

UN TRANVÍA LLAMADO DESEO: DEL TEATRO AL CINE Y DE VUELTA

Alejandra Acosta Mota

RESUMEN

Elia Kazan y Pedro Almodóvar han llevado exitosamente al cine *Un tranvía llamado deseo*, la obra maestra de Tennessee Williams. El primero adaptándola en una película que se ha convertido en un clásico del cine americano y el segundo incorporándola a la narrativa del aclamado film *Todo sobre mi madre*. Este artículo explora la red intertextual que componen la obra literaria y las cinematográficas, así como las conexiones entre sus distintos lenguajes artísticos.

PALABRAS CLAVE: adaptación cinematográfica, teatro y cine, *Un tranvía llamado deseo*, *Todo sobre mi madre*.

ABSTRACT

«*A Streetcar Named Desire*: from theater to film and back». Elia Kazan and Pedro Almodóvar have successfully brought to the screen Tennessee William's masterpiece *A Streetcar Named Desire*. Kazan adapted the play in a film that has become an American classic, while Almodóvar incorporated it in the narrative of his acclaimed film *All About My Mother*. This paper explores the connections between the play and the films as well as those between their different art forms.

KEY WORDS: film adaptation, theater and cinema, *A Streetcar Named Desire*, *All About My Mother*.

EL TRANVÍA EN EL TEATRO

Un tranvía llamado deseo (1947) es una obra en la que afloran los miedos a la soledad y la muerte, así como la poética trágica del que mira las desgracias mundanas desde una perspectiva lírica. En ella Tennessee Williams reivindica el lado espiritual del ser humano frente al puramente animal y retrata la intensa lucha del ser, que intenta aferrarse a la vida a través del deseo, la violencia y la fantasía. Lo hace, además, con maestría al conjugar en la ficción teatral escenarios y situaciones realistas, diálogos poéticos, una fuerte carga simbólica y elementos visuales y sonoros impactantes.





Blanche DuBois es el personaje más complejo de la obra. La muerte de su joven esposo, que se suicidó después de que ella le recriminara su homosexualidad, marca su vida profundamente, sumiéndola en la culpa y en una tristeza que solo el deseo logrará apaciguar. La lujuria es para Blanche una necesidad emocional, una forma de escapar de la crueldad del mundo, pero su promiscuidad se opone al prototipo ideal de la delicada mujer sureña de clase media alta que se le ha impuesto desde la cuna, por lo que siempre intenta ocultar su lado oscuro bajo un velo de falso recato. La atraen especialmente los hombres jóvenes, símbolos de aquel amor insatisfecho durante su propia juventud y de la juventud en sí misma, que se le escapa cada vez más. Se empeña en evitar la luz fuerte para disimular su verdadera edad, recordatorio permanente del desvanecimiento de su belleza, de su atractivo para los hombres y de la inevitable llegada de la muerte. La pérdida de Belle Reve, la gran casa sureña en la que creció junto a su hermana Stella, su expulsión del colegio en el que trabajaba como maestra de lengua por involucrarse con un chico de diecisiete años y la censura de las gentes del pueblo la obligan a abandonar Laurel para refugiarse en el decadente Barrio Francés de New Orleans, donde viven Stella y su esposo, Stanley Kowalski. Esos eventos afectan también su psiquis, ya resquebrajada por el suicidio de Allan. La ilusión, la fantasía y la ficcionalización de sí misma se convierten así en sus mecanismos de supervivencia. Desde el primer momento Blanche miente sobre su verdadera naturaleza y admite que lo hace conscientemente cuando confiesa en la novena escena, con espíritu quijotesco: «¡Yo no quiero realismo! ¡Yo quiero magia! [...] Deformo las cosas por su bien. Yo no digo la verdad, yo digo lo que *tendría* que ser la verdad»¹. Pero la línea entre la realidad y la invención acaba por difuminarse también en su mente, prevaleciendo finalmente la ficción como única posibilidad vital cuando la vemos en la siguiente escena, delante del espejo del tocador, con un vestido de noche arrugado y una diadema de estrás, murmurando «como si hablara con un grupo de admiradores espectrales»².

A diferencia de Blanche, Stanley Kowalski nunca trata de ocultar su verdadera personalidad. Es un hombre común y atractivo que actúa siguiendo sus instintos básicos. Blanche lo describe como un «superviviente de la Edad de Piedra», y esta imagen es reforzada desde el principio de la obra, cuando lo vemos traer consigo un paquete de carnicería con manchas de color rojo que luego lanza a su mujer como un auténtico hombre de las cavernas. Él besa o golpea a Stella dependiendo del ánimo en que se encuentre y se reúne a beber y a jugar con sus amigos en lo que Blanche considera una fiesta de simios. Sus modales mínimos y su comportamiento tosco son suficientes para la supervivencia porque, aunque no es un genio, es el más fuerte de su grupo; no cede ante las demandas de Stella como Steve y Mitch hacen ante las de su esposa y su madre. Además, su sexualidad, que ostenta sin paliativo alguno,

¹ WILLIAMS, Tennessee (2007): *El zoo de Cristal; Un tranvía llamado deseo*, Barcelona, Alba, p. 224.

² *Ibidem*, p. 229.

es el «centro completo y satisfactorio del que emanan todos los canales auxiliares de su vida»³.

La llegada de Blanche a la casa de los Kowalski representa una doble amenaza para Stanley. Ella menosprecia continuamente su comportamiento vulgar, perjudicando su relación con Stella, y sus aires de superioridad desafían la autoridad que él cree poseer como «rey del hogar» y macho dominante. La coquetería y los modales finos de Blanche no engañan a Stanley, él sabe que ella oculta algo y cuando descubre su pasado en Laurel no duda en utilizarlo para destruir su relación con Mitch, cuya madre no podría aceptar como nuera a una mujer con semejante reputación. Pero Stanley es consiente también de que ella proviene de la misma familia sureña venida a menos que su esposa y, al principio, Stella también había pensado que era sucio y vulgar, pero su atracción hacia él acabó borrando todos sus reparos. Esto lo induce a tratar de dominar sexualmente también a Blanche. La batalla entre los dos opuestos culmina cuando él la confronta con sus mentiras y abusa de ella, recibiendo su frágil psiquis la estocada final⁴. Stella decide internar a su hermana en un hospital y, aunque Blanche le ha contado lo sucedido, prefiere continuar con su vida junto a Stanley en vez de crearle.

Si Stanley representa el primitivismo y la crudeza del ser humano, Blanche representa el lado espiritual, aquel que se alimenta de la música y la poesía y que la brutalidad del mundo insiste en sofocar. Por eso la encontramos bailando, recitando y afirmando, en sus últimos momentos de plena lucidez, que la belleza física es pasajera, pero la del espíritu y la del corazón nunca perecen. Si es necesario enmascararse para aferrarse a la vida y la posibilidad de ser feliz, la mentira está justificada, mientras que «la crueldad deliberada es lo único que no puede perdonarse»⁵. Cuando Stella elige a Stanley por encima de su hermana opta por descender a la barbarie que él representa, por la satisfacción de sus instintos básicos a costa de cualquier cosa. Irónicamente, la única forma en que Stella puede continuar con la vida que desea es a través del autoengaño o la mentira.

Pero, además de ser símbolos de la dicotomía humana brutalidad/sensibilidad, es posible considerar a Stanley y Blanche como representantes de un esquema sociocultural pujante y otro moribundo⁶. A diferencia de ella, él está bien adaptado a la modernidad del siglo xx. Así lo sugiere Stella cuando le explica a Blanche que es «el único de la pandilla que tiene posibilidades de ser algo», aunque Mitch y sus

³ *Ibidem*, p. 114.

⁴ Thomas P. Adler ya había señalado y estudiado en profundidad la necesidad de dominación y control físico de Stanley en (1990): *A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern*, Boston, Twayne.

⁵ *Ibidem*, p. 233.

⁶ Muchos críticos han estudiado la obra como un drama social profundizando en los arquetipos culturales que representan Stanley y Blanche, aunque desde perspectivas variadas. John S. Bak hace una relación exhaustiva de las distintas corrientes interpretativas que han surgido sobre este asunto en su artículo de 2004 «Criticism on *A Streetcar Named Desire*: A Bibliographic Survey, 1947-2003», *Cercles*, vol. 10, pp. 3-32.



amigos trabajen en la misma fábrica; reacia, Blanche responde: «no he visto en la frente de Stanley el sello de genio», pero Stella le aclara que «ni lo lleva en la frente, ni se trata de genialidad [...] Es la fuerza que tiene»⁷. Cuando Stanley le exige a Blanche que explique las circunstancias de la pérdida de Belle Reve, pues de acuerdo al Código napoleónico él posee intereses en los bienes de su esposa, y Blanche le demuestra que la propiedad fue perjudicada por la mala administración de sus predecesores, se hace patente también que mientras Stanley solo está interesado en el valor material o funcional de Belle Reve, Blanche la considera un símbolo de tradición que luchó por salvar, pero acabó pereciendo gracias a las negligencias de otros que, como Stanley, solo la veían como una fuente de dinero.

Con todo, el primitivismo de Stanley y su faceta de hombre moderno, práctico y materialista no son irreconciliables, pues el detrimento de la sensibilidad y el cultivo de la mente y el espíritu en favor de los intereses humanos más básicos y superficiales parecen formar parte, por igual, de esa involución de la que Blanche intenta salvar a su hermana:

¡desde la Edad de Piedra algo hemos progresado! ¡Cosas como el arte, como la poesía, como la música, esa nueva luz ha aparecido en el mundo desde aquella época! ¡Algunos han empezado a sentir un poco de ternura! ¡Eso es lo que tenemos que conseguir que *crezca*! ¡Y *aferrarnos* a ella y lucirla como una bandera! En este oscuro desfile hacia donde sea que nos dirijamos... ¡No, no te quedes atrás con las bestias!⁸

Las fuerzas opuestas que encarnan Stanley y Blanche aparecen poetizadas en la obra a través de pequeños objetos cotidianos cargados de simbología. La luz, por ejemplo, representa la dureza del mundo real en que vive Stanley y en el que Blanche no puede sobrevivir. Por eso ella prefiere la iluminación suave de las velas y evita la luz fuerte a toda costa, cubriendo la bombilla desnuda del dormitorio con una lámpara de papel y negándose a salir con Mitch por el día, cuando la claridad es muy intensa. A su vez, la lámpara de papel se convierte en un símbolo de la «magia» que Blanche prefiere a la realidad y de la ficción o la mentira con la que pretende suavizar la luz demasiado brillante del mundo real⁹. Mitch descubre la verdadera personalidad de Blanche cuando, en la novena escena, arranca la lámpara de papel que cubre la bombilla y las líneas de su rostro maduro se hacen evidentes bajo la intensa luz; mientras que Stanley acaba por destrozar sus nervios, en la última escena, cuando rasga la lámpara y le entrega los pedazos de su ilusión rota antes de que se lleven al hospital. Las obsesiones de Blanche aparecen también materializadas en algunos personajes simbólicos, como la mujer mexicana que vende «flores para los

⁷ *Ibidem*, pp. 162-163.

⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁹ Un estudio profundo de los numerosos usos simbólicos del papel en la obra puede encontrarse en KOLIN, Philip C. (2009): «“It’s Only a Paper Moon”: The Paper Ontologies in Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*» en Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire*, New York, Infobase Publishing, pp. 83-98.



muertos» y el joven vendedor de suscripciones que visita la casa de los Kowalski en una tarde lluviosa.

Por otra parte, la escenografía y el vestuario, detallados con agudeza en las acotaciones teatrales, otorgan textura y dimensión a las emociones y atmósferas retratadas en la obra. Esto puede apreciarse claramente en la tercera escena, «La noche de póquer»:

Semeja un cuadro de Van Gogh: unos billares de noche. La cocina sugiere esa especie de brillo chillón y al mismo tiempo pálido de la noche, los colores puros del espectro de la infancia. Encima del hule amarillo de la mesa cuelga una lámpara con una pantalla de un verde muy vivo. Los jugadores de póquer —Stanley, Steve, Mitch y Pablo— llevan camisetas de colores —azul vivo, morado, de cuadros blancos y rojos y verde pálido [...]. El dormitorio está en penumbra, sólo recibe la luz que se filtra entre las cortinas y a través de la ancha ventana de la calle¹⁰.

El mundo de Stanley aparece representado, vital y crudo, con luz fuerte y colores impactantes, mientras que la habitación en la que se encuentran Blanche y Stella está llena de sombras, resultando muy notable el contraste visual. También hay detalles más sutiles, pero muy sugerentes, como los que se observan en la cuarta escena, cuando Blanche quiere comprobar si su hermana está bien después de que Stanley la ha golpeado y ella ha vuelto con él:

Una de sus manos reposa en el vientre, en el que se aprecia la redondez del embarazo. De la otra cuelga un volumen de cómics en color. Sus ojos y sus labios tienen esa tranquilidad casi narcotizada característica de los rostros de los ídolos orientales¹¹.

Solo con esta imagen podemos saber que Stella ha perdonado a su marido y, además, que él ejerce un efecto tóxico sobre ella que la domina, pues su rostro refleja una felicidad demasiado cándida después de pasar la noche con él y de leer un cómic, que, con sus dibujos, pertenece a esa esfera visual colorida que representa el mundo terrenal y sensual de Stanley.

Como se evidencia también en la escena de póquer, Williams pone especial atención a la forma en que se visten los personajes, utilizándola para caracterizarlos mejor e incluso mostrar cambios en su personalidad. Stanley aparece casi siempre vestido con colores muy brillantes y a veces con ropa de trabajo; mientras que describe a Blanche, la primera vez que entra en escena, de la siguiente forma: «Lleva un vestido blanco con corpiño de tela suave y sedosa, collar y pendientes de perlas, guantes y sombrero blancos»¹². El color blanco refleja el aire falso de recato que Blanche quiere proyectar, pero, a la vez, también representa la fragilidad de su verdadero carácter. Luego, en la novena escena, cuando confiesa a Mitch la verdad sobre sí

¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

¹¹ *Ibidem*, p. 173.

¹² *Ibidem*, p. 133.





misma, aparece vestida con una bata de seda color escarlata, un tono que contrasta con aquel blanco etéreo y encajaría perfectamente en ese cuadro de Van Gogh que es la escena de póker, es decir, en la cruda realidad. Ya en la décima escena, cuando está desvariando frente al tocador, tiene un vestido de noche «usado y arrugado blanco y de seda y un par de zapatillas plateadas y gastadas con tacones adornados con brillantes»¹³, que le dan un aspecto consecuente con sus ilusiones desechas.

La música y los sonidos son igualmente expresivos. Cuando Blanche acaba de llegar a la casa de los Kowalski y conoce a Stanley, unos gatos chillan cerca de la ventana y Blanche se asusta; esos sonidos casi salvajes del Barrio Francés preludian la hostilidad y el peligro que allí aguardan. Cada vez que Blanche recuerda a Allan y el trágico episodio de su suicidio se escucha la Varsoviana, una polca cuya melodía, hecha para el baile de salón y que incorpora elementos del vals, evoca un cierto aire de romanticismo tétrico y añoranza. En la última parte de la obra, cuando Blanche se da cuenta de que está acorralada y quieren llevársela a un hospital, «la varsoviana se oye con una rara distorsión, acompañada de gritos y ruidos de jungla», realizándose así su terror. El «piano de los blues» aparece también, desde la primera escena, para reflejar el espíritu de Nueva Orleans, pero va utilizándose a lo largo de la obra para enfatizar ciertos momentos en la acción, oyéndose más alto cuando Stanley le informa a Blanche que Stella está embarazada, y mezclándose con una batería y una trompeta para adoptar un tono de impacto cuando Stella abraza a Stanley frente a su hermana, justo después de que esta ha intentado convencerla de dejarlo, eligiéndolo a él por encima de ella. En la tercera escena, cuando Stanley se da cuenta que Stella se ha ido después de que la ha golpeado, se oye a los negros del bar de la esquina tocar *Paper Doll*, del popular grupo de jazz The Mills Brothers, cuya letra es idónea para el momento¹⁴. Williams agrega, además, que el tempo de la canción sea más lento y triste que el original, para así subrayar la melancolía de Stanley. Blanche canta *It's Only a Paper Moon* mientras se está dando un baño en la séptima escena, una canción muy irónica, pues su letra sirve de contrapunto al diálogo que ocurre simultáneamente en el salón entre Stanley y Stella. Aquel le cuenta a su esposa lo que ha averiguado acerca del escabroso pasado de Blanche y que ha informado a Mitch al respecto, mientras esta canta alegremente:

¹³ *Ibidem*, p. 229.

¹⁴ Letra de *Paper Doll* (traducción nuestra)

When I come home at night she will be waiting
She'll be the truest doll in all this world
I'd rather have a Paper Doll to call my own
Than have a fickle-minded real live girl

I guess I had a million dolls or more
I guess I've played the doll game o'er and o'er
I just quarrelled with Sue, that's why I'm blue
She's gone away and left me just like all dolls do

(cuando venga a casa por la noche ella estará esperando
será la muñeca más verdadera de este mundo
prefiero tener una muñeca de papel que sea mía
que tener una chica real de mente voluble

supongo que tuve un millón de muñecas o más
supongo que he jugado a las muñecas una y otra vez
he reñido con Sue, por eso estoy triste
se fue y me dejó, como lo hacen todas las muñecas)

Di que es una luna de papel, y que navega por un mar de oropel... Pero no sería una ilusión, ¡si tú creyeras en mi amor! [...] ¡En un mundo de magia y fantasía, falso como una bella utopía! [...]»¹⁵.

Con este contraste musical se muestra el choque entre la imagen de mitómana despreciable que Stanley quiere proyectar de Blanche en ese momento y la que ella tiene de sí misma. Sus mentiras, aunque cuestionables según el estándar moral predominante, tienen una motivación noble, que es construir un mundo en el que su sensibilidad no resulte herida, aunque ese mundo sea puramente ficcional.

Tanto los componentes visuales (iluminación, vestuario, escenografía, atrezzo) como la música y los sonidos son esenciales para la construcción de significados en la obra. Por ejemplo, las notas de la Varsovia exteriorizan el tormento y la melancolía que Blanche sufre al recordar el suicidio de su joven esposo y cuando esas notas se mezclan con ruidos y gritos inquietantes reflejan la intensificación de ese estado emocional debido a la hostilidad y crueldad que ella encuentra en la ruidosa «jungla» de New Orleans. Los diálogos, por sí solos, no lograrían expresar tan ricos matices psicológicos¹⁶. Esta pluralidad de materias expresivas, aunque diseñadas para el espacio teatral, resultan idóneas para la gran pantalla, pues son consecuentes a la multiplicidad de signos que integra el lenguaje cinematográfico moderno.

DEL TEATRO AL CINE: LA ADAPTACIÓN DE ELIA KAZAN

La adaptación de 1951, dirigida por Elia Kazan, sublima con los recursos de la narrativa cinematográfica todos los elementos expresivos que hacen que la pieza teatral sea cautivante. El vestuario y la estética general de la escenografía descrita por Williams en la obra se mantienen en la película, incluyendo la iluminación, que juega constantemente con el contraste entre espacios en penumbra y brutalmente iluminados, así como con sombras y reflejos que se deslizan por las paredes, tal como se describen en las acotaciones teatrales. Pero un detalle que la gran pantalla permite apreciar es la nube de vapor que envuelve la habitación de los Kowalski y la pátina de sudor que cubre la piel y la ropa de los personajes masculinos. La referencia al clima cálido de New Orleans contribuye a crear una atmósfera terrenal que intensifica las pasiones que se desarrollan en la acción; mientras que la nube de vapor es evidencia de los recurrentes baños calientes de Blanche, que se asea ritualmente, como si quisiera lavar la vergüenza que le produce su promiscuidad. La música, por su parte, se inspira en el blues y el jazz que se escuchan en las calles de

¹⁵ WILLIAMS, Tennessee, *op. cit.*, pp. 206-207.

¹⁶ John S. Bak incluso afirma que Williams utiliza la música para crear un entramado de leitmotivos que cohesionan los elementos literarios, dramáticos y temáticos de la obra de la misma manera que lo hace Wagner en su trilogía de óperas *El anillo del Nibelungo* (1876). Ver (1997): «Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*», Tennessee Williams Literary Journal, vol. 4.1, pp. 41-58.



New Orleans y se utiliza de la misma manera que en la obra teatral. Blanche canta también *It's Only a Paper Moon*, pero la canción de los Mills Brothers es sustituida por un jazz instrumental, suave y sensual, que acentúa la imagen atractiva de Stanley, así como el sugerente descenso de Stella por las escaleras hasta sus brazos. Los demás recursos acústicos también se utilizan de acuerdo a las acotaciones de la obra teatral, aunque algunos se potencian, como los chillidos de los gatos, que Stanley imita con socarronería, demostrándole a Blanche que no solo no se asusta con los sonidos salvajes de esa jungla que es New Orleans, sino que son connaturales a él, y la Varsoviana, que se adereza con un disparo cuando la cámara muestra primeros planos de Blanche al recordar la muerte de Allan, acentuándose aún más el drama que tiene lugar en su mente.

Aunque la película sigue a la obra en numerosos aspectos, no significa que únicamente en ello radique su éxito, de hecho, el argumento sufrió algunos cambios sustanciales. Si bien la crítica actual ha tendido a descartar la fidelidad de las adaptaciones cinematográficas a las obras literarias que les sirven de base como estándar esencial de su calidad artística, así como a valorar que las adaptaciones aporten nuevos significados, lo cierto es que los cambios introducidos en este filme obedecen a las restricciones de la censura de la época y no a una voluntad creadora y uno de sus grandes aciertos reside, precisamente, en lograr la fidelidad pretendida a pesar de las limitaciones.

Los tres aspectos que se consideraron más controvertidos fueron la referencia a la homosexualidad, la violencia sexual y la impunidad de un villano. Pero eliminar la sensibilidad y vulnerabilidad de Allan implicaría suprimir la naturaleza poética de su suicidio y del sentimiento de culpa de Blanche por exponerlo a la censura del mundo; la antítesis brutalidad/sensibilidad que es representada por la oposición entre Stanley y Blanche sirve de eje a toda la obra y la violación se constituye como el triunfo último de la crudeza del mundo sobre el espíritu humano, por lo que suprimirla implicaría eliminar uno de los pilares fundamentales del argumento; y castigar a Stanley significaría negar también la bajeza humana, alimentada por el egoísmo y las ansias primitivas de satisfacer las necesidades más inmediatas que Williams quería retratar en la obra.

Williams y Kazan negociaron, entonces, una versión del guión en la que se evitaba referir explícitamente la homosexualidad de Allan, y, a cambio de no excluir la violación, se castigaba a Stanley con el abandono de Stella¹⁷. Pero estos compromisos se cumplieron en el filme de forma que, a pesar de los cambios, logró conservarse la mayor sustancia posible del argumento. Así, aunque Blanche no menciona que encontró a su esposo en la cama con otro hombre, lo describe como un joven poeta, nervioso, tierno e inseguro que no podía enfrentarse al mundo

¹⁷ Un recuento de las numerosas revisiones que escritores y productores realizaron sobre el tratamiento que se le daría a la violación en la película puede encontrarse en TISCHLER, Nancy M. (2002): «'Tiger— Tiger!': Blanche's Rape on Screen», en Ralph F. Voss (ed.), *Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, pp. 50-69.



y lloraba desconsoladamente por las noches; lo que nos sugiere que Allan estaba deprimido y ocultaba algo, pero Blanche, aunque lo amaba, no pudo ayudarlo ni evitar su suicidio. De esta manera se mantiene en su mayor parte la esencia de la relación entre ambos sin aludir a la homosexualidad. Por otra parte, la escena de la violación se orquesta de forma que establece claramente el acontecimiento sin explicitarlo: la cámara sigue a Stanley desde atrás, recogiendo en un plano medio el momento en que se acerca amenazadoramente hacia Blanche, que se encuentra acorralada contra la ventana de la habitación. El espectador observa desde afuera al «animal» acercándose a su presa, mientras esta, para defenderse, rompe una botella en el tocador y la esgrime contra él. La cámara se sitúa, entonces, sobre el hombro de Blanche, mostrándonos en un contraplano la sonrisa peligrosa del predador que disfruta acosando a su víctima. Sigue jugándose con estos puntos de vista hasta que un movimiento de cámara sigue a Stanley mientras toma a Blanche por la muñecas y forcejea con ella, pero continúa moviéndose hasta enmarcar el espejo del tocador. La violencia física aparece, entonces, reflejada en el espejo, de manera que la vemos, pero indirectamente. En su afán por dominar a Blanche hace que suelte la botella, que se estalla contra el espejo, quebrándolo en mil pedazos, a la vez que este nos devuelve la imagen de Blanche, abatida y con los ojos cerrados, «quebrada» igual que el espejo. Ahora, en la obra, Stella se queda con Stanley a pesar de que él ha llevado a su hermana a la locura con sus crueldades, pero en el filme decide dejarlo, declarando que nunca más volverá con él para después subir a la planta de Eunice. Sin embargo, acontecimientos anteriores, en los que Stella ha tomado la misma acción, han tenido consecuencias diferentes. En la secuencia de la noche de póker ella responde cuando Stanley grita desgarradoramente su nombre, y vuelve con él a pesar de que la ha golpeado. La película se cierra con un llamado de Stanley idéntico al anterior, por lo que el espectador puede interpretar el abandono como una pelea pasajera, igual que aquella, adoptando así la cruda visión del mundo que Williams quiso reflejar en la obra original.

Por otra parte, el filme intenta también homenajear al género de la obra original, haciendo referencia, a través del lenguaje cinematográfico, a la representación teatral. El espacio es quizá el aspecto narrativo más sensible a las particularidades expresivas de los lenguajes artísticos. Si bien en el teatro este se circunscribe al perímetro virtual de la escena, y el decorado carece de dinamismo porque no puede cambiar demasiado durante el transcurso de un acto, en el cine las restricciones se reducen únicamente a aquellas que el propio realizador impone al componer las imágenes y articularlas entre sí. Este abierto horizonte permitía a Kazan ampliar los escenarios y, en efecto, en el filme se aprecia una apertura de los límites de confinamiento de la obra, cuya acción se enmarca únicamente en la casa de los Kowalski y sus alrededores inmediatos. Sin embargo, el favorecimiento de un panorama más amplio no parece estar orientado a trasladar la acción a un medio más realista, pues la cámara y los decorados insisten en realzar la génesis teatral del filme, sino a ahondar aún más en la psicología de los personajes, que es, en última instancia, el eje central tanto del original como de la adaptación.

Así, la película se abre con una secuencia que no encuentra correlato en la obra y que muestra la llegada de Blanche a New Orleans en un tren. Los trenes se han



utilizado en la literatura como símbolo del destino trágico, como una premonición de una cadena de acontecimientos que conducirán irrevocablemente a la muerte, este es uno de los sentidos que toman en *Ana Karenina* (1877) de Leon Tolstoi o *La bestia humana* (1890) de Émile Zola, pero también han simbolizado la sexualidad en el cine, en las películas de Alfred Hitchcock y Luis Buñuel, por ejemplo. Una vez en la estación, donde tomará el tranvía *Deseo*, Blanche se encuentra con un marinero, muy alusivo a la sensualidad masculina y juvenil que tanto le atrae. La vemos luego, en un plano general, caminar por una típica calle de New Orleans buscando la casa de su hermana. El Barrio Francés aparece retratado en toda su urbanidad y decadencia, tal como está plasmado en la obra de Williams, pero se incluyen algunos detalles que agregan una nota de sordidez, como los anuncios luminosos, el bar donde se publicitan «chicas» y otro donde hay una pelea de borrachos, a la vez que se muestra el lado conservador de la sociedad sureña con la contrastante imagen de las monjas y las niñas vestidas de blanco que cruzan la calle. Este recorrido, que muestra la entrada de la *Southern belle* a la jungla de New Orleans, es una especie de aperitivo que sintetiza e introduce efectivamente el conflicto central, una alegoría del pasado, el presente y el futuro de Blanche. El tren, como los acontecimientos trágicos de su vida (el suicidio de Allan, la muerte de sus familiares, la pérdida de Belle Reve y su huida de Laurel), la han conducido a los brazos masculinos y al tranvía *Deseo*, símbolo de ese impulso que dominará su vida y que le ganará el exilio. A su vez, el tranvía la llevará a esa sección subterránea de los infiernos destinada a los guerreros heroicos que son, en la mitología griega, los Campos Elíseos, donde se encuentra la casa de los Kowalski. El primer encuentro de Blanche y Stella se traslada también de la casa a la bolera, donde Stanley está jugando con sus amigos. Allí Blanche tiene la oportunidad de observar a Stanley en su ambiente y provocando una pelea con un grupo de hombres antes de hablar con él por primera vez (lo que no sucede en la obra). Esto crea tensión y expectativa sobre el primer encuentro de ambos, pues la mirada aprehensiva de Blanche revela que desde el primer momento sabe que va a tratar con un hombre peligroso, tanto por su atractivo como por su agresividad. Igualmente, la conversación íntima que sucede entre Blanche y Mitch en la sexta escena ocurre en el muelle de un club al que han ido a bailar en vez de en la casa de Stella, ubicándolos en un escenario etéreo, rodeado de agua y una fina niebla que subliman la dramática rememoración del suicidio de Allan.

La secuencia que transcurre en la fábrica en la que trabajan Stanley y Mitch es creada específicamente para el filme. Un plano general muestra el escenario industrial y al conjunto de trabajadores en plena faena, mientras unos cuantos sujetan a Mitch, que quiere atacar a Stanley por intentar desprestigiar a Blanche. Esta escena no era especialmente necesaria para establecer que Mitch deja plantada a Blanche el día de su cumpleaños a causa de las intrigas de Stanley, pues esto se deduce, al igual que en la obra, a partir de ciertos diálogos. Es probable, entonces, que el interés de los realizadores fuera escenificar la fábrica en sí y no los acontecimientos que en ella transcurren. La asociación de Stanley a las máquinas es recurrente en el filme: él lleva a reparar el automóvil y la radio, aparece lleno de grasa, como si hubiese estado trabajando con artefactos, y se ampara en el ruido del tren (que tanto asusta a Blanche) para entrar en la casa sin ser detectado y escuchar una conversación entre



las hermanas. Es decir que encontramos a Stanley frecuentemente rodeado de esa típica industrialización de la primera mitad del siglo xx a la que se encuentra bien adaptado. Mitch, por el contrario, aparece alienado en la imagen, sujeto por algunos, mientras que los demás miran sin demasiado interés, desde su puesto de trabajo, el acontecimiento. Él, al igual que Blanche, es extraño a ese mundo y no tiene lo que se necesita para sobrevivir en él.

A pesar de que la adaptación muestra escenarios más variados, la mayoría del filme se acoge al espacio definido por la obra teatral, la casa de dos plantas que los Kowalski comparten con Eunice y Steve, y el estilo de la producción cinematográfica se apega en general al definido por el texto teatral en cuanto a la distribución del espacio en la casa y su utilización en las distintas escenas¹⁸. Además, en casi todas las escenas que se sacaron de ese limitado espacio, el plató no pretende ser realista y crea un ambiente que remite a las restricciones espaciales de una representación teatral. Así las calles del Barrio Francés lucen excesivamente estrechas y muestran un desfile evidentemente coreografiado de los tipos de New Orleans (las monjas y las niñas vestidas de blanco, los borrachos, dos marineros idénticos paseando paralelamente en dos bicicletas, etc.), mientras que el muelle en donde Mitch y Blanche conversan no parece estar realmente en el exterior, pues la niebla y la oscuridad ocultan el horizonte y el agua devuelve la luz de los reflectores, dotando la escena de una cierta artificialidad.

El teatro y el cine, además de ser diferentes en cuanto a las posibilidades de apertura y dinamismo de los espacios, difieren radicalmente respecto a la percepción del espectador, pues, como afirma Panofski:

En un teatro, el espacio es estático, es decir, el espacio representado en la escena, del mismo modo que la relación espacial del observador respecto al espectáculo, es invariablemente fija [...] En el cine la situación que se da es la contraria. Aquí también el espectador ocupa un asiento fijo, pero lo hace sólo físicamente, no en tanto sujeto de una experiencia estética. En cuanto tal, está en movimiento constante al identificarse su ojo con la lente de la cámara¹⁹.

Desde este punto de vista el filme fusiona también la cinematografía con la teatralidad cuando la cámara asume en ciertos momentos la perspectiva del espectador frente a la representación dramática. Christine Geraghty apunta un claro ejemplo, la escena en la que Stanley le explica a Stella que de acuerdo al Código Napoleónico tiene intereses directos sobre Belle Reve y saca del baúl de Blanche lo que parecen ser prendas muy costosas. La cámara toma a los dos personajes paralelos el uno al otro o en una línea diagonal, pero no hay una dialéctica de plano/contraplano que muestre

¹⁸ Ejemplo de esto son las salidas y entradas de Blanche al cuarto de baño o el ascenso y descenso de Stella por las escaleras que comunican las dos plantas de la casa.

¹⁹ PANOFSKI, Erwin (2010): «El estilo y medio en la imagen cinematográfica», en Rosa de Diego y Eneko Lorente, *Teatro y cine: textos y miradas*, Bilbao, Servicio Editorial de la universidad del País Vasco, p. 112.



sus perspectivas en la conversación (una técnica cinematográfica muy popular en el cine hollywoodense); en su lugar, los pocos encuadres que componen la escena (en la que durante cuatro minutos y medio solo hay cinco cortes) siguen a los actores cuando se mueven por el salón de la casa siguiendo una coreografía diseñada para reflejar la naturaleza de su relación. De esta manera, a través del movimiento de la cámara, el espectador está implicado en la escena, pero no comparte el punto de vista de los personajes y, por tanto, no «invade» el espacio, igual que en el teatro²⁰. Podría decirse también que este tipo de montaje reduce notablemente la construcción espacial característica del lenguaje cinematográfico, en la que se enlazan múltiples planos y perspectivas, en favor de la continuidad espacial propia del teatro. No obstante, en la mayor parte del filme se utilizan técnicas cinematográficas más convencionales, pero privilegiando la óptica de una tercera persona, un *voyeur*, que aprecia desde afuera lo que sucede, manteniéndose una distancia que apunta a la experiencia del espectador en la representación teatral.

El triunfo del filme con el público y la crítica lo convirtió en uno de los clásicos del cine americano y consolidó aún más la figura de Tennessee Williams como uno de los dramaturgos estadounidenses más influyentes. Otras adaptaciones realizadas para la televisión²¹ no tuvieron tanto éxito. Sin embargo, el *Tranvía* encontraría de nuevo su camino hacia el cine en la película de 1999 de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, en cuya compleja intertextualidad ocupa un lugar privilegiado.

DE VUELTA AL TEATRO: EL *TRANVÍA* COMO INTERTEXTO EN *TODO SOBRE MI MADRE*

Una de las características más notables del cine de Almodóvar es la rica textura narrativa que logra al incorporar a sus obras referencias artísticas, literarias y cinematográficas. En *Todo sobre mi madre* encontramos numerosas fuentes intertextuales, entre las que podrían citarse *La virgen de la aldea* (1942) de Marc Chagall, *Música para camaleones* (1980) de Truman Capote, *Bodas de Sangre* (1933) de Federico García Lorca, *Eva al desnudo* (1950) de Joseph L. Mankiewicz, *Lo importante es amar* (1975) de Andrej Zulawski, *Noche de estreno* (1977) de John Cassavetes y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel; sin embargo, *Un tranvía llamado deseo* es la que se encuentra más estrechamente tejida en la narrativa del film.

El tema principal de *Todo sobre mi madre* es la actuación como parte de la vida, pues todas las mujeres de la película interpretan papeles dentro o fuera de los límites del escenario teatral. Almodóvar crea una serie de personajes singulares que hacen que el espectador cuestione los límites entre existir y crear la propia existencia a través de la actuación. Manuela es una enfermera que es confundida por

²⁰ GERAGHTY, Christine (2008): *Now a major motion picture: film adaptations of literature and drama*, Lanham, Rowman & Littlefield, p. 79.

²¹ Una en 1984, dirigida por John Erman, y otra en 1995, dirigida por Glenn Jordan.



momentos con una prostituta porque se viste con la ropa de Agrado, un hombre convertido en mujer que trabaja en las calles y cuando quiere sentirse respetable se viste de Chanel, mientras que la hermana Rosa es una monja embarazada y su madre es una falsificadora de pinturas de Chagall. Además, Huma Rojo y Manuela se mueven libremente entre los mundos del teatro y la vida, difuminándose durante esos constantes cambios de pieles y rostros los límites entre la realidad y la ficción interpretada. La actuación es representada, además, como un mecanismo de defensa inherente a la existencia, pues, cuando Manuela se ofrece a sustituir a Nina en escena por primera vez y, estando en el camerino de Huma Rojo, la veterana actriz le pregunta si sabe actuar, la enfermera responde «Sé mentir muy bien, y estoy acostumbrada a improvisar»²², ella, igual que Blanche, no dice la verdad, sino lo que *tendría* que ser la verdad. Ahora, si las mujeres son actrices de su propia vida, entonces esa vida es en sí misma un teatro, ese *theatrum mundi* que Calderón y Shakespeare dramatizaron magistralmente.

Manuela es un personaje tomado de la película de 1995 *La flor de mi secreto*. Es una enfermera que, además de informar a la Organización Nacional de Trasplantes sobre los donantes que se encuentran en la unidad de cuidados intensivos, actúa en las simulaciones de un seminario que prepara a los asistentes para lidiar con las familias de los fallecidos. Manuela es eco de la protagonista de *Eva al desnudo*, cuyo título original (*All about Eve*) se traduce literalmente en español por «Todo sobre Eva». Pero es con Stella con quien Almodóvar identifica más profundamente a su protagonista, pues *Un tranvía llamado deseo* ha tenido gran importancia en la vida de la enfermera. La primera vez que la vemos asistir a la obra con su hijo, Almodóvar la muestra conmovida por la escena final, en la que se llevan al hospital a Huma-Blanche y Nina-Stella abandona a su marido llevando en brazos a su hijo (siendo esta representación una versión de la adaptación de 1951 y no del texto literario original). Manuela confiesa a su hijo que la representación la emociona porque ella también interpretó el papel de Stella hace veinte años con el grupo teatral de su pueblo, en el que también participaba su padre, que hacía de Stanley. Pero Manuela no solo ha interpretado el papel de Stella sobre las tablas, sino también en la vida real, como sugiere la secuencia que narra su vuelta al teatro para ver de nuevo la obra, esta vez sin su hijo. Un primer plano toma la parte de atrás de su cabeza, apareciendo esta a la izquierda del cuadro y el espacio teatral a la derecha. En la parte del escenario que queda oculta por su cabeza se encuentran Stanley y Stella, pero, aunque no podemos verlos, se escucha su diálogo: «vamos, nena. Ya pasó lo peor», dice él, y ella le contesta «No me toques, no vuelvas a tocarme, hijo de puta»²³. Los personajes se mueven, entonces, hacia la derecha, como si estuviesen saliendo de la mente de Manuela. Más adelante, cuando entra al baño y se encuentra frente al espejo, un primer plano muestra de nuevo la parte de atrás de su cabeza y su reflejo

²² ALMODÓVAR, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre: edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*, Madrid, El Deseo Ediciones, p. 78.

²³ *Ibidem*, p. 59.





aparece a la derecha, en el mismo sitio donde antes se enmarcaba la escena teatral. Así se establecen dos analogías importantes: lo que ocurre entre Stanley y Stella parece ser un episodio que nace de la memoria de Manuela, mientras que la escena representada se corresponde con su propio reflejo, es decir, con su propia vida²⁴. Los límites entre la ficción del *Tranvía* y la realidad de Manuela parecen diluirse. Esto es algo que ocurre con todos los papeles que Manuela actúa, pues interpreta también a una mujer a la que los médicos le proponen donar los órganos de su marido en las simulaciones del programa de donación del hospital y acaba reviviendo, en su propia realidad, una situación idéntica, con la excepción de que el fallecido es su hijo.

La correspondencia entre la vida y el teatro se hace aún más evidente en una secuencia posterior, cuando la enfermera se encuentra ya trabajando como asistente de Huma. La cámara recoge en un primer plano el rostro de Manuela entre bambalinas, mientras repite simultáneamente las líneas de Stella que Nina está vocalizando en el escenario. Las letras dibujadas en la pantalla indican luego que han transcurrido dos semanas y Manuela entra en el camerino de Huma para anunciarle que Nina está tan intoxicada que no puede actuar. La cámara retrata el diálogo entre la actriz y la enfermera tomando un primer plano de sus perfiles, los cuales enmarcan un teatro en miniatura que se ve al fondo, estableciéndose una clara correspondencia entre el drama real vivido y el ficticio. Cuando Manuela acaba de interpretar el papel, el público aplaude fervientemente. Su actuación resulta tan conmovedora y convincente porque es Stella la que se amolda a la piel de ella, y no al revés. Y es que esta Stella está hecha a la medida de Manuela, porque no se trata de la mujer intoxicada por una atracción puramente física que decide quedarse con el hombre que ha destruido a su hermana de la obra original; ni siquiera es exactamente la Stella remodelada por la censura hollywoodense, aunque se acerca más a ella. Se trata de un personaje más activo, de una mujer convencida de que nunca volverá con Steban-Stanley, quien irónicamente rompe con el prototipo masculino de la obra de Williams al convertirse parcialmente en mujer y hacerse llamar «Lola». La tibieza del abandono de Stella que Kazan introdujo intencionalmente en la adaptación de 1951 desaparece porque esta vez el espectador conoce, a través de la identificación del personaje con Manuela, que el abandono es definitivo, pues el hijo nunca llega a conocer al padre. Así pues, lo que conecta realmente al personaje de Williams con el de Almodóvar es una emoción en particular que surge en esa escena final del *Tranvía*, la cual Manuela representa casi premonitoriamente en su juventud y acaba viviendo luego en la vida real, no la anécdota del episodio.

Si Manuela se identifica con Stella, Huma Rojo se relaciona con Blanche Dubois, aunque se aproxima también a Margo Channing de *Eva al desnudo*, interpretada por Bette Davis. Huma aparece frecuentemente en su camerino, frente

²⁴ Silvia Colmenero Salgado ha señalado, además, que en esta secuencia la butaca vacía junto a Manuela y el plano detalle que recoge la fotografía que se encuentra en su bolso mientras busca un pañuelo sugieren la presencia implícita del hijo fallecido. Ver (2001): *Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar*, Barcelona, Paidós.

a un espejo enmarcado con bombillas, igual que Margo en la escena que ven en la televisión Manuela y su hijo cuando comienza el filme, y afirma que empezó a fumar por imitar a Davis. Cuando interpreta a Blanche tiene puesta una bata y un collar de perlas, y el cabello recogido y preparado para ajustarse una peluca, de manera que su vestuario es consecuente con la escena representada, en la que Blanche sale del baño y está preparándose para la visita de un admirador que solo existe en su mente, pero es también alusivo a la vulnerabilidad de Huma en el escenario, pues allí se encuentra vestida como lo estaría en la intimidad de su camerino²⁵. La primera vez que la vemos en escena, un primer plano muestra los ojos de Blanche, que decora la fachada del teatro, mientras se escuchan las líneas de los actores que se encuentran en el interior del edificio. Huma-Blanche dice «¿Por qué me miras así?, ¿estoy horrible?», y empieza a aparecer la escena teatral representada superpuesta a la imagen de los ojos, que se va diluyendo, de modo que el rostro de la fachada se funde en el escenario y Huma-Blanche contempla su propia fatalidad, el momento último en el que se quiebra el espíritu de la protagonista de Williams y se la llevan al hospital²⁶. Las emociones de este episodio del *Tranvía* definen a Huma, como aquellas surgidas cuando Stella abandona a Stanley definen a Manuela, pues la frase que Blanche le dice al doctor («gracias, quien quiera que seas siempre he confiado en la bondad de los desconocidos»²⁷), la repite también en la vida real, cuando Manuela la ayuda a buscar a Nina la noche que desaparece. Igual que Blanche, Huma depende de los desconocidos, de Manuela y de su público, pues la faceta más íntima de su vida está marcada por la soledad y el fracaso de la relación lésbica que mantiene con su coes-trella. La actriz es consciente de que esa relación no se basa en el amor, pero satisface una necesidad emocional, incluso afirma que «las mujeres hacemos cualquier cosa con tal de no estar solas» y, en ese sentido, hay también una profunda coincidencia entre las dimensiones psicológicas del personaje de Almodóvar y el de Williams.

Agrado es también una suerte de Blanche Dubois y esa correspondencia se establece cuando la vemos en el camerino de Huma repitiendo las líneas del personaje al escucharlas por los altavoces. Pero quizá sean las reflexiones que hace en su estelar monólogo, que ofrece al público una noche que se cancela la función, las que establecen una conexión más profunda entre los dos personajes. Agrado, que es, como las otras mujeres, una maestra de la mentira, ha recurrido a los procedimientos más extremos para convertirse en una mujer porque ha nacido hombre. Ella sabe que su cuerpo femenino es una invención, y parodia su transformación cuando detalla con humor cuánto ha tenido que pagar por las distintas piezas que lo componen, pero afirma orgullosa que «Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado

²⁵ Para Cristina Manzano este atuendo simboliza un estado de transición, pues Huma no se presenta en el escenario como ella misma, pero tampoco se ha transformado completamente en Blanche, de manera que se encuentra a medio camino entre su identidad real y la del personaje. Ver (2010): «*Todo sobre mi madre, 1995*», en Antonio Castro Díaz (coord.), *Las películas de Almodóvar*, Madrid, Ediciones JC, pp. 211-226.

²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁷ *Ibidem*, p. 27.



de sí misma»²⁸. Blanche, al igual que ella, considera que la «auto-ficcionalización» es una defensa vital y, más que eso, la manera de alcanzar la felicidad que de otro modo no podría conseguirse. La habilidad de Agrado para el monólogo teatral se hace también patente fuera del escenario cuando se encuentra en el camerino con Nina, ayudándola a prepararse. La joven actriz entra al baño para fumar heroína antes de salir al escenario y Agrado le ofrece una serie de razones por las cuales el disfrute o quizá alivio que la droga le proporciona no compensan los estragos que la adicción provoca en su vida personal. La cámara, estática, toma en un plano medio corto a Agrado (igual que el que se utiliza luego en el monólogo teatral) cuando se posiciona contra la puerta del camerino y empieza a vocalizar sus reflexiones, que, en principio, están dirigidas a Nina, pero su conexión con la lente, que se identifica con el ojo del espectador, y el contraplano de la puerta cerrada del baño mientras se escucha su voz en off sugieren la unipersonalidad de su actuación y su discurso, que encuentra como destinatario en la ficción a un objeto inanimado y en la realidad al espectador, tal como sucede en la convención teatral, fundiéndose así, una vez más, el teatro con la vida.

Ahora, en *Todo sobre mi madre* asistimos a una adaptación para el teatro que Almodóvar hace del *Tranvía*, pero que se integra, a su vez, dentro de una narrativa cinematográfica. La permeabilidad entre los dos lenguajes artísticos que se exhibe en el filme deriva principalmente de que el *Tranvía* de Almodóvar parte de la adaptación de 1951 y no del texto dramático, pero toma la forma de una pieza teatral y no de una película; es decir, regresa al medio de expresión original del texto de Williams. ¿Por qué Almodóvar elige como componente metafictional de su película el teatro y no el cine en sí mismo? Para dilucidar una posible respuesta convendría volver sobre las reflexiones de Panofski acerca del estilo del medio cinematográfico:

(*Durante la representación dramática*) El espectador no puede abandonar su asiento y la puesta en escena no puede cambiar durante el transcurso de un acto [...], a cambio de esta limitación, el teatro tiene la ventaja de que el tiempo, el medio de la emoción y el pensamiento que transmite el discurso, es libre e independiente de cualquier cosa que pueda suceder en el espacio visible. Hamlet puede recitar su famoso monólogo acostado en un sofá a una distancia media, inmóvil y sólo oscuramente perceptible para el espectador y el oyente y, sin embargo, hacer que sus solas palabras cautiven a éstos con la sensación de la acción más emotiva²⁹.

El medio teatral permite a Almodóvar crear un espacio extraordinario, en el que las emociones (que son el hilo conductor entre sus personajes y los de Williams) se privilegian por encima de cualquier aspecto estético y, por esa razón, parecen mucho más crudas, reales, y desnudas. Esta idea se encuentra, además, en total consonancia con las indicaciones para las escenas teatrales que se encuentran en el guión del filme, las cuales apuntan que el decorado sea abstracto y recuerde

²⁸ *Ibidem*, p. 104.

²⁹ PANOFSKI, Erwin, *op. cit.*, p. 112.



la desnudez esencial de Bob Wilson, el vestuario hiperrealista contemporáneo y la interpretación de un naturalismo *hardcore*³⁰. Como eco de New Orleans solo quedan los restos de una baranda de hierro forjado y el lirismo de los diálogos de Williams se diluye en una expresión verbal contemporánea y directa, pero Stanley y sus amigos transpiran profusamente y juegan bajo una nube de humo de puros, igual que en el filme de Kazan. En ese espacio privilegiado Almodóvar puede también narrar un episodio del pasado sin recurrir al *flashback*, pues, cada vez que se representan las escenas octava y undécima de la obra, Manuela, igual que Hamlet, revive un episodio muy similar al de su propia vida, el cual, además, se corresponde con la historia actual de la hermana Rosa, que está embarazada de Esteban-Lola como lo estuvo Manuela y tendrá un hijo que llevará el mismo nombre del padre y del hermano que ha muerto. Manuela acabará criando a ese hijo como si fuera propio cuando muere Rosa, de manera que una vez más se encuentra huyendo con un recién nacido Esteban en los brazos.

Lo que todo este recorrido del *Tranvía* demuestra es que los cineastas no solo se inspiran en las ficciones de la literatura, con sus fábulas, emociones y conocimiento sobre la condición humana, sino también en sus procedimientos expresivos. Así, la simbiosis que la pieza teatral de Williams mantiene con las películas de Kazan y Almodóvar y la que existe entre ambos filmes no se reducen a correlaciones argumentales, sino que integran los lenguajes artísticos del teatro y la cinematografía. La adaptación de 1951 monta la obra teatral a través de los recursos propios del cine, cuya versatilidad permite hacer constantes referencias a la génesis dramática, mientras que en *Todo sobre mi madre* el proscenio se hace evidente y el medio cinematográfico se sirve, genialmente, de los privilegios que goza la representación teatral como vehículo de expresión desnuda e inmediata. Pero, más allá de esto, el *Tranvía* nos conduce por la delgada línea entre la representación y la vivencia, el escenario y el mundo, en fin, entre actuar y ser fieramente humano, pues en la vida, como en el teatro y el cine, todo es «cincuenta por ciento ilusión».

³⁰ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 26.

