debido al comportamiento desenfrenado del padre y, posteriormente, mudarse a un departamento pequeño en Saint Louis, donde dieron trabajo al jefe de la familia, hicieron que Tennessee se encerrara aún más en su mundo de novelas, obras de teatro y poemas que leía todo el tiempo.

Toda esta historia de su infancia es fundamental para entender su obra. Como universitario, Tennessee Williams ingresó a la Universidad de Missouri-Columbia, donde fue miembro de una fraternidad, de cuyos compañeros recibiría su apodo, para dejar de ser Tom y convertirse en Tennessee, por su acento sureño, lo cual no le acomplejó en nada, por el contrario, se desarrolló en él un orgullo identitario cada vez mayor. Esto trascendió cualquier alienación del yo para crear su obra, donde siempre estuvieron presentes los personajes sureños como protagonistas, al menos en sus dos obras más célebres, premiadas y llevadas al cine, es decir, las obras revisadas en esta investigación.

En el año de 1935 escribió su primera obra de teatro en ser interpretada, la cual tuvo el título de: *Cairo, Shanghai, ¡Bombay!* Cuya puesta en escena fue en Memphis. Cuatro años después, el entonces joven escritor se mudó al barrio francés de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana.

Desde ese lugar, fueron naciendo en su mente la historia y los personajes de su obra maestra, *Un tranvía llamado deseo*. Desde 1939 alternó entre Nueva Orleans y Nueva York, donde, sin dejar de escribir, tuvo diversos trabajos itinerantes y mal remunerados, como mesero o portero.

En 1941 los Estados Unidos de Norteamérica entraron al conflicto de la segunda guerra mundial, cuando fue llamado al ejército a prestar servicio, fue declarado inhabilitado para tales menesteres debido a dos condiciones biológicas y una “psicológica”, las biológicas

estaban relacionadas, una a problemas congénitos cardiacos y la otra a problemas psiquiátricos, mientras que su patología psicológica, era debido a su condición homosexual, debe de recordarse que fue hasta 1976 en que la Organización Mundial de la Salud, por sus siglas OMS, sacó de su catálogo de enfermedades psicológicas y/o mentales a la homosexualidad.

En cuanto a lo anterior, debe de mencionarse que, aunque en el fondo el dramaturgo no deseaba ser soldado y menos estar en una guerra, sí sufrió ese rechazo del ejército de su país, es decir, una vez más se sentía relegado, señalado, sobajado, pues volvía a sentir la discriminación que padeció en su infancia y juventud por parte de su padre, para quien sus gustos literarios y nulo interés por los deportes lo volvían un afeminado.

Esos rechazos que lo alienaban de sí mismo y lo hacían caer en sus adicciones a las drogas y al alcohol, eran también sublimadas por su creatividad, dando vida a hermosas piezas teatrales que cautivaban por su atrevimiento vanguardista a temas tabú, así como convertirse en una celebridad.

Fue en 1943 que fue llamado a la a Metro Goldwyn Mayer para hacer una adaptación de su obra de teatro *El zoo de cristal*, donde hay una clara referencia a la fragilidad emocional y posterior locura de su hermana Rose, dicha adaptación se estrenó en 1945, naciendo así una nueva estrella de las letras norteamericanas, aunque el éxito arrasador le llegaría en 1947 con la publicación de obra teatral más conocida hasta la fecha, *Un tranvía llamado deseo*. Ese mismo año, la obra fue un éxito en el escenario, la puesta corrió a cargo de Elia Kazan, quien junto a Lee Strasberg parieran el método de su famosos Actors Studio. De esta manera, nacía un actor legendario: Marlon Brando.

Tennessee Williams ganaría dos veces el premio Pulitzer, la primera vez con *Un tranvía llamado deseo* (1947) y la segunda ocasión con *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955). Sus obras alcanzaron durante los años cincuenta un renombre internacional, sobre todo *Un tranvía llamado deseo* (1947), llevada al cine en 1951.

En su también famosa obra de teatro *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, escrita en 1955, el sur de los Estados Unidos de Norteamérica va a ser la escenasfera, en todo el sentido del concepto de Benito Cañada Rangel (2019) revisado desde el primer capítulo, donde ésta se conforma por elementos esenciales como lo son el espacio escénico, el edificio teatral, y por tanto, la escenografía, la utilería, el vestuario, los peinados, el maquillaje, la iluminación, el actor-personaje, el texto escrito, el texto pronunciado, la música, los efectos sonoros, así como el público o espectador.

Por lo tanto, se encuentra nuevamente ese aspecto identitario, donde emerge la propia condición humana del dramaturgo, esa relación con el sur de amor y odio, de búsqueda de reconciliación con su figura paterna y demás. Obra también premiada con un Pulitzer sería llevada a la pantalla grande en 1958, por Richard Brooks, con un gran elenco principal: Paul Newman, como Brick Pollitt; Elizabeth Taylor, como Maggie “la gata”; y como Big Daddy, el legendario actor y cantante Burl Ives.

Infortunadamente, a esta época dorada y de tantos éxitos, vino la decadencia en torno a su trabajo y a su salud emocional, Tennessee Williams fue cayendo en depresiones cada vez más críticas, posterior a la década de los 50 en la que tanto se reconoció su trabajo. Cada vez más fue dependiendo de los calmantes y el alcohol y sentía que era muy injusto que, después de que la crítica lo considerara, a finales de los 40 y toda la década de los 50, como el dramaturgo más importante vanguardista en Norteamérica, en los 60 lo consideraran anticuado. Esas críticas lo sumían cada vez más en su alcoholismo.

Entre 1967 y 1975 incursionó en la poesía, con su libro *En el invierno de las ciudades*; mientras que, en la prosa autobiográfica con su libro *Memorias*, en el cual habló ampliamente sobre su adicción al alcohol y a las drogas, así como su homosexualidad. En 1976 se le consideró para ser parte de los jueces en el festival de Cannes de ese año, lo cual lo reanimaría un poco.

Sin embargo, no atendió sus problemas anímicos, emocionales y de adicciones y finalmente muere el 25 de febrero de 1983 en Nueva York, justo donde había comenzado su

éxito, donde llegó *Un tranvía llamado deseo* a ser la sensación teatral en el foro más importante en Norteamérica para un dramaturgo.

Un ser humano que padeció el rechazo social desde muy niño por no cumplir con las expectativas paternas del modelo de chico duro que todo padre narcisista añoraba desde su propio ideal machista. Diagnosticado como paciente psiquiátrico por sus trastornos emocionales y de ansiedad, catalogado como enfermo sexual por sus preferencias homosexuales, adicto al alcohol y a otras drogas, logró mediante un proceso creativo, trascender toda esa alienación. Lo más importante, es que todo ese sufrimiento lo transformó en conocimiento de las emociones, de “la vida sensible”, concepto que se abordará más adelante desde Langer (en Gardner, 1997), para crear una semiótica que dio paso a una estética que en su momento fue vanguardia y hoy en día sigue siendo patrimonio del arte (teatral).



Figura 8. Tennessee Williams y Marlon Brando (1951)

Capítulo IV. La gata sobre el tejado de zinc caliente

4.1 Signos y significados

Los signos y significados con los que dinamiza esta obra el dramaturgo norteamericano tienen una intención artística, que se ve en la relación de Brick y Maggie, donde una vez más se pone en juego la feminidad mediante una representación histérica, y la neurosis generada por los constructos de la figura patriarcal, reflejados en las escenas intensas entre ambos en la pantalla grande.

La instauración de la ley en Freud (1908) se relaciona con la culminación del Complejo de Edipo, mismo que lleva el terror a la castración posicionándose la ley (la figura del padre) como aquel que limita al sujeto por un fin <mayor> social. Este pasaje simbólico freudiano no culmina sino hasta la personificación del padre, viéndose investido por la necesidad de instaurar la ley en el otro y de representar la misma.

El encuentro entre la figura de la ley y el deseo es una de las grandes discusiones que plantea Freud y que se sostienen en el Psicoanálisis hoy en día. Fue, entonces, la misma dialéctica que trabajó Tennessee Williams en esta obra, contraponiendo la sexualidad de la histeria, con la neurosis y la pulsión agresiva. La tensión del protagonista contrapuesto al deseo a la maternidad de su coestelar es, precisamente, colocar un ejemplo de que toda persona se encuentra en falta, es decir que todos se conciben a sí mismos incompletos: Brick en su posición masculina y la comparación ante la figura de su padre y de él colocarse como ley; en contraparte, Maggie deseando la completud de su familia y la coronación del deseo (los hijos) en una híper sensibilidad anímica (histérica) y corpórea (sexual).

Acorde a la metodología propuesta para esta investigación, buscando los signos significaciones de los personajes en el cine, se realizaron los siguientes cuadros semióticos a manera de tablas, primero para entender a la semiótica del cuerpo, que atendieron los actores en ambos filmes. Desde la perspectiva teórica, primero de Stanislavsky (en Jiménez, 2011) y su memoria de las emociones; después en torno a Beuchot (2018) y su concepción de Semiótica, abordada en los tres aspectos fundamentales que propone: sintaxis, el texto en sí; semántica, el contexto y finalmente, la pragmática, que se hace con la primera y la segunda

ya en la práctica. Por último, se atiende la antropología del cuerpo, el guiño del ojo, que propone Geertz (1987).

De esta manera, se muestra como a partir de la semiótica, cuyas tablas aquí propuestas suman al análisis semiótico al dar orden y perspectiva, que van a culminar en la hermenéutica analógica de ambas películas, en los diálogos que suman las coincidencias univocistas y equivocistas, metonimias y metáforas, sin imponerse entre sí, este método sustenta la teoría semiótica de Beuchot y la hermenéutica analógica, donde ambas conforman ese todo interpretativo, deviniendo una de la otra, para convertirse en una unidad de análisis e interpretación indivisible.

Las tablas se centrarán en los personajes principales de las obras aquí analizadas llevadas al cine, primero *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y posteriormente *El tranvía llamado deseo*. Cada cuadro aborda a un o una protagonista. Se tomaron a los tres personajes principales de cada obra. Las primeras tablas abordan a los protagonistas de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Margaret, Brick y Big Daddy, respectivamente. Así como un cuarto cuadro de la semiótica cinematográfica, adelante explicada.

- Tablas de análisis de los personajes de *La Gata sobre el tejado de Zinc caliente*

Tabla 1
Maggie

Personaje	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Margaret	Maggie es una mujer muy bella, sensual, tanto que, incluso su propio suegro suele voltear a verla para contemplar sus formas. Es ingeniosa porque ella lo sabe, sabe el efecto que causa con su sensualidad y belleza, lo que la	El conocimiento total del texto, entendida como la sintaxis en esta semiótica, es fundamental para que la actriz, sepa cuando echar mano de la semántica (contexto del personaje) pues, aunque no está al	Entender una antropología de la historia de vida del personaje es fundamental para crear la semiótica del cuerpo tan necesaria para darle vida a Margaret. Cada guiño, gesto y movimiento corporal son de coquetería y

	<p>hace también ser muy perspicaz e ingeniosa. Viene de un estrato social pobre, pero se las ingenió para conquistar a Brick Pollitt, segundo hijo de la familia más rica del Delta del Mississippi. La actriz que interpreta a “la gata” debe acudir a su sensibilidad interior, en dos aspectos fundamentales: primero saber utilizar sus atributos físicos de manera sutil pero asertiva y en segundo lugar, la desesperación porque el ser amado la trata con indiferencia al creerla culpable de un adulterio que nunca cometió; para ello, debe acudir a la memoria de las emociones que propone nuestro autor. Además de su temor a la pobreza, la cual padeció en su infancia. Cuáles son sus circunstancias</p>	<p>nivel educativo de su esposo y su familia, no aspira a serlo ni fingirlo, pues sabe que parte de su encanto con el que los conquista es esa diferencia, pues está llena de frescura en sus formas y modos de ser, sin caer en la vulgaridad. Aunque es corregida a menudo por su marido, pero, no por vulgar sino porque cuida que él no sea desheredado. Pues ella sí sabe lo que es la pobreza, a diferencia de su marido.</p>	<p>seducción, incluso cuando llora y suplica la atención y deseo fallido de su amado esposo. Gesticulaciones que vayan apuntalando asertivamente a significaciones de una mujer ingeniosa y tenaz, que no se rinde ante sus objetivos planteados firmemente.</p>
--	--	---	--

	remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.		
--	---	--	--

Autoría propia (2020).

Tabla 2

Brick

Personaje	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Brick Pollitt	Las emociones principales que habitan a este personaje son la culpa y los celos, que lo han derrotado emocionalmente. Pues su mejor amigo se suicidó y él no acudió a su llamado, pues pensaba que él y su esposa se habían acostado. Aún ama y desea a su esposa, existen destellos de esto que son prontamente sumergidos al creerla infiel y al sentir la terrible culpa por el suicidio de su amigo. Por tanto, la memoria de las emociones como método, debe enfocarse hacia los	En cuanto a la semiótica de Beuchot propuesto como análisis del personaje en la pantalla, en este caso se requiere la disciplina de la sintaxis, conocer sus diálogos a la perfección, pues al ser un hombre estudiado e hijo de un millonario sureño norteamericano (semántica o contexto) no desvaría en sus expresiones ni se vuelve corriente o vulgar a pesar de estar casi todo el tiempo bajo los efectos del alcohol. Siempre se contiene y contesta con	La semiótica del cuerpo mediante la propuesta de Geertz para hacer una descripción densa de la cultura, que aquí se encamina hacia la cultura que constituye al personaje y sus movimientos, gesticulaciones, entonación, guiños, es la de un hombre rico, culto, pero emocionalmente derrotado, que se evade en el alcohol, que muestra con su cuerpo indiferencia, sólo para pretender contener las emociones que lo lastiman y que no se atreve a afrontar, incluido el deseo y

	celos, el deseo y una tremenda culpa. Cuáles son sus circunstancias remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.	sarcasmos o ironías para evadir diálogos profundos que lo hieren o confrontan con sus sentimientos.	amor que aún tiene por su esposa y que lo mantienen en una tensión sexual que sólo los tragos logran aplacar a ratos. Psicológicamente, debemos comprender que en la antropología de su historia de vida es el segundo hijo, pero el favorito de sus padres. Su padre es un hombre impositivo y una figura difícil de superar.
--	---	---	--

Autoría propia (2020).

Tabla 3
Big Daddy

Personaje	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Abuelo Pollitt (Big Daddy)	Para analizar al personaje en la pantalla, se debe conocer que Stanislavsky propone como método acudir a la memoria de las emociones, Big Daddy es el hombre más rico del Delta del Mississippi, su fortuna la ha logrado trabajando duro, no heredó nada. Por tanto, es un hombre	Desde un análisis semiótico de Beuchot para entender la interpretación del Abuelo Pollitt en la pantalla grande, es indispensable recargar la mirada en la semántica, el contexto en el que ha vivido el personaje. De niño vivió en la miseria, su padre era un vagabundo, queda huérfano	Lo complejo en la semiótica del cuerpo, con la que nos podemos auxiliar de Geertz para aplicarlo al entendimiento de los guiños y movimientos del personaje en el cine, estriba en que a pesar de ser un hombre altivo, que se siente superior a todas las demás personas, el Abuelo Pollitt es un hombre cansado y

	<p>práctico, encasillado en la ética del trabajo duro, le gusta respetar las reglas morales y jurídicas, disfruta de ser poderoso y esto lo ha vuelto frío incluso con su familia. La gente le es indiferente, siente que no le debe nada a nadie y que su éxito es sólo producto de su esfuerzo individual. Por dentro es un hombre solo, cuya habilidad principal consiste en proyectos industriales que le permiten acumular más y más dinero, no confía en nadie y menosprecia las formas sociales y hasta la educación, pues él logró hacer su fortuna cuantiosa sin tener estudios. El actor que lo interprete debe acudir a esos momentos de su vida en que se ha sentido exitoso, pero solo, que ha logrado alcanzar sus metas por sí mismo, sin</p>	<p>siendo casi un niño y aun así logra edificar una enorme fortuna. No basta con interpretar a un hombre que posee todo lo material e incluso a las personas como su familia y trabajadores, es necesario entender la semántica de dónde viene para comprender su sentir, pues aunque se siente superior a todo hombre, le duelen sus orígenes y la muerte de su padre el vagabundo.</p>	<p>que está muriendo de cáncer, sin embargo, no muestra emociones y no soporta mostrar su dolor, aun cuando éste lo hace casi retorcerse a ratos. Bajo este precepto cuando por fin se abre con su hijo preferido, Brick, lo hará desde este contexto para no caer en una sobreactuación que recreé una figura retórica patética, pues no es el objetivo del autor.</p>
--	--	--	---

	<p>ayuda ni de Dios. Ese sentimiento soberbio que nos relata Homero en la Odisea, donde Odiseo reniega hasta de los Dioses del Olimpo, pues él y su solo ingenio le bastan para conquistar el mundo. Cuáles son sus circunstancias remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.</p>		
--	--	--	--

Autoría propia (2020).

Cuadros para la semiótica escénica en el cine.

Como se menciona en la introducción, es menester de este trabajo plantear un análisis semiótico del cuerpo y la escena fílmica en busca de saberes y conocimientos estéticos, para lo cual debe de diseñarse también la semiótica escénica de la iluminación, que, junto a la semiótica del cuerpo, permitan un entendimiento asertivo del significado y el significante en el cine de aquella época y su propuesta.

En ese sentido, debe resaltarse que igual que en su momento, los artistas de la iluminación, escenógrafos y musicalizadores del filme abonaron para crear la atmósfera donde se desarrolla la historia de personajes que viven bajo la sombra de una alienación social y de sí mismos, son también vistos desde la perspectiva de la psicología del color, elementos escenográficos y música daban una coherencia de la historia contada en el cine en toda la

semiosis creada. Por ejemplo, cuando el deseo insatisfecho de Maggie “the cat” comenzaba a apoderarse de ella, los colores, las imágenes iluminadas nos transmitían tanto su calor como el calor del lugar en el que habitan los Pollitt. De igual manera, 70 años después el espectador fílmico debe sentirse igual frente a las imágenes de la pantalla.

Diversos autores alrededor del mundo proponen la relación escénica que tienen para crear atmósferas teatrales y cinematográficas e incidir en las emociones no solo del público sino también de los ejecutantes, la búsqueda de una comunicación asertiva de la estética buscada en el acto escénico también en el cine.

Esa relación se busca que forme parte de un método semiótico estético del cual se pueda dar cuenta mediante distintas hermenéuticas, en textos mexicanos está, por ejemplo, el "Manual práctico de diseño escenográfico", de Xóchitl González o “Iluminación Escénica: Fundamentos del diseño”, de Arturo Nava, También hay literatura clásica tal como "El Arte del Teatro”, de Edward Gordon Craig. Sin embargo, en lo que respecta a este trabajo de investigación no se abordará este aspecto formalmente, pues los objetivos centrales se dirigen a plantear herramientas semióticas y estéticas para analizar estos aspectos en las películas basadas en las obras aquí tocadas.

En Francia, el término iluminación, “lumière”, está retrocediendo rápidamente en beneficio de la luz, probablemente para indicar que el trabajo del diseñador de la iluminación (Fr. Concepteur Lumière) no consiste en iluminar un espacio oscuro, sino más bien en crear a partir de la luz. El término alemán, “lichtregie” (puesta en escena de la luz) o el inglés lighting design (diseño de la iluminación) también subrayan el papel focalizador de la luz en la escenificación. Appia (1954), señala la importancia de la luz puesta al servicio del actor:

La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades del color –como la paleta del pintor-, todas las movi­lidades; puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones

exactamente igual como lo haría la música. Con ella, poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor. (Calvillo, 2010)

Por su parte, Eva Heller (2004), al plantear su psicología del color aseguraba que el color no es solamente un fenómeno óptico o un medio técnico de la emoción, sino que se relaciona a estados de ánimo y emociones. Buscaba explicar cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.

De esta manera, se puede construir el cuadro complementario de la semiótica del cuerpo y la interpretación de los actores en el cine, al de la semiótica del escenario fílmico, en concreto la iluminación, desde una semiótica escénica basada en la psicología del color, en la película *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.

Tabla 4
Para la semiótica escénica en el cine

Escena	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Al iniciar la proyección cinematográfica, se escuchará una vieja canción del Sur, cantada por un coro de negros. La escena se ilumina lentamente. Alguien está tomando una ducha en el cuarto de baño con la puerta entreabierta. Durante toda la escena se oirá el ruido del agua.	El color azul es el color de la tranquilidad, la relajación, aunque también lo asociamos al frío y a lo distante. Es perfecto para la memoria de las emociones, el cómo nos sentimos relajados, limpios, aunque con algo de frío o frescura tras una ducha. Es también ideal para expresar lo distante,	Apegarse a la sintaxis (el texto en sí) tal cual, para que los colores puedan ser lo que redondeé la semántica (contexto) de la escena donde un esposo, si bien relajado y fresco, que va al “alivio” de servirse otro trago y degustarlo a sorbos apresurados, también quiere marcar distancia y no permitir que su	El azul claro sobre la cara de Brick para expresar su frescura e indiferencia y tranquilidad, aunque sea ésta fingida, debe contrastar con la exaltación y el calor que siente su esposa a diferencia de él. Por ello, cuando se ilumine a Margaret deben de atenuarse colores rojizos de pasión y marrones de calor, de bochorno en la

	tal cual busca estar Brick con su esposa (Maggie “la gata”) por la trama dramática de la misma obra llevada al cine.	esposa se le acerque siquiera, al pensar que le ha sido infiel, con su mejor amigo, quien se suicidó.	pantalla grande cuya estética de la imagen, a diferencia del cine, puede ser editada o repetidas en tomas.
--	--	---	--

Autoría propia (2020).

4.2 La gata sobre el tejado de zinc caliente y la alienación del yo

De esta manera, el punto central de la alienación del yo está enmarcada en los dos personajes principales varones, es decir, Brick y Big Daddy (su padre) pero además en otro personaje que, aunque no aparece jamás en escena está presente y provoca parte de esa alienación, o es el origen de la misma en Big Daddy, éste es su padre, el vagabundo, padre de Big Daddy y abuelo de Brick.

Ahora, es pertinente recordar que para Adam Schaff (1979), la alienación es de carácter objetivo y/o subjetivo; objetivo cuando es el sujeto quien no se ve identificado con el sistema social, rechazándolo al igual que a otros hombres; mientras que, en alienación subjetiva o alienación de sí mismo o alienación del yo, la persona vive, siente su propio ser, su propia personalidad como algo extraño.

En el caso de los personajes antes mencionados de la obra, viven una o la otra e incluso ambas. Cómo sería esto, se propone para este análisis seguir un orden cronológico, en primer lugar, estaría entonces el padre de Big Daddy. Se sabe de él por la escena en que Big Daddy, interpretado magistralmente por Burl Ives, habla de él, negando su amor por él y después aceptando que es lo que más ha querido. Ese viejo vagabundo, quien de niño lo hizo conocer el hambre y la vergüenza, a quien seguía a todos lados. Finalmente, cuenta Big Daddy, que al subir a un furgón le falló el corazón y murió riendo, dejándole solo de herencia una maleta vieja con su viejo uniforme militar.

En segundo lugar, está Big Daddy, quien, de venir de la miseria, al ser hijo huérfano de madre y de padre vagabundo, hizo una fortuna, siendo dueño de miles de acres de tierra en

Mississippi. Es una alienación compleja la que vive, ya que odia las hipocresías y la mendicidad, pero es un hombre práctico, un empresario, no le gusta la gente, pero sabe usarla. De ninguna manera está alienado de sí mismo, por el contrario, se ufana de ser un gran hombre que de la nada hizo fortuna, “construyo un imperio”, sin deberle nunca nada a nadie, aborrece al sistema, se siente alienado de éste por su origen humilde, por eso es agresivo con todos. Y a pesar de esa alienación objetiva, sabe servirse bien del sistema social para enriquecerse y ser poderoso.

Finalmente, está Brick Pollitt, el hijo favorito de Big Daddy y su consentido, su heredero. Brick se siente impedido para vivir, no encuentra en el mundo algo que lo haga sentirse como parte de éste. No cree en el dinero, en el sistema, en la amistad, en su familia, ni el amor, pues asume que su esposa, Maggie, le fue infiel con su mejor amigo. Tiene una alienación hacia el sistema y las personas, pero, a diferencia de su padre, se siente incapaz de funcionar y de operar socialmente. Y no solo eso, tampoco se reconoce a sí mismo, se siente ajeno a su propio yo, por lo cual, se aísla en un alcoholismo melancólico, siendo además todo el tiempo huraño con los demás y consigo mismo. Es decir, el personaje vive ambas alienaciones.

4.3 La gata sobre el tejado de zinc caliente y la creatividad

La manera en cómo resuelve el conflicto el autor Tennessee Williams es la propia sublimación de sus conflictos personales, es decir, es la trascendencia de la alienación, mediante la creatividad. Esto sería una idealización de cómo al propio dramaturgo en su vida personal le hubiese gustado que se resolvieran sus problemas familiares, su relación con el padre especialmente. Él lo resuelve creando estéticamente sus piezas teatrales, mientras sus personajes, en esta obra, sí logran salir de las complejas relaciones de alienación social y del yo padecidas.

Por un lado, Big Daddy deja de ser un misántropo al enfrentarse a una inminente muerte por cáncer de colon, además de una florida discusión con Brick, su heredero, su hijo favorito, donde termina por reconocer que ha sido muy duro con los demás, que ni siquiera conoce sus

tierras por completo y menos el nombre de sus trabajadores en la plantación. También acepta que los llenó de cosas materiales, pero no de amor y, lo más importante, que su padre, a quien tanto desdeñaba por no haberle dejado nada material, le había dejado algo más valioso que el dinero: su amor, su compañía, su sonrisa. “Te he contado historias sobre mi viejo”, pregunta a su hijo Brick. “Unas cincuenta veces”, le responde sonriendo Brick.

Por su parte, Brick trasciende su doble alienación y asume las responsabilidades para ser el heredero e incluso procrear a sus propios hijos tras darse cuenta que, su esposa nunca lo engañó y siempre le ha sido leal y lo ama; además, es el hijo más amado, deseado y planeado, fue capaz de enfrentar a su padre con su realidad, logrando de esta manera también aceptar la suya y resolverla. A partir de ese desenlace feliz será un Brick productivo, creativo. Alienación igual a muerte o decadencia, por creatividad, acción, como metáfora de vida. Tendrá las agallas para vivir, igual que su padre tendrá las agallas para morir bien, morir en paz y reconciliado con el mundo.

Es decir, el argumento dramático de Tennessee Williams para resolver el “nudo” de la historia en esta obra, descansa en la idea de que todos somos capaces de pensar igual y crear los mismos productos, a partir de resolver nuestros conflictos emocionales con lo mejor de nuestra naturaleza humana, la empatía, la comprensión y el amor.

MARGARET.—Esta noche ven a mi lado, por favor, Brick... antes yo te creía el más fuerte de los dos, y casi llegué a odiarte porque me dominabas. Pero desde que empezaste a beber me di cuenta de que estaba equivocada. Ahora soy yo la más fuerte y por eso te quiero más. (Él va a dejar el vaso.) Y aunque me rechaces no perderé las esperanzas. No existe nadie más resuelto a salvarse que una gata sobre un tejado de zinc caliente...

BRICK.—(La mira.) ¡Eres admirable, Maggie!

MARGARET.—Brick, el deseo de vivir que has perdido solo yo puedo devolvértelo. Déjame coger tu mano, y acariciarla así, suavemente, porque quiero depositar en ella esa cosa maravillosa que dejabas escapar de entre tus dedos: ¡tu

propia vida! Antes le he mentado al abuelo, pero esa mentira aún puede convertirse en realidad. Después, te prometo ir yo misma a buscar todo el whisky que quieras. Y me emborracharé contigo para olvidar que la muerte ha entrado en esta casa. A la muerte hay que contestarla con la vida. ¿Qué dices a eso, Brick? ¡Contéstame, amor mío! Contéstame.

BRICK.—(La mira, se levanta.) Voy a terminar por creerlo yo también.

(Empieza a oírse la música. MARGARET "La Gata" coge la almohada y mirando fijamente a BRICK se dirige lentamente hacia la cama pasando por detrás de él, que apenas se mueve. Deposita la almohada en la cabecera y se sienta en el borde de la cama sin dejar de mirarle. Tiende los brazos hacia BRICK. Éste lentamente empieza a andar, mirándola a su vez y tendiéndola los brazos. Cuando sus manos van a tocarse las luces se apagan, sube fuerte la música y... (Williams, 1955, 3.1.256)

Lo anterior, es curiosamente la tesis que más celebra Gardner (1997) de Lévi-Strauss, mente y cerebro abordados desde lo cultural y lo social, que al final desarrollan también los procesos biológicos que nos hacen producir cosas sublimes, como el propio arte. En ese mismo sentido, Langer (en Gardner, 1997), ejemplificaba a partir de la música, pensando en ésta como un tipo de arte asequible a cualquier metáfora, que el conocimiento de la vida sensible del creador le imprime a su obra, sería lo que le da un atractivo permanente, perenne, a los símbolos artísticos, “aquí se encuentran los motivos por los que valoramos esas expresiones y obras que para el empirista lógico carecen de significado” (citada por Gardner, 1997, p. 74).

Por tanto, así se trate de un creador de música, de poesía, un escultor o un dramaturgo, su obra tendrá símbolos artísticos apreciados de manera perpetua, en tanto aplique en su obra los conocimientos de su historia personal, el conocimiento de la vida sensible.

Capítulo V. Un tranvía llamado deseo

5.1 Signos y significados

Tablas de análisis de personajes de Un tranvía llamado deseo.

Tabla 5
Stanley

Personajes	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Stanley Kowalski	Sensibilidad interior, mediante la memoria de las emociones, para vivir las necesidades orgánicas más primigenias, en particular el sexo instintivo y un apetito voraz, conjugada con la acción impulso, visibles como acciones físicas. Cuáles son sus circunstancias remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje a comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.	Conocimiento minucioso del texto (sintaxis), aplicación de éste al contexto estructural del sujeto con su momento histórico y circunstancias sociales y culturales (semántica), dando como resultado la praxis escénica semiótica. La descripción dramática de Stanley en el texto mismo, debe de encaminarse a la historia de vida de este macho violento, exsoldado, alcohólico, en el contexto de su ciudad, su época, sus amigos.	Es necesario construir una semiótica del cuerpo del personaje, el actor presta su cuerpo al personaje, cada guiño, cada gesto debe estar justificado para realizar una descripción densa del contexto cultural del personaje, sus orígenes, la antropología de su historia personal. A partir de lo descrito por el dramaturgo sobre quién es Kowalski, interpretar como riñe con sus amigos, cuál es su táctica al violentar a su esposa, que guiños hace para manipularla y que lo perdone.

Autoría propia (2020).

Tabla 6
Blanche

Personaje	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Blanche Du Bois	<p>No sólo concentrarse en la “acción en impulso” que es la careta de Blanche, es decir, no sólo lo activa y sus desplantes de aristócrata venida a menos, pues para poder plantear en escena su desequilibrio emocional, es necesario acudir al esbozo de su sensibilidad interior. La actriz debe acudir a la memoria de sus emociones, de momentos dramáticos de su propia vida en los que se ha sentido abusada, violentada, humillada y traicionada. Cuáles son sus circunstancias remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje a comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.</p>	<p>A partir de la esencia del texto mismo, del bosquejo del personaje de Blanche, es vital entender el contexto social que vive de decadencia para situar la simulación del mundo de fantasía en el que vive a veces; creyendo ser como sus antepasados oligarcas sureños norteamericanos del siglo XIX, que existieron en la opulencia y el ocio, que les permitía un aprecio por las artes y la alta cultura.</p>	<p>No puede la actriz que interprete a la señorita DuBois quedarse sólo con la recolección de los datos del personaje en el texto, debe afinar su mirada para entender las particularidades de su conducta, entendida ésta como un fenómeno cultural. De esta manera, la actriz debe desprenderse de un sistema experimental, que busque plantear generalidades del personaje, pues es tan dinámica (cambiante) y compleja Blanche, que debe la actriz echar mano de un sistema interpretativo en busca de significaciones. Cambiar de gestos activos, con delirios de grandeza, al drama de la mujer violentada, que</p>

			nunca superó la tragedia de tener un esposo homosexual y suicida.
--	--	--	---

Autoría propia (2020).

Tabla 7

Stella

Personaje	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
Stella Kowalski	Es un personaje complejo, pues de ser también heredera de una familia aristócrata sureña venida a menos, se ha vuelto conformista e incluso perezosa. La razón fundamental de eso, es la pasión desenfrenada, lujuriosa que tiene por su marido. De esos estados de ánimo pasa también al miedo, a la humillación que sufre como mujer violentada. Por lo que, siguiendo el método de Stanislavsky debe la actriz acudir a la memoria de sus emociones en esos dos sentidos. Momentos de su vida de odio y amor, odio a la violencia	Para poder a la pragmática actoral, producto de la sintaxis y semántica, que propone Beuchot como ecuación semiótica, la actriz debe entender más allá de la sintaxis del texto en sí, la semántica, el contexto en el que las circunstancias le obligan a Stella a moverse al mismo tiempo de maneras distintas, pues por un lado habla y se expresa de forma vulgar con sus vecinas, por otro lado es suplicante con su esposo y de modo más refinado con su hermana; todo esto en no pocas ocasiones en la misma escena.	Las significaciones más complejas de Stella están alrededor de la construcción gestual y del lenguaje corporal en torno al erotismo, al triunfo de la sexualidad y la lujuria sobre ella, incluso después de ser violentada. Una mujer que está rendida a las pasiones del cuerpo que le provoca su marido, que la hacen incluso tener guiños de pereza, pues su única o primordial vocación y actividad es la seducción de su macho, desde la primera escena.

	<p>con la que ha sido tratada y amor pasional de apego emocional y sexual. Cuáles son sus circunstancias remotas, mediatas e inmediatas que llevan al personaje comportarse de esa manera. Cuál es su contexto histórico social y cómo lo vive el personaje.</p>		
--	--	--	--

Autoría propia (2020).

Tabla 8

Para la semiótica escénica en el cine

Escena	Stanislavsky	Beuchot	Geertz
<p>Al aparecer las primeras imágenes en la pantalla, la escena está en la oscuridad. Se oye la música que ejecuta una pequeña orquesta de jazz. La escena se ilumina lentamente, mostrando las dos habitaciones del apartamento de los Kowalski en el barrio francés de Nueva Orleans. En el dormitorio, a la izquierda, Stella Kowalski está</p>	<p>El color marrón es el color que, la Psicología de los colores, de la autora Eva Heller (2004) asevera que, asociamos a la pereza y a la necesidad. Lo cual, se complementa perfecto con el método de Stanislavsky al basarse la psicología del color a la memoria, no sólo de las emociones, sino de nuestra historia</p>	<p>Para Beuchot no es suficiente la sintaxis, es decir, lo que propone el texto en sí, como acotaciones, sino que el autor invitaría a la contextualización (semántica) del momento del personaje que aparece, una Stella si bien perezosa pero que también está recordando y esperando desesperada que llegue su marido</p>	<p>Geertz puede sugerir, desde su semiótica del guiño, que cuando se busque que el público centre su mirada hacia Stella, quien está perezosa, pero a la vez acalorada y un poco erotizada (sus hormonas al estar embrazada también son un factor importante), iluminen su rostro con el color marrón y tenues rojos.</p>

<p>arrellanada perezosamente en una desvencijada butaca, dándose aire con un abanico de hojas de palma y comiendo chocolates que saca de una bolsita de papel. Lee una revista de estrellas de cine. A su izquierda, una escalinata de dos peldaños lleva a la puerta cerrada del cuarto de baño. Más allá de éste, se ve el vano de una puerta cubierta por una cortina que conduce a un armario de pared.</p>	<p>neurológica y del cerebro reptiliano.</p>	<p>para dar rienda suelta a su pasión por él. Por lo que, podríamos sugerir además de esos colores marrones, sutiles matices rojos, que es color de la pasión, en la misma teoría de Heller.</p>	
---	--	--	--

Autoría propia (2020).

El final de la película es ya de por sí dramático, una pieza trágica donde la locura sustituye a la muerte, pero finalmente, hay una pérdida irreparable, la de Blanche Dubois, quien en su locura termina ignorando los gritos y llantos de su hermana al despedirse, siendo quizá aún más doloroso, pues la pierde en vida. También, el dolor de Mitch al darse cuenta que se dejó llevar por el juego perverso de su mejor amigo Stanley, perdiendo así el amor de una mujer hermosa y dulce. Por su parte, el villano Kowalski pierde el respeto de su amigo y buena parte del amor devoto de su mujer, como consecuencia de su crueldad para con Blanche. Todos estos signos y significados nos dan como desenlace que, bajo esta situación, al resto de los menos afectados, no les queda más que echar otra partida de póker.

Una interpretación univocista aseguraría que Stanley recibió su merecido al tener finalmente el escarnio social de su gente más allegada, eso en un sentido ético. En un sentido trágico univocista se aseguraría que el statu quo siempre gana y que el malvado Stanley Kowalski seguirá abusando de todos a su alrededor, empezando por su esposa.

Por otro lado, una perspectiva equivocista interpretaría cualquier ocurrencia metafórica, alegórica en torno a un meta-mensaje, donde, como teoría de la conspiración heteropatriarcal. De esta manera, se puede forzar una sesgada interpretación desde el prejuicio mismo que afirmaría: *Un tranvía llamado deseo* está alentando subliminalmente el machismo a un nivel universal. Y así cualquier desproporción ideológica que se le ocurra al espectador o “crítico”.

Lo anterior, se da al ceñirse a los extremos como no tomar en cuenta o alejarse demasiado del texto en sí (sintaxis); del contexto, al no tomar en cuenta la época y los acontecimientos globales y nacionales, en la Norteamérica de los 40 cuando se escribió la obra, es decir ignorar la semántica; lo que por consecuencia nos trae una pragmática interpretativa muy lejana de la realidad, esto en términos de la teoría semiótica de Beuchot (2015).

Finalmente, la hermenéutica analógica de Beuchot (2018), se erige aquí como el camino de equilibrar, dar proporción y coherencia a las interpretaciones del signo, símbolo y por tanto, significados escénicos. Aunque pareciera que todo sigue igual, y regresan los personajes a su eterna dinámica social de miseria, violencia y juego de cartas.

Por otro lado, también hay una lección para los personajes, si se quiere moral o ética y donde, si bien Stanley aún no la comprende, si sufre ya las consecuencias inmediatas al ser rechazado por su mejor amigo y por su esposa:

STANLEY: —Stella. (Stella solloza, con infrahumano abandono. Hay algo de desbordante en su total rendición al llanto, ahora que su hermana se ha ido. Stanley le habla, voluptuosamente.) Vamos, querida. Vamos, amor mío. Vamos, vamos, amor... Vamos, amor...

La música se acerca a un crescendo. La pequeña procesión atraviesa la calle rumbo a la salida del foro izquierda (Williams, 1947, 3.5.120).

5.2 Un tranvía llamado deseo y la alienación del yo

Para poder abordar la alienación del yo en particular, es decir, en un actor o actriz, con respecto de su trabajo no se puede dejar de lado la semántica, o sea, el contexto, de los signos y significados del interprete y del personaje. De igual manera, en el creador de la obra, alienación que se busca tenga una salida, como el Eros y Thanatos en el psicoanálisis freudiano, por tanto, la vida y la muerte, el amor y la muerte, la conciencia de la finitud y la angustia y dolor que ésta causa, frente al reto de sublimarlo, de volver bello lo que no lo es, lo que es tragedia.

¿Cómo fue esa alienación del actor Marlon Brando y cómo transformó ésta en creatividad y una estética memorable de la actuación en la historia del cine, que en su momento fue una verdadera revolución escénica en el séptimo arte? Como ya se mencionó en anteriores capítulos, la técnica actoral de Marlon Brando estuvo siempre ligada al método de Konstantin Stanislavsky pues, aunque no fue su discípulo directamente, sí lo fue de sus alumnos: primero de la directora de drama Stella Adler cuando contaba con sólo 19 años; posteriormente se inscribe en el Actors Studio y se pone en manos de Lee Strasberg, el “monarca del método”, quien también fue alumno director de Stanislavsky. Nadie de sus contemporáneos, compañeros y compañeras del Actors Studio, dudaba en decir que era el mejor del Actors Studio, la memoria de las emociones, la semiótica del cuerpo eran su terreno.

Cuando llevó al personaje de Stanley Kowalski del teatro al cine fue de la mano de Elia Kazan, maestro, fundador y socio de Lee Strasberg en el Actors Studio. Elia Kazan seguía el método también de Stanislavsky, pero tropicalizándolo para el cine, sin sobreactuar, pero sí acudiendo a la memoria de las emociones. Kazan se dio cuenta que en Stanley Kowalski había algo de Brando. Pues, aunque podía ser simpático, admirado, e incluso dulce, si se lo proponía, también tenía esa parte oscura de un niño furibundo, que podía ser violento y complejo.

Lo anterior, no le agradaba para nada al joven actor Marlon Brando, pues como recuerda su coestrella y buen amigo Karl Malden, Brando decía que buscaba alejarse lo más posible de Stanley Kowalski, pues aborrecía a este tipo de hombres, mientras Kazan le pedía explorar en su historia personal qué había del personaje de Kowalski en él.

Dicho proceso actoral no fue nada sencillo, como recuerda el biógrafo de Kazan, Richard Schickel, Brando odiaba lo vulgar, lo insolente y lo furibundo de Stanley Kowalski, “es todo lo que odio en un hombre”, lo escuchó decir. Sin embargo, como su director cinematográfico, Elia Kazan se propuso ponerlo en jaque, mediante la memoria de las emociones y las técnicas de introspección para dar con eso que le chocaba del personaje, haciéndole ver que si le causaba malestar era porque había algo en su propia historia de vida. Es en ese sentido que tras esa alienación de sí mismo, el descubrimiento de algo que odiamos en nosotros mismos, que nos causa malestar, que lo sentimos ajeno como dice Schaff (1979) creador del concepto, a nuestra propia personalidad, Brando logró sublimar esa alienación en una creatividad escénica magistral y única. No ha habido hasta hoy, 71 años después, otro Stanley Kowalski como el de Brando en el cine.

Por su parte, Sam Shaw (1912-1999), conocido como el “fotógrafo de las estrellas”, quien además era cineasta, recuerda que Elia Kazan gustaba de crear antagonismo entre sus actores, quería que fueran competitivos, a un nivel maquiavélico. En ese sentido aunque nunca hubo un Stanley Kowalski como el de Brando, sí se dio en teatro una encomiable interpretación del patán Kowalski a cargo de Anthony Quinn, quien también pasó por el Actors Studio, por lo que Kazan tuvo la oportunidad de crear ese antagonismo Brando-Quinn como los Stanley Kowalski más legendarios en el teatro.

Por otro lado, en el cine se queda para siempre la interpretación de Brando como el mejor de la historia en el siglo XX, incluido el de Alec Baldwin en la cinta de 1995, dirigida por Glenn Jordan, con una actuación muy digna de Jessica Lange, como Blanche DuBois, que le mereció a toda la producción un globo de oro en 1996. Aun así, jamás alcanzó el éxito que la de Kazan.

La obra de teatro no padeció la misma censura que la película, en Broadway no había la misma censura que en los estudios cinematográficos, de hecho, había mucho más criterio amplio en el teatro para poder ser más explícitos en temas que eran tabú en los medios masivos como el cine. Este, al ser considerado de mayor alcance mediático y masivo, era siempre mucho más vigilado por la censura y el comité de actividades antipatrióticas, con sus burdas pero terribles persecuciones llamadas cacerías de brujas.

Un tranvía llamado deseo, al ser llevada al cine sufrió todo tipo de censuras: desde la música de jazz, considerada demasiado atrevida, hasta los gestos de los actores y actrices considerados demasiado eróticos o lascivos. La situación se volvió aún más complicada pues el director de la cinta Elia Kazan, quien había militado en las filas del partido comunista, como se abordó en el capítulo III, diez y siete años antes de rodar la película, se negaba a delatar a sus antiguos compañeros de partido, aun cuando Kazan había dejado atrás la militancia desde la fundación del Actors Studio en 1947, pues en el partido querían volver esta casa actoral una célula comunista lo cual encolerizó a Kazan y a su socio Lee Strasberg.

La película tuvo que ser modificada también en su lenguaje y tratar, de manera casi imperceptible para la audiencia, el tema del esposo homosexual de Blanche, a pesar de todo esto resultó una pieza memorable. Sin embargo, padeció la alienación social hasta con la crítica de la academia, pues ni Kazan ni Brando recibieron un solo premio Oscar; cuando actores, productores y directores de las cintas que sí los recibieron, opinaban que tan solo Marlon Brando y Elia Kazan, actor principal y director de la cinta respectivamente, merecían un Oscar, tras la nominación correspondiente de ambos.

Lo anterior se hizo aún más evidente cuando tres años después *On the water front*, traducida al español como *Nido de ratas*, dirigida nuevamente por Elia Kazan y protagonizada por Marlon Brando, recibió ocho premios Oscar, incluyendo uno para Kazan y otro para Brando, mejor director y mejor actor respectivamente; así como mejor guion para Budd Schulberg, la razón de la trascendencia de la censura, de la alienación social y de la crítica: número uno, la temática de la película, donde el héroe es un delator y número dos,

Elia Kazan había delatado a 17 excompañeros del partido comunista en una segunda audiencia con el comité de actividades antipatrióticas.

Violencia y dependencia sexual.

El psicoanálisis habla de la violencia y la sexualidad como partes esenciales de los seres humanos, cuya responsabilidad individual estribaría en qué hacer con esta naturaleza. Por otro lado, también podrían ser síntomas de patologías y malestares ocultos en el inconsciente, producto de nuestra historia de vida y del malestar con la cultura como sujetos en relación directa con ésta.

El acontecimiento de la pérdida de la plantación coloca a Blanche en un lugar subjetivamente vulnerable: se pueden identificar tres rasgos importantes derivado de este primer suceso, siendo el primero la afectación psicológica directa que lleva al personaje a jugar la dualidad entre sentirse responsable y señalar a otros, el dilema sobre el motivo de la pérdida que la ubica a ella en la necesidad de búsqueda de protección. En este sentido, se sabe que el desdoblamiento de la perversión ante un pasaje al acto del sujeto serán la paranoia y la culpa.

En segundo lugar, se encuentra la composición de un síntoma que son las alucinaciones, afección psicológica que padece el personaje como una consecuencia del alto nivel de tensión en el que se encontró. Para Freud (1917), el síntoma se compone de vivencias traumáticas, prehistoria del sujeto y un detonante. Sin embargo, también se puede ver el síntoma histérico como una liberación de energía libidinal del perverso, siendo este característico por su híper expresividad que perturba a la persona y a su entorno social.

El tercer elemento tiene que ver con la manifestación inconsciente que es derivado de la pérdida de la plantación y de la muerte de su marido: Blanche comienza su delirio, una fantasía que no pertenece al síntoma alucinatorio, sino a la exposición de la necesidad de un cambio en su realidad, y con ello emprende su huida para visitar a Stella mediante el tranvía llamado deseo. El medio para trasladarse, simbólicamente, refiere al deseo de Blanche, una demanda inconsciente que refiere a la necesidad de cambiar su historia. Lacan (1957), dice

que el deseo siempre es el deseo del otro, el movimiento que hace el personaje por llegar con Stella tiene que ver con el deseo de su hermana.

Blanche permanece en un estado de manifestación histérica mediante padecimientos psicológicos, como lo es la ansiedad, y también con acciones que le hagan cuestionar su sexualidad (su identidad, su cuerpo y su relación con los demás) y el cómo es vista. Ella permanece en un estado de nerviosismo y trastorno mental para hacer eco en el síntoma de Stella.

La posición de Stella se relaciona con la concepción victimizada de la feminidad, la mujer es quien debe sufrir, aguantar y perdonar. Sin embargo, ella se encuentra ejecutando un síntoma inconsciente propio de la neurosis de histeria, la manifestación pulsional de permanecer dominada por su pareja, Stanley. El juego de la histérica es buscar quién la domine sin condescender a ser controlada, es decir que busca quien la coloque en una posición de vulnerabilidad donde pueda mantenerse constantemente en impacto con sus sensaciones, aunque ella se muestre en constante insatisfacción y sea quien parece decidir sobre la relación de ambos. Piénsese en la icónica escena donde tras el disgusto, Stanley le grita desesperadamente por su nombre.

Otro síntoma mostrado por Stella es la dependencia y círculo vicioso en el que se encuentra en su relación con Stanley. Pareciera encontrar un gusto ante vivir la violencia ejercida por él, y es que no es un placer consciente sino una satisfacción inconsciente a una tendencia a la repetición.

La repetición es el esfuerzo anímico por regresar a un estado anterior, y que al confrontarse a él (aun queriendo cambiar las cosas) fracasa en el cometido. Se puede definir este fenómeno según “Recordar, Repetir y Reelaborar” de Sigmund Freud (1914) como el resultado de haberse obstaculizado la verbalización del malestar, pero que ha dejado un espacio (inconsciente) para manifestarse de formas evidentes: por medio de la reproducción del acto.

Si bien esa constante repetición permanece en el sujeto es porque hay una satisfacción de la misma, un placer indefinido que transforma la noción del otro, del Otro y de sí mismo, es la implicación de dicho goce la que permite la recurrencia en la violencia.

La premisa freudiana más grande podría ser que el hombre no es instintivo (Freud, 1905), hay características similares al instinto, pero son referidas como, *trieb*, pulsión: energía que empuja (pulsiona) a actuar de determinada manera. La relación del sujeto con la violencia es peculiar, porque se encuentra en un dinamismo, en el síntoma de la repetición, la persona se coloca constantemente en una misma posición, víctima o victimario, pareciendo así que es algo íntimamente relacionado con la pulsión. En 1921, Freud habla de la agresión como parte de esta energía pulsional como un acto de violencia ejercida inconscientemente hacia sí mismo.

La pulsión agresiva, o la tendencia auto punitiva no solo son exposiciones inconscientes de un goce perverso, son elementos histéricos y que permean la racionalidad hacia la repetición del acto. Existe una relación entre la agresión y la sexualidad en donde se pone al cuerpo como un objeto para ser dispuesto por el otro.

La histeria y la violencia colocan la satisfacción al margen de la perversión, entiéndase que Stella no disfruta permanecer como víctima de las agresiones de Stanley. Pero ello no significa que le cause un placer inconsciente: el cuerpo a nivel sensorial juega un papel importante en este punto y esa es la manifestación de la histeria.

El cuerpo debe estar híper sensibilizado para ser objeto de provocaciones, en una manifestación de la histeria. Las consecuencias de dichas provocaciones podrían clasificarse como algo negativo, enfermedad, padecimiento, alucinación, somatización. El segundo desdoblamiento de la histeria tiene que ver con la disposición a las afecciones y la sensibilidad ante ellas, un cuerpo sexualizado que busca apropiarse de un placer más allá de la racionalidad, un placer que excede al placer mismo; entiéndase que es disfrutar algo de otro orden, más allá del bienestar, una satisfacción inconsciente: Un goce ¿Qué se nos dice del placer? Que es la menor excitación, lo que hace desaparecer la tensión, la atempera más,

por lo tanto, aquello que nos detiene necesariamente en un punto de alejamiento, de distancia muy respetuosa del goce.

Lo que Lacan (1972) llamó goce, en el sentido que en el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo aparece velada.

Es indispensable destacar que el goce pasa al placer de ser una relación consciente e inconsciente, del orden de lo Imaginario, a aquello que toca lo Real. El goce involucra aquello que el cuerpo resiente, aquello que racionalmente no es placentero y, para Lacan, es precisamente ahí la etiología de la enfermedad neurótica, un cuerpo carente de goce.

Este cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión: un cuerpo es algo que está hecho para gozar, gozar de sí. La obra de Tennessee Williams ahonda sobre elementos inconscientes y que refieren a un drama social protagonizado por la neurosis histórica. La sexualización de los personajes los coloca en semblantes de fácil identificación, es decir que son interlocutores de una historia que bordea la sexualidad, el sufrimiento, el dolor, la ansiedad, los síntomas y, sobre todo, el amor. Esta narrativa de la personificación de cada uno de los protagonistas tiende a ser apropiada por el público debido a que todos aquellos elementos de los que habla acontecen en la vida de cualquier.

Al conocer la biografía de la artista de la lente Nancy Goldin, se vislumbra una relación directa con lo que fue la historia de vida del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams, en relación a sucesos traumáticos que marcaron sus vidas, esto haciendo una interpretación analógica de carácter semiótico, principalmente en el sentido semántico y contextual, con los siguientes elementos: abuso, violencia y dependencia sexual.

Esto es, por un lado, el suicidio de un ser querido, así como la locura acechando a cada momento a ellos mismos o a un familiar amado, producto de los abusos y la violencia en general cotidiana. Lo cual, sin embargo, es sublimado mediante la creación artística de la

imagen fotográfica y cinematográfica, precisamente desde ahí, es que se propone una hermenéutica analógica para leer la similitud entre Nancy y Tennessee como artistas violentados y que trascienden su dolor mediante su obra, pero, ese maltrato, ese dolor también conforma la estética y los símbolos de su creación.

De igual manera, se interpretan las similitudes entre Nan Goldin, la artista fotógrafa, y Stella Kowalski, personaje central de *un tranvía llamado deseo*, al ser golpeada y maltratada, pero incapaz de alejarse de su violentador al tener una dependencia sexual hacia éste, un erotismo patológico que raya en el masoquismo.

Para tal menester, es preciso hacer un recuento biográfico de la vida de la fotógrafa Nancy Goldin, así como ya se hizo del dramaturgo Tennessee Williams en el capítulo III, siguiendo la rigurosidad del método semiótico propuesto por Beuchot (2016) trabajado en esta investigación.

Nancy Goldin nació 6 años después del estreno de la obra de teatro mencionada y dos después de que esta misma fuese llevada a la pantalla grande con gran éxito. 1953 fue una época de posguerra, donde Norteamérica se erigía como la nueva opción de felicidad, de modelo social moderno. En este contexto nació Nan en la capital de los Estados Unidos de Norteamérica.

Imaginar el contexto de su país, del mundo, siendo hija de judíos puede dar grandes pistas de entendimiento semántico, entendido este concepto en la teoría semiótica de Beuchot (2015), donde la semántica será el contexto, las circunstancias. Su hermana padecía algún desorden emocional y terminó suicidándose, la artista tenía por entonces, tan sólo 11 años de edad. Natalia Navia (en Colorado, 2017) asevera: “La pérdida de su hermana, ha atravesado toda la obra de Goldin. Casi podría decirse que es la razón por la que decidió ser fotógrafa.”

A los 14 años huye de casa de sus padres, por lo que, pasará temporadas en soledad y otras



Figura 9. Stanley violentando a Blache (1951).



Figura 10. Goldin y Brian, su violentador (1984).

en hogares adoptivos. De tal suerte que, encontraría en la fotografía una salida a su traumático dolor, pues comienza a fotografiar la vida cotidiana de sus amigos a los 16 años. Posteriormente, con tan sólo 19 años ingresó en la School of the Museum of Fine Arts en la ciudad de Boston.

Finalmente se trasladaría a Nueva York en 1978, donde empieza a gestar lo que sería la eclosión de su obra “La balada de la dependencia sexual” con la que se daría a conocer en todo el mundo. Esta obra es una propuesta estética de luz y color de la fotografía de la violencia y la sexualidad cotidiana. Realizada entre 1982 y 1995, se convertiría también en un registro de la homosexualidad, así como de la tragedia de la enfermedad conocida como S.I.D.A., por sus siglas en español.

Su obra puede dar escalofríos frente al sufrimiento humano, pero también es propietaria de un erotismo y de formas polimorfos de la propia sexualidad humana, pues como decía

Octavio Paz, el erotismo es la metáfora de la sexualidad humana. Dichas formas diversas condenadas y tipificadas como enfermedad hasta 1976 por la OMS. No así, en la obra de Goldin quien las presenta, at través, de su fotografía como parte de la vida cotidiana.

Afortunadamente, muchxs sujetxs no se han conformado con la supuesta verdad de la heterosexualidad y han planteado interrogantes y propuestas interesantes. Como un aporte en este sentido, Britzman retoma lo que considera el gran acierto de la Teoría Queer: la posibilidad de pensar la producción de la normalización como problema de la cultura y del pensamiento. (Navia, 2017, p.3)

La comparación de los creadores de carne y hueso con sus personajes es una recurrente lectura de esta investigación, pues la alienación del propio yo que padecen los artistas es sublimada en su obra y personajes, como se demostrará en las conclusiones.

En ese sentido, se encuentra en el personaje de Stella aquí comparado con Goldin, que, a pesar de los reclamos de Blanche a su hermana, conminándola a que no permita que Stanley la ponga en esas humillantes situaciones, recordándole que vienen de una familia culta, ella está bajo el embrujo de la presencia física y animalmente sexual de su patán marido. En otra escena, Stella es golpeada brutalmente por su marido ebrio, frente a sus amigos de parranda, huyendo al departamento de una vecina. Sin embargo, apenas recobra un poco de conciencia, Stanley la llama con gritos desesperados, llamado al cual termina cediendo en esa dependencia emocional y sexual que los une.

No es acaso ésta la balada de la dependencia sexual, a pesar de la violencia, se puede ver en las fotos de Nan a la mujer golpeada brutalmente por su hombre, para después volver a ser retratados en la cama. Nancy Goldin una Stella de la década de los 80 y 90, violentada y dependiente sexual de su pareja, tal como describe T. Williams a sus personajes del Tranvía llamado deseo.

El dramaturgo se permitió, se tomó la licencia de fotografiar esa violencia cotidiana a través del teatro para restregar en la cara del espectador aquello que era normalizado, es curioso como Nan Goldin hacía algo similar, pero no desde el teatro sino desde la fotografía: “A los personajes de mis fotos –afirma Goldin- les pido permiso para fotografiarlos, pero en general simplemente son cosas que suceden; como te decía, pasan delante de mí” (Nan Goldin en Muñoz, 2012, p. 43).

En *El tranvía llamado deseo* está presente el continuo miedo del autor a la locura y a la pobreza, además de una tensión sexual implícita y a veces desbordante, entre varios de los personajes. La historia se desarrolla en un barrio pobre de New Orleans, rodeado de bares y prostíbulos, así como de boliches baratos. Los personajes son obreros pobres, veteranos de la segunda guerra mundial, y sus vulgares mujeres, a excepción de Blanche, así como en la serie de fotos de Nan, donde desfilan en el piso que rentaba por entonces, cientos de personajes, drags, gays, hombres, mujeres, adictos, enfermos de sida:

Por ejemplo, la serie de fotos La balada de la dependencia sexual y otras anteriores fueron hechas en un *loft* que tengo en Nueva York, el cual habitamos más de diez personas, y era un lugar donde pasaba mucha gente cada día. (Muñoz, 2012, p. 43)

Al igual que el violento Stanley Kowalski, personaje de Williams, la pareja de Nan en los ochenta, abusa y golpea de su pareja mujer, se aprovecha de la dependencia generada por la pasión sexual, generando una especie de erotismo que no es otra cosa que la retórica retorcida entre la soledad, un sádico y un masoquista. A partir de estas dolorosas situaciones, ambos artistas norteamericanos, dramaturgo y fotógrafa, divididos por casi 40 años, convierten el dolor en creación artística:

En 1980 Nan conoce a Brian, exmarine con quien se relacionaría durante cuatro años y cuya tormentosa –y físicamente violenta- relación daría como resultado *The Ballad of Sexual Dependency* (La Balada de la Dependencia Sexual o, simplemente, La Balada). (Colorado, 2017, p. 4)

Finalmente, también es posible, siguiendo esta metodología semiótica-hermenéutica, encontrar en Tennessee y su hermana, quien terminó por decaer a la esquizofrenia, la fragilidad emocional y la hípersensibilidad hacia la belleza del mundo, pero también hacia la crueldad de las personas y las vicisitudes del destino de Blanche Du Bois.

5.3 El tranvía llamado deseo y la creatividad

La creatividad entendida como ese acto cognitivo, biológico y sobre todo cultural y social desde la perspectiva de la psicología de Howard Gardner en su libro *Arte, mente y cerebro* marcan un hito, junto a su tesis de las inteligencias múltiples en la psicología actual. Gardner (1997), parte de la crítica a lo acotada que le parecían las perspectivas clásicas de la psicología, como el conductismo y el propio psicoanálisis, y reconoce en la psicología cognitiva una revolución que le permite desarrollar su propio trabajo.

En este sentido, encontramos que, para Tennessee Williams, la creación le permitió tener una vida productiva en el arte escénico a pesar de la dura vida que llevó desde lo emocional, por su historia familiar y sus fuertes adicciones a las drogas y al alcohol. Logró trascender su propia alienación del yo y del mundo que lo señalaba por sus gustos estéticos, preferencias sexuales y todo aquello que fuera en contra del canon social en su propia personalidad. De igual manera, dotó a sus personajes de la condición humana que el mismo conocía, aquello que se veía en el capítulo anterior Langer (en Gardner, 1997), llamó el conocimiento de la vida sensible, que le da a los símbolos artísticos un perpetuo atractivo.

La obra de *Un tranvía llamado deseo* a diferencia de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* no tiene una solución del nudo de la trama, o sea, del conflicto positiva o agradable, termina trágicamente con la locura y reclusión psiquiátrica de Blanche Du Bois. Donde, además, Stanley Kowalski, el otro gran protagonista de la obra termina siendo despreciado por su mejor amigo Mitch e ignorado por su esposa Stella, tras haberse comportado no solo de manera insensible frente a una mujer tan frágil como Blanche, sino, además, haber sido un verdadero patán violento con ella. En la película se puede apreciar incluso que, para Stella no es normal el pánico que su hermana le tiene al esposo al pasar frente a éste, claro está que ese pánico es producto del abuso sexual de Stanley sobre su cuñada.

Finalmente, los coprotagonistas continúan sus pobres y ordinarias vidas, cuya realidad son los golpes y abusos, de género contra la mujer y de hostigamiento entre los hombres, riñas productos de las apuestas a las cartas o de los juegos de boliche. Al final de toda la tragedia, no queda sino echar otra partida de póquer.

En este sentido, Tennessee Williams logra crear un drama irrepetible, como lo fue en su vida real, la lobotomía mal practicada a su hermana Rose, que la dejó incapacitada de por vida, perdiendo así a su confidente y hermana favorita. Sus padres son los Stanley que no son capaces de sentir piedad por Blanche, quien es su frágil hermana Rose. La creatividad le permitió al dramaturgo norteamericano trascender o sublimar semejante dolor. Sin embargo, sus personajes en la obra no corren la misma suerte, al permanecer enajenados o alienados a su propia miseria:

STEVE (cuando el telón empieza a bajar): —Bueno, muchachos... Vamos a empezar un póquer abierto.

Da cartas. Se acentúa la música de «La Varsoviana» (Williams, 1947, 3.5.121).

Conclusiones

Además de ese Eros y Thanatos, vida y muerte, amor (goce) y tragedia (sufrimiento) abordado en el capítulo V, particularmente en el punto 5.2, que es la alienación del yo en *Un tranvía llamado deseo*, debe de mencionarse que una búsqueda natural humana es trascender esa alienación, tanto de sí mismo como social, cuando hay conciencia de que se sufre por ésta; es decir, responsabilizarse de ese dolor, de esa condición adversa o circunstancia trágica y sublimarla; a eso se refiere trascender a sublimar.

Desde una premisa existencial del cuidado y responsabilidad de sí mismo, en el sentido de que a todos nos han herido o lastimado, sin embargo, lo que hagamos con nuestras vidas depende de nosotros y nosotras mismas, se pueden comenzar a entender las conclusiones de esta investigación. Qué hace el artista, en este caso el dramaturgo, el director de cine y los actores, con su sufrimiento, con su alienación para, a partir de ésta, generar un proceso creativo que conforme una propuesta estética a través de signos y símbolos propios, a través de una semiótica, que podemos interpretar mediante el método de la hermenéutica analógica, además de complementar el análisis con la estética prudencial que deviene de aquella.

Es prudente recordar a Beuchot (2016) en el capítulo I en el apartado de hermenéutica 1.2, el libro los hechos e interpretaciones hacia una hermenéutica analógica, pues cuando hay multiplicidad de significados en un texto, es pertinente abordarlo desde los principios y reglas de la hermenéutica analógico, tal y como lo es el cine. Es así precisamente, que se pudo llegar en esta investigación a dar cuenta que, con este abordaje interpretativo, la alienación del yo y la creatividad jugaron un papel preponderante en la creación semiótica, que dio como resultado una estética novedosa y de vanguardia en la obra de Tennessee Williams al ser llevada al cine.

De igual manera, la estética como disciplina formal que atiende la discusión determinista, impositiva, devenida de un pensamiento ilustrado, moderno, positivista contra una postura relativista, posmoderna, multívoca, permitió la discusión teórica para avanzar en este trabajo dando así cuenta de la producción y la recepción estética de *Un tranvía llamado deseo* y *La*

gata sobre el tejado de zinc caliente que tuvieron y siguen teniendo entre los espectadores hoy en día.

Las conclusiones planteadas no son fruto del prejuicio o una apreciación no formal de la obra aquí tratada. Por el contrario, como se aborda desde el capítulo I, al hablar de hermenéutica y estética se entiende toda la formalidad que tienen la ciencia y el arte, al tener también las dos primeras, principios, reglas y generar métodos.

Por lo tanto, lo aquí propuesto es un método, con el que se da cuenta de la obra abordada, más allá de un mero encuentro placentero la experiencia empírica, fenomenológica realizada desde la formalidad hermenéutica y estética, arrojándose así los resultados que se desarrollan a continuación.

Desde ese terreno metodológico de la hermenéutica y la estética, ambas análogas, se alcanzó lo objetivo de la realidad a la que se tuvo alcance con este trabajo. Es momento de desarrollar cómo se comportaron los objetivos y se fueron respondiendo las preguntas planteadas de inicio tras la investigación y su metodología.

P1.- ¿Qué relación existe entre la alienación del propio yo y la creatividad, provocadas por la historia personal y el contexto social del autor, que influya en la semiótica y la estética de las películas *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*?

La primera pregunta de esta investigación hace referencia a la relación entre la alienación del propio yo y la creatividad, a partir de la propia historia de vida de Tennessee Williams, se encontró que sí la hubo. Una alienación del propio yo, de la cual el dramaturgo sureño de los Estados Unidos de Norteamérica estaba plenamente consciente y de hecho le hacía sufrir.

Se ha aseverado teóricamente, desde el capítulo II de este trabajo, que la alienación del propio yo se puede dar en dos sentidos: en el primero de éstos, la persona se encuentra en un trabajo que, si bien tiene reconocimiento social, su propia familia le reconoce tal, al menos porque le genera con que proveer las necesidades propias y familiares o porque además de eso tiene cierto estatus y reconocimiento ante los demás.

Sin embargo, la persona no se siente identificado con ese trabajo, no le genera una satisfacción más integral, es decir, no solo económica sino emocional o intelectual. En este sentido, se debe recalcar que dicha alienación puede ser consciente o vivirse de manera inconsciente; en el primero de los casos, genera malestar o incluso sufrimiento.

En un segundo sentido, la persona puede estar realizando un trabajo que lo llena, que lo satisface emocionalmente, intelectualmente e incluso económicamente, pero puede sentir la necesidad de un reconocimiento social, primordialmente de su primer círculo familiar y al estar consciente de dicha necesidad de reconocimiento, del cual carece, sufre y se siente vacío, alienado por no cumplir las expectativas del otro (padre y madre, especialmente).

Ahí es precisamente donde se encuentra Tennessee Williams, quien se asume como escritor, a sabiendas del rechazo que esto causa en su familia, tanto del lado materno como paterno. Se ve a sí mismo como un valiente que afronta la creación teatral y poética con la misma fiereza que sus antepasados enfrentaron a los aborígenes americanos al colonizar la tierra. Pero, su padre, en primer lugar, no opina igual, pues eso de la poesía carece de virilidad, de hombría, él querría que su hijo fuera un buen jugador de Fútbol, mientras que, su abuelo materno, un rígido ministro puritano tampoco ve bien esa profesión de la escritura.

Como ya se abordaba en el segundo capítulo al presentar el concepto de la alienación del yo, ésta es muy común al no distinguirse o diferenciarse del deseo del otro con el de sí mismo; esto se vislumbra al hacer dialogar a Adam Schaff con Norbert Elías y su concepto de individuo. Pues si bien, se es desde el principio un sujeto deseante y deseado a partir de la primera socialización humana que es la palabra, en ella está implícito un deseo sobre cada individuo, un deseo vertido por sus padres, desde el nombre que se le otorga, hasta lo que a los padres les gustaría que fuera profesional y familiarmente.

En este orden de ideas, se depositan sobre el individuo deseos, pero éste también los tiene sobre sí y sobre los demás. Esos deseos son añoranzas, de lo que las personas desearían que el individuo fuera y las añoranzas que el individuo tiene de sí mismo, lo que le gustaría ser, en lo que le gustaría convertirse.

Algunas veces, esos deseos o añoranzas pueden coincidir, es decir, lo que los demás quieren que el individuo sea y lo que él quiere ser, pero en muchas ocasiones no es así. Como sujetos sociales no se puede vivir solamente cumpliendo los deseos personales, es necesario empatarlos con los de los demás, con los del “otro”.

El problema se da cuando esos deseos o añoranzas entre los otros y el individuo son irreconciliables, porque al tomar la decisión de llevar a cabo el deseo del otro o el propio devendrá una alienación, producto del rechazo. Así fue para el joven Tennessee Williams, quien tuvo que enfrentarse al rechazo de sus dos figuras paternas más importantes, su padre y su abuelo materno, el primero un macho, misógino y homofóbico, mientras que, su abuelo del lado materno al ser un ministro rectoral religioso era sumamente puritano, igual que la madre del dramaturgo. La razón de tal rechazo, en realidad eran dos fundamentalmente, en primer lugar, su homosexualidad y en segundo lugar su profesión de dramaturgo-poeta.

Es fundamental para entender la esencia de lo planteado desde el principio en este trabajo, así como las conclusiones a las que se llegaron, comprender a la alienación del yo y a la creatividad del artista como niveles de análisis del método semiótico y estético aquí propuesto.

En ese sentido, a partir de una interpretación analógica formal, se vuelve necesario concebir a la obra del dramaturgo y a sus personajes como algo intrínseco a él, por lo tanto real, tan real como su propia historia de vida, pues esos personajes están llenos de sí y él es en muchas formas esos personajes.

Bajo la premisa de que, aunque la obra de teatro llevada al cine es “ficción” al mismo tiempo es parte de la “realidad” que conforma al ser humano que recrea en otra historia su propia vida, dándole así elementos estéticos y semióticos, es decir simbólicos, únicos, particulares.

Haciendo la interpretación planteada en la metodología, a partir, del diálogo semiótico que permite la hermenéutica analógica, entre los conceptos fundamentales o esenciales de esta investigación, se puede abordar la manera en que Williams añora una salida a la relación

paterna que le causa una dolorosa alienación de sí mismo, al no complacer al padre, y la logra mediante el personaje principal masculino de su obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Brick Pollitt, quien finalmente se reconcilia con su padre, no sin antes abrir sus sentimientos más enconados el uno por el otro, ante la inminente muerte por enfermedad del padre.

Tras la crisis familiar, la cual se da en medio de una tormenta veraniega, viene la reconciliación, la trascendencia del conflicto, Brick no solo deja de beber, sino que ahora está dispuesto a darles a sus padres un hijo propio, ese nieto que tanto han deseado, precisamente de él, del heredero. Es decir, los deseos de ambos, padre e hijo, por fin llegan a una conciliación.

Es clara la idealización que lleva el dramaturgo en la obra llevada a la pantalla grande, de esa solución feliz al conflicto padre-hijo que él hubiese deseado en su caso particular, pero que nunca llegó. Sin embargo, hay otro dejo de trascendencia de la alienación del yo que plasma el dramaturgo en esta misma obra. Justo en la crisis familiar, en lo más álgido de la discusión entre Brick y su padre, Big Daddy, le dice éste último a su hijo, tras negarse a que le inyecten morfina para aminorar su dolor, pues asevera que el dolor al menos le permite saber que sigue vivo y quiere estar consciente de ello, increpa a su heredero al decirle que él tiene las agallas para morir, pero se pregunta si su hijo tendrá las agallas para vivir. Esas agallas para vivir son las que necesito Tennessee Williams para asumirse como actor y asumir su sexualidad a pesar del rechazo social.

La escena de la película es magistral, los signos y símbolos expuestos se vuelven de carácter asequible a todos y todas, tras una comprensión del drama cotidiano y universal, que es muy común y humano, tanto en esos días como en esta época; es decir, las complicadas relaciones afectivas y emocionales entre padres e hijos, el conflicto que viven las personas por encontrarse a sí mismas y luchar por sus anhelos, deseos y añoranzas propios, frente a las expectativas de las demás personas, es decir, de la sociedad en la que se está inmerso.

Por otro lado, la creatividad no tiene una limitación hacia convencionalismos sociales, en el sentido sexual o de género, pues vemos que el autor sureño no solo usa a sus personajes masculinos para salir de su alienación de sí mismo y crear esa estética peculiar, también se

ve reflejado en las mujeres, que constituyen sus personajes principales en las dos obras aquí analizadas: todas ellas son mujeres maltratadas, pero llenas de deseo, poderosamente sexuales, astutas, buscando solucionar la situación en la que se encuentran, buscando la felicidad propia y la de los demás a su alrededor, y sin contar con sus parejas para lograr ese cometido.

Tennessee Williams está presente como Maggie la gata sobre el tejado de zinc caliente, buscando desesperadamente ser aceptada, ser aprobada, ser amada. Sintiéndose ignorada por su propia familia, más aún por su marido, busca llamar la atención, usando sus artilugios eróticos, tensando los momentos con una sexualidad latente. Maggie es hermosa y es incluso deseada por su propio suegro y su cuñado, quienes la ven y admiran estéticamente, sin embargo, su marido no la soporta cerca, no la toca, no le hace el amor. “La verdad es tan sucia como la mentira”, asevera desesperada Maggie.

Mientras que, en el caso de *Un tranvía llamado deseo* se desnuda en una franca y evidente transferencia con la protagonista Blanche DuBois siempre al borde de la locura, privada de la razón por el abuso de la gente más cercana. Siempre juzgada por su sexualidad siendo tachada de promiscua e in moral. Ahí está el dramaturgo señalado como enfermo mental por ser homosexual, además de ser inmoral no solo por ser promiscuo sino sodomita. Siempre en busca de la cordialidad de los demás, aunque sea de la de desconocidos, dependiendo de la bondad del otro, de los otros, como dice en su última línea Blanche al ser llevada al psiquiátrico.

Marlon Brando gustaba de hacer una metáfora entre el box y el acto creativo de la actuación, que es a su vez una desalienación del actor o actriz con respecto de lo que el público espera de su interpretación, pues las reglas las debe poner el actor, asumía Marlon Brando, la audiencia no debe saber por dónde vienen tus tiempos.

Para hacer esa comparativa retórica, el actor tomaba de ejemplo a su boxeador favorito, Jersey Joe, “un fantástico peleador”, aseveraba, ponía su puño cuando menos te lo esperabas justo en tu rostro, nunca dejaba que supieras por dónde venían sus golpes, uno podía pensar que vendrían por izquierda y venían por derecha y viceversa, de igual manera, la audiencia

no debe de saber por dónde vas a llegar, decía Brando, debes de traerlos a tus tiempos y no a lo que ellos esperan.

Por lo tanto, metodológicamente se puede plantear que, si la ciencia sustituye representaciones por conceptos, el arte, la estética no hace eso sino que, el arte recoge sensaciones, impresiones, producto éstas precisamente de esos signos y símbolos que de lo particular acuden a lo general para plantear expresiones de esas impresiones, como se plantea teóricamente al final del capítulo I con respecto al hecho estético o artístico, asequibles al público, también compartidas por las y los intérpretes con el mismo público. Pues, aunque en el cine el reparto actoral no esté físicamente sino como imagen, como un todo en la escenosfera, están las emociones, causadas por las expresiones de impresiones que cada uno guarda en su memoria y que hacen reír, llorar, aplaudir y estallar junto a esa semiótica cinematográfica.

Los razonamientos concretos son los llamados silogismos, los cuales son producto de una dialéctica de construcción de la lógica; mientras que, en la ciencia son parte del proceso del conocimiento; y en el arte forma a la hermenéutica, es decir, a la interpretación (siguiendo a Aristóteles, desde la mirada de Beuchot en sus hechos e interpretaciones). Por ello, la hermenéutica, al igual que la estética, debe de ser considerada como arte y como ciencia.

Respecto de la segunda pregunta planteada al inicio de esta investigación se pudo llegar a las siguientes determinaciones:

P2.- ¿Cómo la alienación del yo afecta en el creador y en su obra?

Siguiendo el camino metodológico propuesto y tras rastrear en diversos documentos formales lo que fue la historia de vida del dramaturgo Tennessee Williams, se encontró que precisamente el conflicto emocional, cognitivo y de salud mental que aquejaba al autor sureño y que aquí fue abordado como *Alienación del propio yo* fue un detonante de su obra creativa, pues al comparar sus documentos biográficos y autobiográficos encontramos el reflejo de ese dolor presente en la obra y los personajes llevados a la pantalla grande.

El rechazo de su familia por su sensibilidad hacia la poesía y el teatro, por no entrar en los cánones del macho fuerte de su época, por ser homosexual, ahondaron en su salud mental, en sus emociones y en la manera de relacionarse con los demás, lo que lo llevó a retratar aquello que vivía a través de personajes, esencialmente mujeres que sufrían la violencia que él vivía, que eran juzgadas por su comportamiento sexual, e incluso por sus deseos carnales, personajes que estaban siempre al borde de un colapso nervioso, de intensos sentimientos e incluso que terminaban en la locura como su Blanche Du Bois.

El propio dramaturgo fue en ocasiones confinado al psiquiátrico y también medicado, rechazado del ejército por ser homosexual en una época en que la homosexualidad era considerada enfermedad por la propia Organización Mundial de la Salud (OMS).

Aun así, ofreció una obra sublime, de vanguardia en el sentido de que se adelantaba a su época al tocar esos temas eróticos, de sexualidades diversas, así como de los excesos de la clínica en el confinamiento, ya sea para tratar las alucinaciones de Blanche o el alcoholismo de Brick, todo ello mucho antes de que Ken Kesey, el escritor Beatnik, escribiera su novela “Alguien voló sobre el nido del cuco”.

Dicha obra también fue llevada al cine por Kirk y Michael Douglas, con una actuación magistral de Jack Nicholson, traducida al español como “Atrapado sin salida”, donde se presenta el drama de los sujetos que se atreven a ser diferentes, a pensar, vivir de manera distinta a lo establecido por el sistema, quienes son confinados, medicados, tratados como enfermos mentales, pues antes de esta obra Tennessee Williams ya nos presentaba personajes que padecían esas mismas zozobras.

Esa *Alienación del propio yo* era de uno de los tipos que se explican en el capítulo II, el escritor estaba cómodo con su trabajo, orgulloso de éste, pues recibía con júbilo los premios por su obra, tanto *Un tranvía llamado deseo* como *La gata sobre el tejado de Zinc caliente* fueron premiadas con el Pulitzer, le gustaba el reconocimiento y la publicidad a su obra, el máximo reconocimiento fue que la difusión de su obra se volviera masiva mediante el cine; sin embargo, lo alienaba no contar con el reconocimiento social de su familia por su trabajo, por la vida que llevaba y por la gente que lo rodeaba.

Todo esto lo afectó emocionalmente al grado de deteriorar su salud debido a su conducta autodestructiva al consumir en exceso alcohol, tabaco y drogas diversas, en ese sentido, Williams afrontó de manera estética su vida personal, pero no resolvió nunca sus problemas familiares, emocionales y salud, se fugó en los excesos de sustancias, al tiempo que se refugiaba en su escritura, en el teatro y en el cine.

De lo anterior se desprende la conclusión de la tercera pregunta:

P3.- ¿Cómo la creatividad, entendida como fenómeno cognitivo, psicológico y social, permea en la semiótica y la estética de “Un tranvía llamado deseo” y “La gata sobre el tejado de zinc caliente” al ser llevadas al cine?

La creatividad un fenómeno cognitivo, por tanto, psicológico y social llegó a permear la obra de Tennessee Williams, llevada al cine, cimentando una estructura estética con una semiótica de vanguardia para su época. Esto es uno de los principales hallazgos de esta tesis.

Por lo que, se puede concluir, con base en lo investigado y desarrollado metódicamente que, fue la misma *Alienación del propio yo*, todo ese sufrimiento y desgaste emocional, lo que detonó una sublimación personal hacia el arte, pensado este último como un puente, como un agente transformador de aquello que no es bello, que es trágico, en algo bello, en algo estéticamente valioso, artístico y universal, esa sublimación provocó en Williams un proceso creativo que dio paso a su obra.

La creatividad ampliamente abordada en el capítulo correspondiente está presente, tanto en el análisis biográfico del propio autor, como en las dos películas estudiadas, la creatividad dio un sello particular estético y semiótico en las películas estudiadas. Desde la resolución del conflicto de los propios personajes, es decir aquello que permitió resolver el nudo de sus historias, entendido éste como conflicto como alienación de sí mismos, en algo sublime, en algo creativo. Muy presente como se explica en los capítulos pertinentes en *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, donde Brick, el hijo favorito, pero el conflictivo, el alcohólico, el que no tiene hijos ni un matrimonio feliz, termina reconciliándose con su padre, esencialmente,

con su esposa y con la vida misma, asumiendo la responsabilidad de convertirse en el heredero, en el patriarca que seguirá con el imperio Pollitt.

Mientras que, en *Un tranvía llamado deseo* el desenlace es trágico, es amargo, Blanche termina por caer en una locura definitiva. Aun así, el villano Stanley es desenmascarado, su propia esposa ya nunca lo verá igual, incluso su mejor amigo ahora lo desprecia y, a pesar que todo termina en lo que pareciera un mismo círculo, otra vez la partida de póquer y el beber cerveza hasta desfallecer, ya nada será otra vez igual en ese barrio francés de Nueva Orleans.

Es notable que, a partir de una metodología basada en la hermenéutica analógica, se puedan crear conocimientos y saberes de la semiótica y la estética de una obra, apoyados en dos conceptos que pertenecen a la psicología y a la sociología (*alienación del propio yo y creatividad*) que permiten marcar un camino formal hacia el análisis del filme y su discurso, sus símbolos, sus signos, todo lo que es la escenosfera y la semiótica de la obra, para entender la estética de un autor en particular con obras en específico del mismo: esto último sería la síntesis del aporte de este estudio. Lograr el cometido de este trabajo fue que se distinguió desde un principio de no hacer una hermenéutica que trajera como resultado un estudio historiográfico sino transitivo, como se planteó en la introducción y se desarrolló en el capítulo I, una interpretación análoga que apostó a una semiótica amplia del autor, su vida, su obra y la translación de ésta al cine.

Un objeto de estudio harto complejo, como lo es una obra cinematográfica, su autor, su contexto individual y social, lo imperante en la cultura, puede abordarse de manera transversal, mediante los diálogos análogos y la interpretación semiótica a partir de la hermenéutica analógica y la estética prudencial, de Beuchot (2018) y Granados (2019), respectivamente.

Por otro lado, gracias a los estudios propuestos por Zavala (2013) donde se distingue enfáticamente entre crítica y análisis, como en lo planteado en esta tesis, que precisamente es análisis y no crítica y cuyos aportes tienen esa formalidad, se puede tener acceso también a la recepción del espectador, aquello que el autor llamó itinerario del espectador de cine en

su análisis del discurso cinematográfico, abordado ampliamente en el primer capítulo de este trabajo.

Se tienen así, aspectos sociales, individuales, narrativos que pueden ser estudiados como signos y símbolos; por lo tanto, ese itinerario es también objeto pertinente de estudio de la semiótica.

El gusto, la ideología y el temperamento componen el sustrato mítico de cada espectador, para reconocer, de manera satisfactoria o insatisfactoria una propuesta cinematográfica, esto se une a una socialización de los signos y símbolos que harán que grupos sociales diversos aprueben o no dicha propuesta, desde una mirada cotidiana, crítica, pero coloquial, no desde el análisis formal. Por lo tanto, el sistema de valores morales, éticos, culturales, de una visión del mundo, incluida una visión estética, corresponderá a contextos estructurados de lugar, época y grupo social.

Siguiendo este orden de ideas, el impacto que tuvieron ambas películas, tanto *Un tranvía llamado deseo* en 1951 y *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en 1958, en definitiva no es el mismo que tiene ahora entre los nuevos espectadores. Sobre todo a partir de la emergencia de temas que están presentes ya en el imaginario colectivo, desde lo coloquial hasta lo académico, el rechazo al machismo, las propuestas feministas, la violencia de género, las nuevas masculinidades, etc.

Lo anterior, no significa que entonces haya un rechazo automático o desinterés en la temática, los signos, los símbolos y toda escenosfera de ambas películas; por el contrario, son temas de interés actuales, más aún que la estética planteada por Tennessee Williams presenta una problemática sexual, erótica y amorosa intensa, sin cortapisas, una tensión sexual que mueve a la propia sociedad en muchos aspectos, que si bien entonces, en la década de los 50, eran tabúes.

Por eso la obra de Williams es considerada de vanguardia por la crítica, hoy son temas que se tratan abiertamente desde muy temprana edad. Sin embargo, el sustrato mítico del

itinerario de los espectadores de cine actual es mucho más crítico, abierto y con mucha más información que el itinerario crítico de los espectadores de cine de la década de los 50.

Por lo tanto, escenas que los espectadores de hace casi 70 años percibían como muy eróticas en sus atmósferas de la pantalla grande. Hoy en día, esas atmósferas podrían incluso parecer tímidas, poco sugerentes e incluso ridículamente sutiles, frente a propuestas actuales, como el cine del español Pedro Almodóvar, con escenas eróticas y sexualmente muy explícitas.

Pero, aun así, en este último ejemplo, el mismo director español toma de referente en sus historias la obra de Williams, *Un tranvía llamado deseo*, particularmente en la película *Todo sobre mi madre* (1999), es decir, es una obra que marcó y sigue marcando pauta.

Finalmente, es pertinente mencionar que en la semiótica y en la estética misma de ambas películas está presente en la actuación de los y las intérpretes El Método, sistema creado por Stanislavsky, llevado a Nueva York para Broadway por Lee Strasberg y de ahí traslapado a Hollywood para el cine por Elia Kazan, proceso actoral que a final de cuentas descansa, en esa primera época, en llevar las experiencias personales, traumáticas y placenteras, de la vida de los actores y actrices a sus personajes, de alguna manera volver su alienación, entendida ésta como sufrimiento personal y social, a algo creativo que se volviera arte interpretativo con una estética más real.

Lo anterior, de ninguna manera fue terapéutico, tampoco curativo, para el autor mismo Tennessee Williams, ni para los actores y actrices, parece ser que fue al revés, si seguimos la historia de Vivien Leigh, del propio Marlon Brando y del artífice de ambas historias aquí revisadas; sin embargo, esa ya es una línea de estudio ajena a esta investigación, quizás digna de ser tema de otra tesis.

Referencias bibliográficas

- Beuchot, M. (2015). *Teoría semiótica*. México: UNAM.
- Beuchot, M. (2016). *Hechos e interpretaciones: hacia una hermenéutica analógica*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2018). *Lecciones de hermenéutica analógica*. Ciudad de México, México: UNAM.
- Bouzereau, L. (2006). *Documental Desire and Censorship*. Recuperado de <https://youtu.be/pgC2KpPhxfM>
- Budline, P. (1998). *Documental Tennessee Williams: genio herido*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IWDdBXZBkz4>
- Calvillo Cortés, A.B. (2010). *Luz y Emociones: Estudio sobre La Influencia de la Iluminación Urbana en las Emociones; tomando como base el Diseño Emocional*. Cataluña, España: Universidad Politécnica de Catalunya.
- Cañada Rangel, B. (2019). *Escenosfera*. Santiago de Querétaro, México: Rialta ediciones UAQ.
- Carrillo Pacheco, Marco Antonio. (2010). *Psicología y trabajo: experiencias de investigación en Iberoamérica*. Santiago de Querétaro, México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cebrián, H. (2016). *La traducción de la deixis en los textos dramáticos el caso de cat on a hot tin roof de Tennessee Williams* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Cataluña, España.
- Colorado Nates, O. Óscar en fotos. *La balada de la dependencia sexual de Nan Goldin: serie completa y comentada*. Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2017/07/23/la-balada-de-la-dependencia-sexual-de-nan-goldin-serie-completa-y-comentada/>
- Croce, B. (1926). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Barcelona, España: Stanford library.
- Dor, J. (2009). *Introducción a la Lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje*. Ciudad de México, México: Gedisa.
- Dufour, D.R. (2007) *El arte de reducir cabezas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Durán Manso, V. (2014). *La producción dramática de Tennessee Williams en el cine aproximación al estudio de personajes* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España.
- Durán Manso, V. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *Femeris*. (2016, 20 de junio) Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/96004/document.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Elias, N. (1987) *La sociedad de los individuos*. Barcelona, España: Ed. Península.
- Ey, H. (1996) *Tratado de Psiquiatría*. Barcelona, España: Masson S.A.
- Freud, S. (1984). *Conferencia 17: El sentido de los síntomas. Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1995) *Estudios sobre la histeria en Obras Completas Vol. 2*; Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XVIII - Más allá del principio de placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. 2. *Psicología de las masas y análisis del yo (1921)*. Buenos Aires, Argentina y Madrid, España: Amorrortu editores.
- Freud, S. *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XXI - El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*. 2. *El malestar en la cultura (1930)*. Buenos, Argentina y Madrid, España: Amorrortu.
- Freud, S. *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XXII Nuevas conferencias introductorias al psicoanálisis - (1932)*. Buenos, Argentina y Madrid, España: Amorrortu.
- Freud, S. (1980) *Algunas Diferencias Anatómicas de los sexos (1925), Tomo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud S. (1980) *Teorías sexuales infantiles (1908), Tomo IX de las Obras Completas*. Argentina y España: Amorrortu
- Freud, S. (1991). *Obras completas VIII: El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Gardner, H. (1997). *Arte, mente y cerebro*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Geertz, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas. Capítulo 1 "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Ciudad de México, México. Gedisa.
- González Quintanilla, X. (2014). *Manual práctico de diseño escenográfico*. Ciudad de México, México. Paso de Gato.
- Gómez García, A. (1987). Tennessee Williams, dramaturgo sureño. *Revista Atlantis*. Volumen IX, p.115-121.
- Gordon Craig, G. (2011) *El arte del teatro*. Ciudad de México, México. Escenología.
- Guash, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Guiraud, P. (1988). *La semiología*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Granados Valdéz, J (2019). *Hacia una estética prudencial*. Querétaro, México: Infinita.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Gustavo Gili editores.
- Illanes Vicioso, P. (2017). *La crítica del sueño americano en la obra de Tennessee Williams* (Tesis doctoral). Universidad de Cádiz, Andalucía, España.
- Jiménez Draguicevic, P. (2011). *Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavsky, Meyerhold y Grotowski*. Santiago de Querétaro, México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Kuhn, T. (2003). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, España: Arco Libros S.L.
- Lacan, J. (2017). *El Seminario. Libro 6: "El deseo y su interpretación"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2003). *Del Goce. Aún, Seminario 20, Clase I*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno
- Martínez Alcántara, S. (2000). *El estudio de la integridad mental en su relación con el proceso de trabajo*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Muñoz Rivas, J. (2015). Sobre Tennessee Williams y la renovación del teatro norteamericano del siglo XX. *Norba. Revista de Historia*. Vol. 27-28, No. 2014-2015, p. 421-430
- Muñoz, M.A. (2021/junio/7). Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía. *Revista UNAM*. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/55_v_may_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_55_41_44.pdf
- Nava Astudillo, A. (2016). *Iluminación Escénica: Fundamentos del diseño*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Navia, N. (2017/ Febrero). Nan Goldin fotografías de una deriva deseante. *Revista Espectros*. Recuperado de http://espectros.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/NAN-GOLDIN-Fotografi%CC%81as-de-una-deriva-deseante_por-Natalia-Navia.pdf
- Napolitano, G. (2013) *El Campo de la Neurosis en la obra de Freud*. Buenos Aires, Argentina: La Plata EDULP.
- Padilla Vega, C.M. (2022). *La relación entre música y poesía: una lectura semiótica*. Santiago de Chile, Chile. *Revista Crítica*. Recuperado de <https://critica.cl/literatura/la-relacion-entre-musica-y-poesia-una-lectura-semiotica>
- Pérez, H. (1998) *El Teatro de las Históricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pestana Montesinos, J. V. (2007). *Aspectos complejos del tiempo libre y el sí mismo* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, España.
- Plutarco (1972). *Alejandro y César*. Madrid, España: Biblioteca básica Salvat.
- Tennessee, W. (1978). Facts About me. *Revista New Directions. Selected Essays*, Vol. I. p.58-59.
- Tennessee, W. (1947). *Un tranvía llamado deseo*. file:///E:/un_tranv%C3%ADa_llamado_deseo.pdf
- Tennessee, W. (1955) *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. file:///E:/La_gata_sobre_el_tejado_de_zinc_caliente.pdf
- Thompson, J.B. (1990). *Ideología y Cultura moderna*. Ciudad de México, México: UAM-X.

- Torres Zúñiga L. (2013). Comida, mujeres y poder en la obra de Tennessee Williams. *Revista Dossiers feministes*. Vol. 17. p. 157-172
- Schaff, A. (1979). *La alienación como fenómeno social*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Smith, S. (1998). *The film 100: a ranking of the most influential people in the history of movies*. Toronto, Canada: Citadel Press Book.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Vigotsky, L. (1978). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Villoro, L. (2008) *Crear saber conocer*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM-Xochimilco, México.