
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Closa, Àfrica; Julià, Jordi, dir. (Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola.). Essències perdudes. 2018. 50 pag. (1139 Grau en Humanitats)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/216113>

under the terms of the  license

ESSÈNCIES PERDUDES

Estudi de l'obra *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee
Williams i la seva reinterpretació cinematogràfica



Àfrica Closa Comas

Jordi Julià | Universitat Autònoma de Barcelona | 2017-2018
Humanitats

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ.....	2
1. SOBRE QUÈ? LES LÍNIES TEMÀTIQUES.....	4
1.1. LA DINÀMICA FAMILIAR	5
1.2. L'ÈXIT I EL FRACÀS.....	9
1.3. DESIG I INSATISFACCIÓ.....	12
2. SOBRE QUI? ELS PROTAGONISTES DE L'ACCIÓ.....	18
2.1. ELS PERSONATGES	18
2.1.1. <i>Brick</i>	18
2.1.2. <i>Maggie</i>	23
2.1.3. <i>Big Daddy</i>	26
2.1.4. <i>Big Mama</i>	29
2.1.5. <i>Mae</i>	31
2.1.6. <i>Gooper</i>	32
2.2. LES DINÀMIQUES	33
2.2.1. <i>Big Daddy – Maggie – Brick</i>	34
2.2.2. <i>Big Mama – Mae – Gooper</i>	35
3. CONCLUSIONS.....	38
ANNEX.....	41
1. DISCUSSIÓ SOTA LA PLUJA.....	41
2. BRICK TIRA EN CARA A BIG DADDY QUE NO SAP ESTIMAR	41
3. EL CONFLICTE INTERN DE BRICK.....	42
4. MAGGIE LA GATA	43
5. BRICK I LA SEVA CONCEPCIÓ DE LA GATA	43
6. BIG DADDY I EL SEU MENYSPREU CAP A BIG MAMA	44
7. EL DESIG SEXUAL DE BIG DADDY	44
8. EL FRACÀS MATRIMONIAL DE BIG MAMA	45
9. GOOPER REAFIRMA EL SEU PODER MARITAL	46
10. LA REALITAT DE GOOPER	47
BIBLIOGRAFIA.....	48
CITADA	48
CONSULTADA.....	49

INTRODUCCIÓ

Aquell o aquella que tria estudiar Humanitats tria deixar-se enamorar per la cultura en qualsevol forma; aquelles aquí escollides són l'art literari amb un toc de cinematografia, i les raons que han dut a triar aquest tema d'estudi, que conforma l'obra *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams, són diverses: per una banda, la coneixença de l'obra tennesiana gràcies a un curs introductori de literatura americana juntament amb una assignatura de cinema i una altra de literatura comparada i, per l'altra, la sort que fossin impartides per excel·lents professors va fer fàcil decantar-se vers una temàtica teatral però també cinematogràfica. Era clar, doncs, que volia parlar de cinema i literatura, però decidir-me per Tennessee Williams i l'adaptació al cinema de la seva obra *Cat on a Hot Tin Roof* no només es va basar en aquesta certesa, sinó que va tenir molt a veure amb el contingut de l'obra i el període en què aquesta va ser escrita.

Una sèrie de conjuncions sociopolítiques, i també de caire personal, van fer créixer l'interès per temàtiques que fan referència a minories i a problemes que són, malauradament i normal, ignorats i censurats per les altes esferes —ja sigui la indústria cinematogràfica o el sistema polític que la fa—. L'adaptació d'una obra de teatre, un mitjà escrit, al cinema, un altre mitjà escrit però principalment visual, passa per un procés de reescriptura que comporta una sèrie de canvis que poden ser motivats per causes tècniques i pragmàtiques, però també seguint raons ideològiques, i és precisament per aquest aspecte que el treball vol interessar-se. Així, tractaré dos mitjans que, tot i semblants, són molt diferents en diversos aspectes, i aquest contrast permetrà veure les diferències provocades per motius socials, morals o polítics, més que no pas tècnics. És a dir, a més d'un estudi de l'obra de teatre i de la versió cinematogràfica del director Richard Brooks (1958), distingiré entre els processos d'adaptació i els de censura, de manera que ambdós

mitjans es trobaran en un diàleg constant. Això es farà amb l'explicació de les línies temàtiques, per una banda, i dels personatges per l'altre, amb els subtemes i debats que d'aquests en sorgiran. No només es pretén explicar descriptivament en què es diferencia una versió de l'altra, sinó, principalment, els motius d'aquestes distincions que no s'excusen per raons tècniques.

Val a dir que el moment en què es va fer la pel·lícula, a finals dels anys 50, Hollywood ja no patia una censura tan severa com en els principis de l'aplicació del Codi Hays durant els anys 30. Si bé l'oficina que aplicava aquest codi moral, liderada pel líder republicà Williams H. Hays, va ser fomentada pels mateixos estudis de producció, aquesta no va cedir fàcilment a l'hora d'aplicar les normes, i no serà fins la segona meitat dels anys 40 que el codi no començarà a ser menys estricte. A poc a poc els protagonistes, com Hays, d'aquesta censura institucional s'aniran retirant de l'escena i el 1966 s'iniciarà el sistema de classificacions que tenim actualment (D. Black, 1997). No obstant això, tot i no tenir la mateixa força, encara podem veure l'esperit d'aquesta institució en la pel·lícula de *Cat on a Hot Tin Roof*. L'objectiu de les següents pàgines serà, doncs, fer evidents aquests canvis que anaven més enllà dels tecnicismes i parlen de l'època, la història, la societat i la cultura en què la pel·lícula es va fer. No es tracta d'entendre l'obra en sí, de la qual ja se n'ha parlat prolíficament, sinó de veure com una creació artística pot canviar de manera substancial per culpa del codi moral d'una època, fins al punt de perdre'n l'essència que l'autor va donar-li en un primer moment, i valorar, finalment, com afecta això el producte artístic final.

1. SOBRE QUÈ? LES LÍNIES TEMÀTIQUES

Cat on a Hot Tin Roof, estrenada per primera vegada el 24 de març de 1955 a Nova York sota la direcció d'Elia Kazan (Albee, 2004: 12)¹, és una obra de teatre que parla de les particulars dinàmiques de la família Pollitt en un arquetípic context nord-americà situat a la regió del Delta del Mississippí a mitjan segle XX. És protagonitzada per un seguit de personatges tòpics del sud estatunidenc que trenquen, en certa manera, amb el clixé de la seva existència gràcies a una sèrie de mentides i actuacions (Holder, 2016) que acaben explotant en la nit del seixanta-cinquè aniversari del patriarca. En altres paraules, *Cat on a Hot Tin Roof* és la història de persones en conflicte obert les unes amb les altres i com, aquest conflicte, afecta a cada una d'elles. Això, però, no es fa evident, sinó que s'amaga rere la premissa d'una història més simple que pren la forma d'argument domèstic (Devlin, 1997): una família propietària d'una plantació passa per una crisi perquè el patriarca es troba malalt i la seva mort sembla imminent, fet que inicia una conversació crispant sobre el testament i l'herència. Williams ho fa servir com a excusa per tocar temes més controvertits com l'alcoholisme, els desitjos sexuals reprimits —des de l'homosexualitat i des de l'heterosexualitat— o les ambicions personals, i són precisament aquests temes suggerits els que sostenen la trama. La qüestió d'aquest treball és, però, com allò que crea Williams originalment es trasllada al cinema, de manera que a mesura que es comentin les diferents línies temàtiques es farà un contrast amb el que es veu a la gran pantalla i la reinterpretació que se'n fa. Començaré parlant de l'argument

¹ Aquesta primera versió va ser revisada, específicament el tercer acte, i es va reestrenar el 10 de juliol de 1974 per la companyia American Shakespeare Theatre a Stratford (Connecticut), i el 24 de setembre del mateix any a Nova York per la companyia ANTA Theatre (Albee, 2004: 12)

que sorgeix a partir de la dinàmica familiar, seguiré amb la qüestió de l'èxit i del fracàs i, per últim, parlaré del sentiment de desig i la seva insatisfacció.

1.1. LA DINÀMICA FAMILIAR

La primera línia temàtica que capta l'atenció del lector o espectador de *Cat on a Hot Tin Roof* és la que sorgeix de les relacions familiars que hi ha entre els personatges i les divergències que aquestes produeixen en la interacció d'uns amb altres.

En el nucli familiar trobem tres personatges principals, dels quals parlarem en profunditat més endavant: Brick, fill menor i abstemi per decisió pròpia de la vida familiar; Maggie, dona de Brick, mentidera i gata maula professional, que participa activament i conscient en l'entramat, i, finalment, Big Daddy, patriarca de la família Pollitt, també partícep però innocent, a la vegada, en la falsedat familiar. En un pla secundari, cal afegir-ne tres més: Big Mama, la matriarca, Gooper, el germà gran, i Mae, esposa del germà i mare de cinc fills i filles, i embarassada d'un altre en el moment de l'acció. Aquesta és una característica clau en la construcció d'aquests dos últims caràcters ja que, tot i que els fills no són actors principals de l'acció, la seva mera existència és essencial per a entendre els personatges de Mae i Gooper. Així, l'argument familiar és el nucli i la premissa que serveix com a excusa per abraçar altres temes que acaben per ser més rellevants, i es desenvolupa a partir de la malaltia del pare. Big Daddy porta ja uns quants anys anant de metge en metge intentant trobar un remei als seus mals o, si més no, un diagnòstic. En el moment en què s'inicia l'acció de l'obra tot just torna de fer una sèrie de proves en les quals tot surt aparentment bé. Tant ell com Big Mama arriben feliços amb les bones notícies, dient que només és un còlon espàstic, però la família, a excepció de Brick, sap que en realitat ha estat diagnosticat de càncer; el metge, però, no ha volgut dir-li a ell directament sinó que només ho ha explicat al germà gran, a la seva esposa i a

Maggie. La informació és poder, i conèixer la realitat de la malaltia del pare abans que no pas ell els dóna un avantatge, i és que poden especular sobre qui serà l'hereu, com se li ha de dir al pare i la mare, i com fer-s'ho per tenir-los de part seva. S'inicia, així, una dinàmica de dos pols de tensió: per un cantó Gooper i Mae i, per l'altre, Maggie sola, perquè Brick es nega a participar en cap mena d'interacció. La seva despreocupació respecte la situació familiar fa que desconegui el vertader estat de la salut del seu pare, i no és fins que Maggie no li explica, enmig d'una de les seves ofuscades discussions, que aquest no és conscient de la realitat.

En aquest punt trobem una de les principals divergències entre el teatre i la pel·lícula: si bé en l'obra original és Maggie, com deia, qui és conscient de la realitat i qui obre els ulls a Brick, a la versió cinematogràfica aquests rols s'intercanvien; el poder ja no el té la gata sinó l'home. Més enllà del simbolisme d'aquesta permuta de papers, el qual tractarem en el següent apartat, això implica un canvi substancial en l'argument. Per una banda, mentre a l'obra de teatre el fet que només Gooper, Mae i Maggie sàpiguen que el patriarca s'està morint apareix casualment en una de les converses entre Brick i Maggie, al cinema s'afegeix un diàleg entre el doctor i Brick —amb l'excusa que aquest últim té la cama trencada— on el metge li explica la veritat sobre Big Daddy, la qual Maggie encara no coneix però si el seu germà i la seva cunyada. D'altra banda, que només Gooper i Mae fossin coneixedors d'aquesta realitat els permet planificar pel seu compte i sense consultar amb ningú com comunicar les males notícies i com fer-s'ho per quedar-se amb la plantació, la qual cosa fa, a ulls dels espectadors, que la parella tingui un paper més antagònic que no pas en l'obra original i que Brick i Maggie, en canvi, en surtin més ben parats ja que mostra, subtilment en el cas de Brick, el xoc d'ambdós en saber-ho i això els fa més humans, cosa que no succeeix amb Gooper i Mae. A més, el rol de Brick en tot

aquest entramat no és tant secundari, sinó que se li dóna un poder, un protagonisme, que en la versió original té Maggie.

D'altra banda, el paper que fan la parella de Gooper i Mae es manté en ambdues versions, amb alguns subtils però significatius canvis pel que fa a la seva dinàmica. És a dir, tant en la versió original com en la cinematogràfica els dos es procuren sortir afavorits en el testament de Big Daddy. Per aconseguir-ho, faran gala de la seva fertilitat, amb tot d'espectacles i cançons protagonitzades pels seus fills, els quals atabalen més que altra cosa al patriarca però acontenten a Big Mama. En última instància, el que realment volen és aconseguir la firma d'un d'ells en una sèrie de documents que tancarien la qüestió de l'herència en favor seu. La matriarca es troba al marge de la situació i no n'és partícep fins que el mateix Big Daddy se n'assabenta en dues situacions que són ben diferents en el teatre i el cinema: al final de l'Acte II, quan Brick i Big Daddy tenen la seva conversa sobre l'actitud i l'alcoholisme de Brick, el fill acaba explotant i decideix dir-li al pare la veritat per tal de fugir de la conversa i, consegüentment, de la realitat; així, a l'obra de teatre el patriarca s'esvera moltíssim en adonar-se del que a Brick se li ha escapat — sortirà de l'habitació exclamant coses com «ALL—LYING SONS OF—LYING BITCHES! Yes, all liars, all liars, all lying dying liars! Lying! Dying! Liars!» (Williams, 2004: 130-131)—, mentre que al cinema s'ho pren molt més pausadament i, tot i l'estat de xoc, mostra una actitud més introspectiva. Ambdues escenes es distingeixen, a més, perquè es troben en dos escenaris diferents: en el teatre tot succeeix a l'habitació de Maggie i Brick, mentre que al cinema es poden permetre la llicència de canviar d'escenari i aquesta acció es duu a terme, primer, al despatx —on mantenen la conversa— i, després, al jardí —on està plovent a bots i barrals i on Brick fuig per evitar seguir escoltant el seu pare— (vegeu annex 1).

D'aquesta manera s'entra al tercer i últim acte de l'obra, moment en què Big Mama, per fi, és conscient de la situació. Ho farà després que Big Daddy es retiri d'escena per una llarga estona, quan Gooper i Mae demanen al doctor que li expliqui la veritat. En ambdues versions la mare serà força reticent a l'hora de creure-s'ho i, de nou, trobem els escenaris canviats: al teatre, per mantenir una unitat d'espai, continuen a l'habitació, però al cinema els personatges es mouen entre el rebedor, la porta del celler on s'ha retirat Big Daddy i el menjador on fan assentar Big Mama després de donar-li la mala notícia, i on Gooper i Mae procuren convèncer-la perquè firmi els documents que els asseguraria l'herència. Així és com tothom sap la veritat sobre l'estat de salut de Big Daddy: mentre uns en són conscients des del principi, altres se n'assabenten de manera progressiva i fa que el dramatisme vagi escalant a poc a poc fins arribar al clímax en l'Acte III, quan ja tothom ho sap i es posen sobre la taula tots els asos amagats. Les distincions entre teatre i cinema es fan patents sobretot en les actituds de cadascú, tot i que la trama aquí exposada segueix força fidelment el guió cinematogràfic: els subtils canvis són significatius a nivell de caràcter i pel que fa a l'evolució i els comportaments dels personatges, però sobretot canvien l'essència de l'argument original, que deixa de ser purament sobre els conflictes interns dels personatges i es converteix en quelcom més banal i menys profund, en una història de reconciliació que ha de culminar, com no podia ser d'altra manera, amb un final feliç.

El que aquesta dinàmica familiar ens mostra és que, tot i els rols que els personatges volen o es veuen obligats a complir, aquests no són més que un engany, perquè la crua realitat és que cadascun dels personatges amaga secrets, processos psicològics que els fan actuar d'una manera o altra, motius ocults i obscurs. Aquesta és la prova més evident de la gran mentida en què es basa l'argument d'aquesta obra: les relacions no són més que

actuacions magistrals d'uns i d'altres que acaben explotant en vista d'una veritat que — inevitablement — ha de sortir a la llum, per molts esforços que es facin per mantenir-la amagada.

1.2. L'ÈXIT I EL FRACÀS

Un altre tòpic que adreça l'obra tennesiana és la qüestió de l'èxit. Aquesta s'entén des de diferents perspectives a través dels personatges, que mostren facetes diferents del que es considerava, i encara ara es considera, èxit en els Estats Units de l'època. Per una banda, trobem l'ascensió social de Maggie. Tot i que s'aprofundeix més en l'obra original, on s'expliquen els seus orígens humils i com, per aquesta raó, el trobar-se ara en una família adinerada és un privilegi que pensa defensar. En certa manera, serveix per explicar la seva actitud davant les provocacions de Mae i Gooper en referència al testament de Big Daddy després de la seva possible mort. Estaríem parlant, doncs, de l'èxit econòmic però, sobretot, de l'èxit social; no són tant els diners el que importa a Maggie, sinó la categoria, els avantatges que venen amb ells. És el fet de sentir que, tot i pertànyer a una classe baixa, ara es troba a dalt de la piràmide social.

Pel que fa a la faceta econòmica de l'èxit, a més de Maggie, també podem parlar de Big Daddy. En aquest cas, però, es mostra molt més al cinema que no pas al teatre, i és que l'obsessió del patriarca pels diners és donada com a causa de la seva inhabilitat per connectar emocionalment amb els seus fills i la seva dona, però això no és així en l'obra original. És clau a la pel·lícula, de fet, l'escena en què Big Daddy es troba amb Brick al celler i aquest últim li tira en cara com ha estat incapaç de ser un pare més enllà d'omplirlos de regals i de coses materials, com no ha tingut mai cap gest de proximitat que un pare hauria de tenir (vegeu annex 2). Així, en el film, l'argument centra la seva atenció en els personatges de Brick i Big Daddy, des de la perspectiva del que típicament s'anomena

daddy issues, problemes paternals, per donar raó de ser del comportament i del conflicte intern de Brick, a més d'explicar, de rebot, la personalitat del pare. A l'obra de teatre aquesta línia temàtica queda absolutament minimitzada: si bé es mostra l'ostentació del pare en el que té a veure amb la riquesa, en cap moment es desvia l'atenció de l'argument cap a això, es tracta només d'un fet anecdòtic que serveix per caracteritzar el personatge però no és una part clau de l'argument original. La raó per la qual això es duu a terme és, una vegada més, per qüestions de censura; en derivar l'atenció de l'argument vers la relació entre pare i fill es desvia l'atenció de la relació particular entre Brick i Skipper, de manera que és més fàcil donar sentit a la història i evitar tocar temàtiques indegudes, com ho és la de la (homo)sexualitat. No obstant això, és innegable que el paper de Big Daddy és caracteritzat en ambdues versions per la seva visió de negocis, que traspasa a la pròpia dinàmica familiar: vol que els seus fills —especialment Brick— siguin exitosos i continuïn amb la profitosa plantació que ell va construir primer com a capatàs i després com a propietari. Com deia, és una faceta primordial en la versió cinematogràfica però no per això menys substancial en l'obra original, ja que no deixa de ser part clau del caràcter de Big Daddy que tractarem en parlar dels personatges pròpiament.

L'altre sentit de l'èxit que es tracta en l'obra, directament relacionat amb l'èxit social, és la concepció de l'*American dream*. Aquest tòpic per antonomàsia nord-americà ve de la mà del personatge de Brick, que compleix tots els requisits per arribar a complir el somni americà: alt, guapo, ulls blaus, esportista, de bona família, blanc, és el que s'anomena un *golden boy*. Tot i així fracassa: no només a la seva carrera com a esportista, sinó que també en el seu matrimoni buit i amb la seva família, que ho és de nom, en la superfície, però res més. L'èxit, en el sentit més estatunidenc de la paraula es mostra com a un objectiu frustrat: el desig que Brick hereti la plantació del pare, l'obsessió de Maggie

per mantenir el seu estatus social i que Brick sigui el marit exemplar, el desencant de Brick amb ella i la pròpia família després d'haver sofert certes dosis de realitat, i també la necessitat de la mare de complir el seu rol com a tal i tenir una família feliç i perfecta, d'igual manera que Mae i Gooper volen heretar aquest rol a la vegada que la plantació. Tots són, en certa manera, personatges que han fallat en la seva consecució del somni americà que se'ls adscriu. L'argument, doncs, es fonamenta en la relació dels personatges amb l'èxit, a més d'entre ells. Tots tenen uns objectius, uns desitjos, que els mouen i els fan actuar d'una manera o altra, i l'afany d'aconseguir arribar a les seves metes és un motiu clau en cadascun dels personatges.

En la figura de Big Mama, com deia, trobem l'arquetip de mare perfecta amb família ideal, el desig de ser allò que li toca ser, d'omplir fidelment el seu rol social, però fracassa en l'intent. Segueix de prop el cas de Gooper i Mae pel fet que, com ells, també dedica la seva vida a construir un matrimoni i una família perfecta però tot es queda a la teoria i desapareix a la pràctica. Les mostres de menyspreu de Big Daddy cap a tots ells són múltiples i dures, en especial les dirigides a Big Mama, la qual només procura fer veure que realment no sent el que li diu i, en realitat, se l'estima. En el cas de Gooper i Mae ambdós poden considerar-se triomfadors d'acord amb les normes socials americanes. Gooper és advocat i home de negocis amb un matrimoni feliç i fructífer, i Mae està casada amb un home ric i és mare de cinc fills. Tots dos arriben a les aspiracions que la societat —i Big Daddy en especial— els exigeix, però no aconsegueix arribar al cim de la piràmide perquè no obtenen l'aprovació paterna i sense aquesta, per molt d'èxit que tinguin sobre el paper, no s'asseguren el futur ni el reconeixement oficial d'aquest triomf. Perquè, clar, quin sentit té haver construït una família i seguir els passos que se'ls ha marcat si, després de tot l'esforç que tant un com l'altre han fet per arribar a les

expectatives de Big Daddy, aquest no els reconeix els mèrits fent Gooper hereu de la plantació? Per últim, i tornant a la temàtica de l'*American dream*, trobem Skipper, aquest personatge el·líptic però clau, sobretot pel que fa al teatre. Ell, igual que Brick, sembla que tenia un futur brillant durant els anys universitaris, però quan es topa de cara amb la realitat se sent superat i s'adona que l'èxit no el tenia tant assegurat com la societat li havia promès. D'aquí que acabés borratxo en una habitació d'hotel, intentant demostrar a l'esposa del seu millor amic que no té raó, però aquesta és una qüestió que tractarem en un altre moment.

1.3. DESIG I INSATISFACCIÓ

Directament relacionat amb la línia temàtica anterior està la qüestió del desig i la seva insatisfacció, tremendament present i clau en l'argument d'ambdues versions. Com veiem en l'apartat de l'èxit, en tots els casos apareix, de la mà, el fracàs, per això els desitjos de triomfar dels personatges es veuen insatisfets. Però el desig va més enllà del compliment de somnis i exigències socials, el desig és una qüestió emocional. Per una banda, Maggie no només es desespera per protegir la seva ascensió social, sinó que vol ser desitjada pel seu marit, vol el seu amor i la seva devoció, i no l'aconsegueix. Es troba dividida entre el desig de voler mantenir la seva posició i el de recuperar el seu matrimoni, i aquests dos pols entren en clar conflicte en l'obra. La resolució, però, d'aquest confrontament no és la mateixa en l'obra de teatre i en la pel·lícula. En el primer cas guanya l'ambició de Maggie, mostrant la cara més crua de l'ésser humà —que, ben sovint, és capaç de qualsevol cosa per satisfer els seus desitjos—, ja que decideix aprofitar-se de l'estat d'ebrietat del seu marit per fer realitat la mentida del seu embaràs. A la pel·lícula és el desig d'amor —que despertarà la compassió i no el rebuig del públic— el que acaba

trionfant en el personatge, ja que en tot moment la domina la seva necessitat de ser estimada per Brick.

D'altra banda, mentre que al teatre Brick es manté ferm en el seu paper nihilista, a la pel·lícula fa una evolució sobtada fins al punt de satisfer el desig amorós de Maggie i passar de l'absolut rebuig de la seva persona a un to reconciliador, com si hagués trobat la pau en les seva conversa amb Big Daddy i, a més, en l'alcohol. En qüestions de desitjos insatisfets, sobre Brick, és significatiu el que s'omet al cinema però que sí s'explora en l'obra original, on no queda del tot clar si sent algun tipus de desig homosexual vers el seu difunt amic, Skipper. En ambdós casos, però, sí que és evident que sent repulsió vers la seva esposa i, de fet, vers l'existència humana *per se*, començant per la seva. Si bé al film s'inicia amb la mateixa premissa d'aversion a la vida familiar, Brick fa un gir argumental absolutament contrari a la concepció original de Williams pel fet que no sols segueix la mentida sobre l'embaràs de Maggie —qüestió que succeeix en ambdues versions— sinó que l'ajuda voluntàriament, prenent ell mateix la iniciativa, la qual cosa no succeeix al teatre. En altres paraules, a la pel·lícula ningú dubta de la sexualitat de Brick, és un *golden boy* i no podia ser d'una altra manera, però al teatre s'explora la falsedat més íntima del personatge, tot i no donar una resposta clara a la seva veritable naturalesa, la qual, en realitat, no és important de cara a l'argument de Williams, que el que sembla recalcar per sobre de tot és la complexitat de la psique humana i com la figura d'un tercer en discòrdia, Skipper, pot trasbalsar la vida de molts.

Pel que fa a Big Daddy, no només trobem el desig de riquesa i ostentació que relacionaríem amb l'èxit econòmic i social, sinó que hi veiem un clar desig sexual insatisfet, mostrat molt explícitament de la mà dels brillants soliloquis que Williams ens

presenta, els quals són unívocament retallats i censurats fins al punt que es converteixen en aspectes circumstancials del personatge. Això es deu, segurament, al caràcter explícit i indecorós de les paraules del patriarca, que no sent pas vergonya—la qual cosa seria comprensible, tenint en compte que ho diu davant del seu fill— sinó orgull de tenir un ardent desig sexual, encara, després d’haver vençut, en aparença, la mort. Podem afegir, a més, un gran desig de viure: Big Daddy no vol morir i ho referma a través del seu desig sexual. En aquest cas, la pel·lícula és força fidel a l’original tot i censurar els aspectes més sexuals o fins i tot la realitat de la malaltia: en cap moment es menciona el mot *càncer*, però es pren la llicència d’explorar més el personatge i, fins i tot, li dóna una història lacrimògena que explica el seu mal caràcter i desperta, de nou, la compassió del públic, sobre com el seu pare va morir sense deixar-li res, i per això la fixació per l’acumulació de bens materials que té i la falta d’afectivitat vers els membres de la família.

L’altra cara de la mateixa moneda és Big Mama, la qual es menja el seu descontent amb un somriure perquè, per sobre de tot, vol complir el seu paper de mare i esposa devota. El seu desig, doncs, és el de fer realitat el paper que considera que ha de tenir: el de matriarca d’una família ideal. Tant en l’obra de teatre com al film s’és fidel a la construcció d’aquest personatge, tot i que és un caràcter molt més pla en la versió de Hollywood que no pas en la tennesiana, on es caracteritza el personatge més detalladament, amb un toc grotesc. A la pantalla, però, Big Mama és un personatge anecdòtic que serveix per donar forma a la premissa argumental principal, la que serveix d’excusa per parlar d’altres aspectes com el del desig: la dinàmica familiar. Tant ella com la parella formada per Gooper i Mae segueixen la línia del desig, en gran mesura insatisfet, de la família perfecta. Si bé és més evident en Big Mama, que es conforma

estoicament amb el constant menyspreu de Big Daddy i la indiferència de Brick, Gooper i Mae creen una de les trames que, tot i ser secundàries pel que fa als personatges, són crucials en el desenvolupament dels personatges claus —Big Daddy, Brick i Mae—, ja que són ells els que especulen sobre l’herència davant la imminent mort de Big Daddy. No es conformen, doncs, amb la situació d’insatisfacció en què es troben, amb la insolència i indiferència de Big Daddy cap als seus assoliments, de manera que lluiten fèrrriament per aconseguir el que consideren que és seu: el control total i absolut de la plantació, però, també, el reconeixement de Big Daddy. És a dir, mentre Gooper i Mae pot semblar que tenen una mentalitat centrada en la riquesa, el reconeixement familiar dels seus mèrits és quelcom que desitgen per sobre de tot, especialment Gooper —com comentava en relació a l’èxit—, el seu desig no és completament satisfet sense l’aprovació del cap de família i, de fet, és clau en el seu desenvolupament com a personatge tant en la pel·lícula com en el teatre: Gooper, tot i ser el germà gran, sempre s’ha sentit desplaçat pel seu pare, qui mai ha dissimulat la seva preferència per Brick, qüestió que s’aborda en les dues versions, però més profundament en el teatre. Per últim, Mae, com Maggie, és una estranya, no pertany a la família, i el seu desig de ser inclosa va més enllà de voler quedar-se amb els diners de Big Daddy, és una qüestió d’orgull: veu que és una mare i una esposa ideal i que mereix ser tractada i reconeguda com a tal; de la mateixa manera que Big Mama ho vol, però sense haver-se rendit encara en la lluita per aquest reconeixement. Ambdues conformen el paper d’esposa ideal i tenen el desig que els pertoca pel paper que fan, però, mentre Big Mama ja porta un llarg recorregut i no lluita més que per mantenir les aparences, Mae encara té la força emocional per reclamar el que li pertoca o, si més no, el que desitja.

En tots els seus aspectes, es tracta d'una família cegada pels desitjos insatisfets i les conseqüents frustracions que aquests comporten: cap té el que creu que es mereix o, si més no, el que realment desitja, la qual cosa porta a una dinàmica familiar plena de tensions alimentades per les mentides que sorgeixen, i romanen, gràcies a la por que es trenqui la bola de vidre que representa la realitat en que viuen. La malaltia del pare, amb ajuda de la decadent i insostenible situació de Brick, farà precisament que les bases d'aquesta família plena d'expectacions i rols socials tòpics i arquetípics comencin a esfondrar-se i s'apropin a un imminent trencament, en certa manera catàrtic, que duran al clímax del tercer acte.

Totes aquestes línies temàtiques expliquen, en gran mesura, el nucli de sentit dels personatges que les protagonitzen i, per tant, es fa difícil explicar-lo sense entrar en la caracterització d'aquests —la qual cosa es farà en el següent apartat—. No obstant això, les línies temàtiques funcionen com a entitats independents en tant que ens duen a les següents qüestions sobre l'obra de teatre: (1) que les relacions sorgides de la dinàmica familiar són el fil conductor de les mentides que conformen l'argument principal, que va més enllà de la història d'amor apta per a tots els públics que s'escenifica a Hollywood; (2) que aquestes mentides, a la vegada, són premisses per avaluar la psique humana en situacions conflictives que porten a comportaments moralment reprovables; (3) que els personatges arquetípics poden ser molt més rodons, més profunds, si ens fixem en la complexitat dels seus desitjos i insatisfaccions, i (4) que el que s'espera d'ells segons el seu rol social els afecta a nivell personal segons si tenen èxit o fracassen en l'intent. Les diferències que trobem en aquests aspectes entre l'obra original i la concebuda per Richard Brooks són, més enllà dels tecnicismes, essencialment morals. L'existència, i l'absència, de Skipper és clau per la relació dels tres protagonistes en el teatre, però al

cinema és una mera anècdota; Big Daddy no és excusat per la seva crueltat en el teatre, és un caràcter brutal que pretén mostrar la realitat del sud estatunidenc, però al cinema es suavitza la seva imatge, en tots els aspectes —emocional però també sexual—; tant Maggie com Mae són dones de caràcter, però el cinema les amanseix, d'igual manera que tant Gooper com Brick tenen un poder sobre la individualitat de les seves esposes que no es mostra en l'original, i, Big Mama, perd tota caracterització que Williams li dona. Així, el cinema aposta per una versió que només extreu la base més primitiva del drama tennesià, però que no aconsegueix transmetre, tot i les brillants actuacions dels actors i actrius, la complexitat real dels seus personatges, els quals coneixerem en profunditat a continuació.

2. SOBRE QUI? ELS PROTAGONISTES DE L'ACCIÓ

Si en l'apartat anterior hem parlat de l'argument i els diferents fils que el condueixen, ara cal parlar d'aquells que el protagonitzen. A través de la presentació dels personatges i de les seves relacions es pretén no només parlar de la seva psicologia i el seu paper en l'obra tennesiana sinó fer-ne un contrast amb l'adaptació cinematogràfica i començar a entendre com de substancials són els canvis efectuats en el procés d'adaptació a la gran pantalla. Començarem parlant dels personatges individualment i, finalment, de la dinàmica que es crea a partir de les seves relacions.

2.1. ELS PERSONATGES

2.1.1. Brick

Brick és un personatge que podríem categoritzar de pla, en el sentit que no fa una gran evolució interna en el transcurs de l'obra —com a mínim en l'original—, però no per això és un personatge absolutament immòbil, sinó que el poc que diu, el poc que fa, dona forma a la trama. Es troba, doncs, en el centre de totes les discussions que dominen el fil argumental de l'obra: des de l'herència fins al seu matrimoni, la seva presència és necessària i base del drama d'aquesta creació tennesiana en què ell ocupa un rol silenciós, passiu, però contundent. Així, el que destaca d'aquest paper serà la seva actitud nihilista i el fàstic, (*disgust*), constant amb la realitat plena de mentides, (*mendacity*), en què viu. No suporta la seva pròpia existència i per això beu, en la recerca constant d'un «clic», donat per l'alt consum d'alcohol, que l'alieni del tot, especialment del descobriment de la vertadera naturalesa de la seva amistat amb Skipper i del paper que Maggie té en tot això. Aquesta necessitat de no ser-hi es veu també reflectida en els diàlegs, on Brick amb prou feines participa, però quan ho fa és amb indiferència, frases curtes i interrogatives, i només quan es dirigeixen explícitament a ell: «Don't they have

any necks?» (Williams, 2004: 18), «Yes, I'll do that, Maggie» (2004: 39). Devlin explica precisament com Brick calcula mesuradament les seves paraules, amb l'objectiu de minimitzar la seva participació i augmentar l'alienació, al llarg de *Cat on a Hot Tin Roof*: «With such *measured, alienating speech*, Brick deflects the family politics, economic aspiration, and sexual allure that Maggie would use to recenter her husband's interest in his patrimony» (1997: 109; cursiva meva). És a dir, que la seva passivitat dialògica no és més que una eina per mantenir-se apartat de la realitat —igual que ho és el seu alcoholisme—, la qual és conformada pels interessos familiars i per la constant insistència de Maggie, que vol aconseguir que l'home amb qui es va casar revisqui i es faci càrrec del seu rol com a marit però també com a fill que ell ha abandonat. Només s'aconsegueix que això passi quan (1) se li treu l'alcohol o (2) se l'obliga a afrontar una realitat, com pot ser la malaltia de Big Daddy o, sobretot, la seva relació amb la mort de Skipper: «Maggie, shut up about Skipper. I mean it, Maggie; you got to shut up about Skipper.» (Williams, 2004: 56), «Well, they're mistaken, it was! It was pure an' true thing an' that's not normal.» (122). En qualsevol altra situació la seva participació, si es que se'n pot dir així, és absolutament passiva.

Brick, doncs, ocupa un rol prototípic en les obres tennesianes, que Barto Palmer descriu a la perfecció en el seu article *Hollywood in crisis* en comentar el tipus de personatges que Williams presenta a les seves obres: «His main characters became *tortured loners who had been bypassed by the great American dream of public acclaim an bourgeois material success*, often because of some sexual crime or indiscretion that alienated them from more respectable roles» (1997: 207; cursiva meva). És, doncs, una ànima torturada i solitària que no ha pogut complir les expectatives de l'*American dream*, que s'ha vist sobrepassat per la realitat d'una relació d'amistat que amagava un desig

homosexual, la qual cosa l'ha dut a la beguda, a alienar-se completament del present ple de mentides en què viu i a convertir-se en «the man who is not competing» (Devlin, 1997: 109), en l'actor passiu de tota acció que, no obstant això, acapara l'atenció de tots els que l'envolten. Brick es presenta com un personatge fastiguejat per la quantitat de mentides que l'envolten, des de la seva amistat fins al seu matrimoni, passant per la pròpia família, on el pare no estima res més que la pròpia fortuna, la mare viu enganyada en la imatge de família perfecte i el germà és un pària. Brick s'ha rendit, cosa que no succeeix a la pel·lícula, i beu perquè és la única manera que troba per seguir vivint. Qui millor el pot descriure és el propi Tennessee Williams: «He has de additional charm of that cool air of detachment that people have who gave up the struggle. But now and then, when disturbed, something flashes behind it, like lightning in a fair sky, which shows that at some deeper level he is far from peaceful.» (2004: 19). El mateix autor concep Brick com algú que s'ha després de la seva existència davant de les dificultats que ha hagut d'encarar, però això no el fa estar en pau. No és, però, aquesta rendició cap a la vida el que complica més el trasbals de la complexitat que amaga aquest personatge a Hollywood; si bé amb els altres personatges les parts censurables segons el codi moral instituït per l'Oficina Hays es podien portar a terme fàcilment amb l'omissió de certs mots o canvis igualment subtils, aquest no és el cas de Brick ja que compta amb el factor de Skipper, el qual suposa un gran tabú encara en època de decadència pel que fa al codi i la institució que l'aplicava. La figura d'aquest personatge el·líptic insinua i, fins i tot, afirma sentiments homosexuals en una relació que, segons els paràmetres socials de l'època, només podia ser vista com a amistosa. De fet és precisament aquí on rau el conflicte interior de Brick, en aquesta dualitat de sentiments descoberts on ell és el codi moral, la personificació de l'arquetip estatunidenc del *golden boy*, i Skipper és el marginat, el dèbil que secretament alberga

sentiments gais que no és capaç d'afrontar i que, juntament amb l'aparent rebuig de Brick, la confrontació amb Maggie i la derrota en el seu primer partit professional sense el seu company, el porten al suïcidi. Cal distingir, doncs, entre la mort de Skipper *per se* i les circumstàncies en què aquesta succeeix, ja que són aquestes últimes les que realment acabaran desencadenant l'alienació de Brick.

Aquest conflicte primordial en l'obra tennesiana és substituït per un de molt més previsible i hollywoodenc: canvia la tràgica història de desamor homosexual per una d'amor clàssic heterosexual i traïció amb final feliç, com no podia ser d'altra manera. Així, Brick no beu perquè se senti culpable per no haver volgut enfrontar la realitat de la seva amistat amb Skipper, pel fàstic (*disgust*) que sent d'ell mateix per la mentida (*mendacity*) (vegeu annex3) en que va deixar que es formés la relació amb el seu amic, sinó que beu perquè sent que va enviar-lo al suïcidi en no contestar-li les trucades, i el seu rebuig que sent per Maggie no és tant perquè cregués que ella el va dur al suïcidi — de fet es culpa a ell mateix d'això— sinó perquè està convençut que ella i Skipper se'n van anar al llit —la qual cosa s'afirma en l'obra original però no a la cinematogràfica, on només es parla d'un petó—. Per tant, li dol més la traïció com a esposa, demostrant que encara sent coses per ella, que no pas la realitat fracturada de la seva amistat i les circumstàncies del suïcidi. Aquí és, a més, on veiem aquesta evolució interna de Brick que no percebem en l'original: passa de ser un complet actor passiu a agafar les rendes de la situació, com si fos un au Fènix ressorgint de les cendres, mentre que Williams li dóna un final molt més pessimista en el qual Maggie és qui fa aquest paper de domini i decideix actuar, mentre Brick segueix alienat i sent partícep involuntari de l'acció. A més, en la versió de la gran pantalla també s'inclou una història lacrimògena sobre el seu pare que dóna forma a la personalitat tant de Big Daddy com de Brick, al·legant que la falta

d'una figura paterna adient, més propera i menys preocupada pels diners (vegeu annex 2), és una de les raons per les quals Skipper era un pilar per Brick, perquè omplia el buit afectiu que va deixar el seu pare, i per això la seva mort, juntament amb la suposada traïció de Maggie, el deixen "fora de joc". Tot i que això s'insinua en certa manera quan Brick reclama al seu pare que mai n'han parlat de veritat (Williams, 2004: 95), no és una font primària de l'alienació del *golden boy*.

La qüestió és, però, que a Hollywood eliminen la temàtica homosexual per centrar-se en l'aparent traïció de Maggie, mentre que la culpa que sent pel suïcidi del seu millor amic queda supeditada tant al triomf de l'amor i el matrimoni com a la reconciliació paternofilial, fent que, en conjunt, Skipper sigui total i absolutament anecdòtic, pràcticament dispensable quan, per contra, en l'obra original de Williams és, juntament amb Brick, l'ànima tennesiana que caracteritza la producció. Aquest canvi va comportar el retall i la modificació de diàlegs claus que destaquen tant per la passió com per la tensió catàrtica que donen a l'acció, i tot i que es recupera, en certa manera, en gran part gràcies a les actuacions dels protagonistes, el contingut d'aquests diàlegs perd, majoritàriament, l'essència tennesiana de l'original. Es dona, doncs, una visió absolutament moralitzada de l'obra amb la fatal conseqüència d'extreure'n, a la vegada, l'esperit propi de les obres de Tennessee Williams. La raó obvia d'això es deu a que, com comentava Barto Palmer en una de les cites anteriors, els personatges principals de l'obra de Williams solen tenir com a característica algun tipus d'escàndol sexual o desig amagat mal vist que els impedeix triomfar, però que dota els seus caràcters d'una profunditat que el Brick de Hollywood ha perdut. Tennessee Williams sol mostrar els defectes, les pors, els conflictes tal qual es senten, mentre que la gran pantalla ho embelleix, ho fa apte per tots els públics, i en el procés es perd aquell què tant tennesià que fa que Brick sigui un caràcter amb una

psicologia més profunda, tot i que no faci una gran evolució. Si bé, aquesta versió del personatge és encara força similar a l'original ja que tan sols divergeix, substancialment, en la seva actitud cap a Maggie «the cat» —com és anomenada a l'obra—, a qui acaba perdonant en el cinema, però no canvia la seva actitud nihilista sinó que es trasllada a un argument diferent que deixa d'anar al voltant d'una realitat difícil d'acceptar per desenvolupar-se en un fil més planer i acceptable per al gran públic com és la història d'un matrimoni i d'una família amb problemes que, al final, se superen. La seva és, doncs, una censura argumental que es veu clarament reflectida al final, el qual és, contràriament, molt més optimista al cinema que no pas a l'obra de teatre.

2.1.2. Maggie

Maggie és possiblement el personatge més desaprofitat a Hollywood, perquè redueixen la seva força de caràcter i el seu poder discursiu al mer paper d'interès amorós de Brick. Tennessee Williams, per contra, la dota d'una gran presència, que ajuda a Brick a passar desapercbut (Holder, 2016), i d'una importància suficient com per titular l'obra a partir del seu paper ja que és assimilada a un «cat on a hot tin roof», en ocasions juntament amb Mae, com quan Brick i Big Daddy les descriuen com a dues dones nervioses (Williams, 2004: 81), i més tard quan Brick anomena la seva dona «Maggie the Cat», en explicar a Big Daddy el que va passar amb Skipper (125), però fins i tot ho fa la mateixa Maggie (49) (vegeu annex 4). Amb aquestes referències sembla que es justifica el sentit del títol i del personatge de Maggie més clarament: les característiques que assimila de la raça felina no només són l'elegància en moure's o l'habilitat de caure de peus i sense fer-se mal (vegeu annex 5)—Maggie controla en tot moment la situació i sap molt bé què diu i què fa, no és un personatge innocent quant a la participació en les mentides en l'obra original—, sinó que també té unghes: conspira, especula i té intencions

ocultes en els seus actes, o aquesta és la impressió que Brick dona al seu pare en narrar-li com va aconseguir lliurar-se de Skipper en aquell fatídic partit:

«Y'know, I think that Maggie had always felt sort of left out because she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a—fence humping...

So! She took this time [referència al partit on Brick no hi era] to work on poor Skipper. He was a less than average student at Ole Miss, you know that, don't you?!—Poured in his mind the dirty, false idea that what we were, him and me, was a frustrated case of that ole pair of sisters that lived in this room (...)—He, poor Skipper, went to bed with Maggie to prove it wasn't true, and when it didn't work out, he thought it *was* true! —Skipper broke in two like a rotten stick—nobody ever turned so fast to a lush—or died of it so quick...» (125; cursiva de l'original)

En aquest diàleg, tot i parlar més de Brick i Skipper que no pas de Maggie, se la presenta com a una dona manipuladora, sense escrúpols a l'hora d'aconseguir el que vol, i això es simbolitza a través de la recurrent metàfora de la gata, animal capaç de mantenir la seva posició fins i tot a sobre d'un sostre calent, astut i àgil, convertint-la, així, en la millor actriu de totes les mentides. És una dona amb recursos que lluita, com s'ha mencionat en l'apartat anterior, per la seva pròpia supervivència; ella no ha nascut en una posició social avantatjada com Brick, sinó que s'ha casat en societat de manera que farà el que calgui per mantenir aquesta posició. És per això que costa de creure-se-la, a l'obra de teatre, quan actua de manera amorosa vers Brick: en un primer moment és fàcil sentir certa empatia cap a ella, perquè té una manera de fer dolça i agradable, però a mesura que es desvetllen els detalls de com el seu matrimoni ha arribat al punt que ella mateixa reflexiona sobre la seva convivència com a parella quan diu que «I'm not living with you. We occupy the same cage.» (35). No obstant això, Williams no escriu una obra d'estereotips on podem dividir els personatges entre bons i dolent —això és més cosa de Hollywood— sinó que mostra, també, la vulnerabilitat i la humanitat de Maggie amb els fabulosos diàlegs que manté amb Brick, en especial, però també amb alguna de les seves acotacions:

«Margaret is alone, completely alone, and she feels it. She draws in, hunches her shoulders, raises her arms with fists clenched, shuts her eyes tight as a child about to be stabbed with a vaccination needle. When she opens her eyes again, what she sees is the oval mirror and she rushes straight to it, stares into it with a grimace and says: “Who are you?”—Then she crouches a little and answers herself in a different voice which is high, thin, mocking: “I am Maggie the Cat!”—Straightens quickly as bathroom door opens a little and Bricks calls out to her.» (49; cursiva original)

Quan Williams escriu aquesta indicació sobre el personatge de Maggie, ella acaba de ser atacada per Big Mama en referència al seu matrimoni amb el típic comentari de sogra —en referència a que Maggie no deu satisfer a Brick en el llit diu: «When a marriage goes on the rocks, the rocks are *there*, right *there*» (49; cursiva de l’original) —. Aquestes paraules faciliten l’empatia en el/la lector/a o el públic amb la situació de Maggie: és una noia de família de classe baixa que tot i haver-se casat en una bona posició social ha de barallar-se per l’atenció del seu marit i, en fer-ho, no només el perd sinó que ha de trobar-se amb el recordatori que el seu matrimoni és un fracàs en els comentaris de Big Mama i la seva comparació constant amb Mae, Gooper i la seva manada de criatures. Veurem en les obres de Williams aquest tipus de personatges sovint, de igual manera que succeeix amb Brick, sempre hi ha un de masculí i un de femení, de gran complexitat ambdós, que dominen l’escena, i en el cas concret de Maggie veiem la representació d’un personatge femení de molt caràcter que és vist en altres obres tennesianes: «the plays themselves offer strong women characters, perhaps most prominently Maggie in *Cat on a Hot Tin Roof*, who plays the traditional male role of desiring subject» (Palmer, 1997: 221).

Però aquesta fortalesa de caràcter no era apta per al gran públic, de manera que s’emfatitza la seva faceta més femenina: en tot moment se’ns presenta una Maggie amansida, que de gata només en té la bellesa i l’elegància, però les ungles han estat tallades. És una clara moralització del personatge, perquè no els convé que sigui la dona que retrata Williams, aquella que s’envà al llit amb Skipper per sentir-se més a prop de

Brick, o la interessada en l'herència de Big Daddy, o la que aprofita que Brick ha arribat al clic que la beguda li proporciona per fer l'amor amb ell i quedar-se embarassada com ha dit que ja ho estava. A Hollywood no els interessa aquesta imatge de Maggie perquè Mae, la qual serà comentada seguidament, ja personifica prou defectes dins de la perfecció familiar estereotipada del sud dels Estats Units, és per això que tots els altres personatges no poden permetre's el luxe de ser imperfectes o, com a mínim, els defectes no poden ser tant moralment reprovables com els que presenta Maggie dins l'obra. A més, Maggie és la dona de Brick, el protagonista, i ha de donar més exemple que ningú, la qual cosa fa que la seva fortalesa de caràcter es vegi subjugada a Brick, que al cine no ha deixat de competir sinó que s'aixeca en l'últim moment per agafar a Maggie de la mà i dirigir-se junts vers al final feliç de Hollywood. Williams no només no escriu aquest final sinó que fa de Maggie una dona de caràcter que pren la decisió d'agafar les regnes de la situació i el control de la seva vida. Sens dubte, aquesta no és la versió que veiem al cinema, on s'intercanvien els rols entre Brick i Maggie en favor de dona runa imatge masculina, segons els estàndards, d'un i femenina, igualment, de l'altra, com si una dona no pogués exercir aquesta mena de control sobre la situació que Maggie mostra.

2.1.3. Big Daddy

L'últim dels tres personatges principals a comentar és el patriarca, i el cert és que es tracta del més simple d'adaptar al cinema, ja que la concepció tennesiana d'aquest personatge ja s'escau al tipus de rol estereotipat que Hollywood sol utilitzar en els seus films durant els 50. En el seu cas representa la masculinitat del sud nord-americà, el poder patriarcal de les plantacions que ocupaven aquesta zona del país. Sens dubte, com en moltes altres ocasions, Williams s'inspira en les seves pròpies vivències en el sud, on va créixer, raó per la qual aquest tipus de personatges no són estranys a les seves obres (Lahr,

2014; Palmer, 1997; Devlin, 1997), tot i que no sempre, com ja hem pogut comprovar, són aquests caràcters arquetípics els més fàcils de dur a la pantalla. En el cas concret de l'obra de teatre, com succeeix amb els altres personatges, Big Daddy no es mostra suavitzat sinó en plena glòria de les seves facultats depreciatives, les quals brillen especialment en dirigir-se a la seva esposa (vegeu annex 6), a qui culpa d'haver intentat agafar el poder mentre ell ha estat malalt: «Ain't that so, Ida? Didn't you have an idea I was dying of cancer and now you could take control of this place and everything on it? I got that impression, I seemed to get that impression. Your loud voice everywhere, your fat old body butting in here and there!» (2004: 78). Amb interaccions com aquestes, els seus «bull!» (quan algú diu alguna cosa amb què no està d'acord) i el vici de fer callar a tothom constantment —«QUIET!»—, Big Daddy és presentat com a personificació de l'encant de la societat patriarcal estatunidenca, i Williams no pretén embellir aquests trets tant típics, sinó que els fa servir en favor de la trama presentant un home que persegueix el triomf vist des de la perspectiva capitalista (Devlin, 1997: 103). Amb això aconseguix una tensió dramàtica en els diàlegs on el caràcter de Big Daddy apareix. Més enllà de quan escridassa a la resta de la família, es llueix especialment en els seus intents de dialogar amb Brick, on «Big Daddy plays the part of a father instructing his son on the realities of life through metaphors and didacticism» (Holder, 2016: 84): intenta raonar amb el seu fill per tal d'investigar les causes de la seva alienació i aconseguir que surti d'aquest lloc obscur on es troba i que així es pugui convertir en l'hereu que no tant secretament desitja que sigui. El fet d'haver descobert que no està malalt, mentre no sap que és una mentida, l'empodera de tal manera que el duu a fer un soliloqui, dirigit a Brick, commemoratiu dels seus anys gloriosos, i a parlar de tot el que vol fer ara que ha recuperat

l'alè de vida. A més entra en detalls escabrosos, que certament incomodarien a qualsevol fill o filla, sobre el desig sexual que ha retrobat en ell mateix:

It took the shadow of death to make me see it. Now that shadow's lifted, I'm going to cut loose and have, what is it they call it, have me a—ball! (...) That's right, a ball, a ball! Hell"—I slept with Big Mama till, let's see, till I was sixty and she was fifty-eight, and never ever even liked her! (Williams, 2004: 95)

I és precisament aquest anhel sexual que l'apropa a Maggie: «pleasure with women! Yes, boy. I'll tell you something that you might not guess. I still have desire for women and this is my sixty-fifth birthday» (94-95; cursiva original) (vegeu annex 7). És clar que el sogre se sent atret per ella i sent enveja del seu fill, no entén com no pot funcionar un matrimoni amb ella i menys encara com no tenen fills. Si bé aquesta perversió no es transmet al cinema, sí que veiem aquest punt de complicitat entre «la gata» i el patriarca, el qual culmina en ambdues versions amb la participació de Big Daddy en la mentida sobre l'embaràs, el qual no sembla que ell realment es cregui. I de la mateixa manera que l'apropa a Maggie, l'allunya tremendament de la seva esposa, com veiem clar durant el seu diàleg a l'Acte II amb Brick, abans d'assabentar-se que està malalt, en ple apogeu de la seva masculinitat, quan exclama el següent:

All I ask of that woman [Big Mama] is that she leave me alone. But she can't admit to herself that she makes me sick. That comes of having slept with her too many years. Should of quit much sooner but that old woman she never got enough of it—and I was goo in bed... I never should of wasted so much of it on her... They say you got just so many and each one is numbered. Well, I got a few left in me, a few, and I'm going to pick me a good one to spend 'em on! I'm going to pick me a choice one, I don't care how much she costs, I'll smother her in—minks! Ha ha! I'll strip her naked and smother her in minks and choke her with diamonds! Ha ha! I'll strip her naked and choke her with diamonds and smother her in minks and hump her from hell to breakfast. *Ha aha ha ha ha!* (Williams, 2004: 98-99)

Amb aportacions com aquesta, Big Daddy es presenta ben bé com un exemple de personatge masculista d'allò més sexista i pretensions. Aquesta caracterització, però, no s'inclou a la pel·lícula sinó se li afegeix una profunditat de pensament que no té al teatre: al contrari que amb la majoria de personatges, se li dóna una història per explicar el seu

rerefons i la crueltat del seu personatge, despertant l'empatia del públic. Bàsicament, en la seva conversa amb Brick després d'assabentar-se de que realment s'està morint, Brick li retreu que mai ha actuat com a pare sinó que només li ha donat coses, per bé que això probablement es sostreu de tota la conversa de l'Acte II on Brick expressa com «when we talk it never materializes» (92), al·legant que no només és culpa seva que la comunicació no flueixi entre els dos. Brick es queixa, doncs, de que li ha faltat l'afecte paternal, com si aquesta fos una de les raons per les quals beu (vegeu annex 2). És aquí on Big Daddy agafa un posat melancòlic i li explica que el seu pare no va deixar-li res, raó per la qual s'ha esforçat tant en deixar un llegat que compensés per les penúries que ell va passar. Aquest moment de tendresa i compenetració entre pare i fill no es viu pas en la versió original, ja que Brick no fa pas cap intent de connectar amb ningú ni Big Daddy té paraules dolces i reconciliadores amb ell. És la indústria de Hollywood, i no Williams, qui fa de l'obra quelcom similar a un melodrama.

2.1.4. Big Mama

Big Mama compleix el rol teatral, però també social, que se li adscriu sense problemes: és la mare i és una dona de la seva època, denota de la regió que professa, no té més profunditat que aquesta el seu personatge. Com s'ha comentat en l'apartat anterior, tot i els seus esforços per complir amb les expectatives que se li exigeixen com a mare i esposa devota, es veu absolutament frustrada en el seus intents de mantenir l'aparença de família feliç: Big Daddy i els seus denigrants comentaris fan patents la futilitat de la seva presència, la manipulació a què intenten sotmetre-la Gooper i Mae evidencien la seva falta d'autoritat, i la indiferència de Brick no fa més que promoure una imatge de Big Mama com a la típica persona que per molt que ho intenti una altra vegada i una altra, mai no aconsegueix ser tractada i respectada com es mereix, especialment per part del seu

marit: «In all these years you never believed that I loved you? (...) And I did, I did so much, I did Love you”—I even loved your hate and your hardness, Big Daddy!» (2004: 80) (vegeu annex 8). No obstant això, sí que presenta cert caràcter cap al principi de l'obra quan fa algun comentari vers la infertilitat del matrimoni de Brick i Maggie, en oposició al de Gooper i Mae dirigit explícitament a la primera, el qual s'ha citat en parlar d'ella.

La seva personalitat, però, es veu totalment diluïda en la pantalla. En l'obra de teatre trobem fins i tot una descripció d'ella, de la seva actitud, mínimament detallada per Tennessee Williams en una de les seves acotacions, en referència a quan es posa el reverent a la falda: «[*Big Mama is notorious throughout the Delta for this sort of inelegant horseplay.*]» (2004: 69). Així és, també, descrita pel mateix autor:

[Big Mama has on a Black and white figured chiffon. The large irregular patterns, like the markings of some massive animal, the luster of her great diamonds and may pearls, the brilliants set in the silver frames of her glasses, her riotous voice, booming laugh, have dominated the room since she entered. Big Daddy has been regarding her with a steady grimace of chronic annoyance.] (69; cursiva original)

Se la presenta com un animal, com a algú d'aspecte i, en certa manera, també de caràcter grotesc, però això no s'inclou en la versió de Hollywood, sinó que s'elimina en favor de fomentar el paper de mare i, sobretot, esposa frustrada. Com succeeix amb Maggie, s'amanseix el seu paper, se li treu la seva força, el mínim d'essència que Williams li dona, i se l'encasella en un rol arquetípic i absolutament buit. És una titella de l'acció que només serveix per omplir un buit que reclama ser omplert per les normes socials, i és que tota casa bona ha de tenir una matriarca que procuri mantenir la família unida, paper que Big Mama intenta dur a terme, tot i que no succeeix gaire en l'intent. L'evidència més clara d'aquesta dissidència entre teatre i film es troba en l'actitud de Big Daddy cap a ella que, com la de Brick amb Maggie, acaba canviant al final amb un gir optimista on, tot i haver mostrat absolut fàstic envers l'esposa durant tota l'obra, al final

el desig sembla ser mutu i així triomfa l'amor i les expectatives socials familiars són, també, complertes.

2.1.5. Mae

En aquesta història hi ha un personatge que simbolitza el desig amorós, Maggie, i un altre que fa el paper d'antagonista, Mae. Ambdues són les estrangeres de la família Pollitt, però això no els impedeix tenir clares desavinences; en comptes de recolzar-se mútuament en el seu rol, Williams les oposa: Maggie és la personificació de la sexualitat, la joventut, la intel·ligència, la dona "moderna" i Mae ocupa el paper d'una versió més jove de Big Mama, també mare i esposa exemplar. De totes maneres, el seu conflicte no neix de la seva relació matrimonial sinó del tracte que tant ella com el seu marit reben, tot i complir amb totes les exigències que se'ls demana des de la societat estatunidenca (en el seu rol de mare criadora i esposa perfecta i en el de fill gran respectivament, quelcom que ja s'ha comentat anteriorment). En definitiva, l'obra de Williams ens la presenta com un d'aquells personatges que irriren: fa comentaris sarcàstics, vol tenir sempre la última paraula en tot i parla per sobre del seu marit en molts casos.

D'altra banda, en la gran pantalla aquests "defectes" s'exageren fins al punt de fer-la encara més odiosa: se la mostra com a una dona interessada, cruel, que no sap callar ni quin és "el seu lloc". És l'únic personatge que no ha passat per un procés de moralització, sinó que acapara tot allò dolent de l'obra, fins i tot més que no pas en la versió original, per això la situo en el paper d'antagonista. No obstant això, no sobreposa el seu poder per sobre del seu marit constantment com al teatre, de fet al final de la pel·lícula veiem també com culmina la història paral·lela de Gooper i Mae quan el primer la fa callar en el moment que ella comença a criticar el fet que Brick participi en la mentida de Maggie sobre el seu embaràs (vegeu annex 9). Si bé aquesta és una opinió que tot aquell o tota

aquella que hagi vist la pel·lícula o s'hagi llegit l'obra estarà pensant, en la gran pantalla és silenciada ja que és inconcebible mostrar una dona amb més domini que un home — quelcom que ja succeeix en Maggie—, de manera que aquestes actituds passen, també, per un filtre moralitzador d'acord amb les normes socials establertes dels Estats Units. Tot i ser personatges antagònics, tant la personalitat de Mae com la de Maggie és suavitzada, amansida, per complir el rol sumís que pertoca a les dones d'aquella època, malgrat que aquest no és el paper que Williams va escriure, originalment, per elles.

2.1.6. Gooper

Aquest és, molt probablement, el personatge més insignificant de l'obra. És un arquetip més d'home del sud dels Estats Units però amb un caràcter molt més dòcil que no pas Big Daddy o Brick, la qual cosa el situa en una posició constant de subordinació, tot i ser el germà gran. Ha fet tot el que la vida li reclamava per assolir la seva posició social, però això no li ha valgut el respecte del pare, de manera que el que el mou al llarg de l'obra és precisament aconseguir això. El moment de més protagonisme que té en l'obra és el que mostra aquest aspecte, quan, en desvelar-se tot l'entramat de documents que ell i Mae tenien preparat per assegurar-se que la plantació seria seva, són atacats i Gooper decideix explicar la seva versió dels fets:

You jest won't let me do this in a nice way, will yah? Aw right—I don't give a goddamn if Big Daddy likes me or don't like or did or never did or will or will never! I'm just appealing to a sense of common decency and fair play. I'll tell you the truth. I've resented Big Daddy's partiality to Brick ever since Brick was born, and the way I've been treated like I was barely goof enough to spit on and sometimes not even good enough for that. Big Daddy is dying of cancer, and it's spread all through him and it's attacked all his vital organs including the kidneys and right now he is sinking into uremia, and you all know what uremia is, it's poisoning of the whole system due to failure of the body to eliminate its poisons.

[...]

I am asking for a square deal, and, by God, I expect to get one. But if I don't get one, If there's any peculiar shenanigans going on around here behind my back, well, I'm not a corporation lawyer for nothing, I know how to protect my own interests. (Williams, 2004: 156)

Amb això Gooper no només posa les cartes sobre la taula sinó que es fa valdre a ell i a les seves exigències, mostra que és coherent amb el que diu i que no és res que no es mereixi «a square deal», i més després de ser tractat com a personatge decoratiu per la seva pròpia família —com ho és, en gran mesura, a la mateixa obra—. Gooper apareix molt més emocionat en la pel·lícula (vegeu annex 10), i es mostra, en pronuncia aquestes paraules, un personatge més aviat reconciliador i amb més poder sobre la seva esposa, fins al punt de fer-la callar i posar-se del costa de Brick i Mae, tot i saber que aquesta no està embarassada, com s'ha apuntat. Williams el fa fred i Richard Brooks, el director, li fa tenir escrúpols i més caràcter, perquè no està ben vist que sigui la dona la dominant en la relació. De nou, doncs, veiem una imatge moralitzada pel fet que, en el cas concret de Gooper, la raó per la qual lluita per l'herència és més perquè ha treballat per merèixer-la que no per rancúnia, com es mostra a l'original. Això, però, no vol dir que al cinema no veiem com Gooper se sent inferior al seu germà, cosa que es mostra en diàlegs com el citat, però aquesta faceta és força retallada al film, de manera que la versió cinematogràfica de Gooper no és més que una versió descafeïnada de l'original on, en comptes de mostrar un home rancorós i amb poca moral que no pateix per la mort del pare sinó per l'herència, es construeix un model de marit i fill ideal que només intenta fer el correcte.

2.2. LES DINÀMIQUES

Un cop vistos els personatges, no està de més veure les relacions que mantenen entre ells, ja que podem percebre dos grups entre els caràcters de *Cat* dels quals sorgeixen dues dinàmiques ben diferents. Per una banda, tindríem el triangle de protagonistes, liderat per Brick seguit de Maggie i Big Daddy, i de l'altre està el dels personatges secundaris, de suport, amb Mae, Big Mama i Gooper. Cada una d'aquestes dinàmiques té un

funcionament i una importància diferent en el drama tennesià que es transmet força fidelment a la versió de Hollywood i que val la pena comentar en favor d'acabar d'entendre l'essència de l'obra.

2.2.1. Big Daddy – Maggie – Brick

Aquest triangle podria convertir-se en un quadrat atès l'alt grau d'influència que Skipper, aquest personatge el·líptic però present, té en cada una de les relacions entre ells tres. Això es dona, a la vegada, perquè Brick és l'epicentre d'aquesta dinàmica —i de tot l'argument de l'obra— i és precisament com interactua amb la resta de personatges i les desavinences que això causa del que tracta, en última instància, *Cat on a Hot Tin Roof*:

In all three of the central relationships in the play, Brick cannot or chooses not to perform the truth —in his relationship with Skipper, he hangs up the phone after Skipper presumably confesses his love for Brick; in his relationship with Big Daddy, Brick Complains that they never talk to each other, but he avoids talking about Skipper by angrily revealing that Big Daddy is dying of cancer; and in his relationship with Maggie the Cat, he withholds both sex and affection because of Maggie's involvement with Skipper's death (Holder, 2016: 81)

Com s'explica en aquesta cita de Holder, el desenvolupament que mostra l'obra de Williams fa que les relacions d'aquests tres personatges depenguin de Skipper, en un pla secundari, i, en un primeríssim pla, de la manera en què Brick decideix gestionar els sentiments i les relacions del seu voltant —la qual es basa en no acceptar, en no veure, en evadir-se—. El fet que Brick, aquest ideal d'home del sud dels Estats Units, un *golden boy*, hagi construït la seva relació amb Skipper sobre una mentida condiona tota la seva actuació respecte la resta de persones amb qui interactua. Per això el seu matrimoni s'enfonsa i les seves relacions familiars són tan absolutament buides, amb especial la que comparteix amb Big Daddy. Skipper és el personatge en discòrdia que, tot i no ser-hi, evita que el matrimoni de Brick funcioni, perquè les circumstàncies de la seva mort —i la relació d'amistat en sí que ja tenien anteriorment— van causar un gran buit entre la parella, ja que cobria les necessitats afectives que Big Daddy no va saber aportar a Brick,

de manera que en morir l'amic la relació paterno-filial se'n ressenteix. De nou Holder expressa això indicant que: «Brick participates in the performed truth of his disgust with mendacity as a way to preserve something that to him is the noblest truth of all —his relationship with Skipper» (2016: 85). De manera que, com deia, la seva amistat amb Skipper és la peça de domino que cau primer i que, per tant, és la primera causa de tot allò que es succeeix al llarg de l'obra.

Cal advertir, també, aquest conjunt de personatges són adaptats al cinema com si fossin d'herois: si a la versió original són personatges amb defectes i conflictes interns, humans que llueixen per no ser sempre un exemple a seguir, imperfectes, a la gran pantalla això és moralitzat per tal de poder endur-se tota l'atenció del públic sense ser exemples que alterin l'espectador. Això es veu especialment en els papers de Maggie i Brick, però ho podem dir també de Big Daddy ja que ell no deixa de ser el malalt que després d'acceptar la realitat de la seva situació surt al rescat de la parella confirmant la mentida sobre l'embaràs. Ells tres són els caràcters forts i dominants de tota l'obra, i tot i que Williams els concebés originalment com a éssers imperfectes, i que això no es mantingués en l'adaptació cinematogràfica, sí que és indubtable que des de Brick fins a Big Daddy, passant per Maggie, són els personatges que tothom recorda en acabar de veure l'actuació o la pel·lícula. No és cap sorpresa, però, que ningú recordi Skipper després d'haver vist la versió cinematogràfica, mentre que en l'original cohesiona aquesta tríada protagonista de forma fantasmagòrica.

2.2.2. Big Mama – Mae – Gooper

Aquests tres personatges, tot i ser secundaris, tenen rols que ajuden a construir els primers. En certa manera, sobretot per part de Gooper i Mae i especialment al cinema, es tractaria dels antagonistes ja que oposen als protagonistes. Big Mama és dolça i sensible

i busca les atencions del seu marit, que la rebutja per complet. Mae, tot i no ser part de la família *per se*, compleix el paper d'esposa millor, segons els estàndards socials, que no pas Maggie, però la gata és més apreciada pel patriarca i això posa en joc les aspiracions de Mae d'obtenir la plantació en l'herència. Per últim, Gooper és tot el que hauria de ser Brick, idealment, però, com Mae, no aconsegueix ser reconegut pel seu pare. Aquests personatges serveixen, doncs, per realçar els defectes, des d'un punt de vista social, que els protagonistes tenen, ja que són tot allò que se'ls demana, i a la vegada mostren com complir les expectatives no sempre és la clau de la felicitat i, per contra, com complir els requisits, com ser els preferits, no dóna la felicitat ni deixa el camí més fàcil.

Adonar-se de tot això és senzill, no només perquè es veu a simple vista que Gooper, Mae i Big Mama són personatges secundaris, sinó perquè les referències a ells que es troben a la bibliografia és molt menor que no pas la referida a la primera tríada de personatges. I allò que els fa especials a cada un d'ells es perd, en certa manera, en traspasar l'obra al cinema. L'essència tennesiana, la profunditat psicològica que hi trobem, és substituïda per una falsa sensació de conflicte, el drama es torna melodrama en mans de Hollywood i les autèntiques qüestions que tracta l'obra, la complexitat d'acceptar-se a un mateix i d'encarar la realitat, es veuen subordinades al compliment de la norma, dels estàndards i de la petita censura que encara quedava a mitjan anys 50, quan només quedava una dècada per a què l'Oficina Hays desaparegués i la seva funció era més aviat descafeïnada. Un clar exemple de com la gran pantalla, la cultura de masses, era objectiu d'aquesta estandardització del socialment acceptable es veu en la mateixa traducció del títol de l'obra al castellà, on s'elimina la paraula *hot*, calent, i queda com a *La gata sobre el tejado de zinc [caliente]*. Tenint en compte que ens va arribar la còpia en època de franquisme —tot i que, com la censura de Hollywood, es tractava d'una

versió descafeïnada— sembla que encara hi havia certs aspectes de la naturalesa humana sobre els quals no es podia parlar, i no és només la homosexualitat que es menciona en aquesta obra, són també els aspectes sexuals, la malaltia —en cap moment es menciona la paraula *càncer*— o la simple realitat que un pare no sigui un bon pare sense una bona i melodramàtica excusa al darrera. Veiem, doncs, aquest tipus de censura en el tractament de l'obra tennesiana en el cinema.

A grans trets, la divergència fonamental entre l'obra de Williams i la que dirigirà Brooks rau en el fet que s'alimenta a ambdues audiències de manera ben diferent: per una banda, el públic del teatre és testimoni d'una obra dominada per l'ambició personal, la qual és a la vegada la mostra d'una realitat més crua i d'una crítica a la moral humana i als estàndars socials; per l'altra, els espectadors que de la versió cinematogràfica presencien l'ambició romàntica, una versió més amable, comprensible i romàntica, una concepció que no s'assembla gaire a l'original. De la mateixa manera que la gata és amansida i les seves ungles retallades en passar del públic en petit comitè del teatre a les grans masses del cinema, la història tennesiana sofreix, també, una suavització dels seus trets més crispadors.

3. CONCLUSIONS

La pel·lícula de *Cat on a Hot Tin Roof* és una versió idealitzada de l'obra original per varies raons: primerament, la versió que transmet Robert Brooks en el film se centra en aspectes que són més aviat anecdòtics en el drama de Williams, com la relació entre Brick i Big Daddy, que pren molt de protagonisme, o el mal caràcter de Mae, que s'emfatitza exponencialment; també s'opta per una interpretació més apte per a tots els públics en la qual la raó per la que Brick no vol anar al llit amb Maggie és perquè li fan fàstic les mentides amb què viuen i la seva infidelitat —que no es traspasa al cinema—, en comptes de decidir-se per interpretar que Brick és un home homosexual que no ha sortit de l'armari (Palmer, 1997: 228). A *Hollywood in crisis* Palmer apunta, també, que en la pel·lícula «*Williams' ambiguities and tragic realities are eliminated in favor of a life-affirming coupling, a change certainly instituted by Brooks*» (Palmer, 1997: 227; cursiva meua), la qual cosa s'adscriu a la idea que ja es planteja en la introducció sobre com l'essència tennesiana es perd en favor de les directrius morals que el director, per raons personals però també polítiques, decideix aplicar a l'hora d'adaptar l'obra al cinema. D'aquesta manera, la versió cinematogràfica acaba per esdevenir una idealització de l'original ja que passa per un filtre moral que canvia el producte artístic concebut per Williams en favor dels ideals que calia seguir en l'època.

Així, més enllà que fem distincions entre els diferents personatges, encara que no sigui evident, trobem diferències clares entre la versió teatral i la cinematogràfica en els petits detalls que Williams ens va deixar en l'obra original, tant en forma d'acotacions com en els mateixos diàlegs, i que caracteritzen més concretament la personalitat dels personatges. Aquest dramaturg, de fet, destaca per la creació de personalitats complexes, amb una psicologia profunda digna de psicoanàlisis que aleshores no era usual en les

produccions cinematogràfiques, de manera que l'adaptació de les seves creacions a la gran pantalla acabava per suposar no només una moralització, sinó que també era una pèrdua de l'essència tennesiana que trobem en el detall i la cura que té en la profunditat dels seus personatges que, com deia, acaben per ser idealitzats per tal d'encabir-se al motlle del rol que se'ls adjudica. Cada un d'ells, doncs, acaba per quedar-se amb uns trets concrets que ja s'entreveuen en l'original, però que no conformen tota la seva persona: Maggie, la gata, és la sensualitat, l'amor passional; Brick és el *golden boy*, l'home ideal, jove, guapo, amb conflictes però amb capacitat de superar-los; Big Daddy és el patriarca, encarna la masculinitat típica del sud dels Estats Units vista des de la maduresa; Big Mama és la maternitat, la tendresa, l'amor incondicional; Mae és la dona vista com a reproductora i en el paper d'harpia, representa els defectes normalment adjudicats a les dones; i, finalment, Gooper és l'insuls exemple a seguir, aquell que ho fa tot bé però que no aconsegueix destacar. Aquest visionat parcial dels personatges originals permet que l'argument obviï les parts més conflictives, principalment la temàtica homosexual que Williams tracta de manera directa, però sense confirmar o desmentir res. És aquesta ambigüïtat en el personatge de Brick la que, a més, acaba per facilitar les tasques d'adaptació en qüestions morals, perquè és senzill desviar-ne l'atenció i donar altres raons de ser a l'alcoholisme del protagonista. La pel·lícula, doncs, acaba per «emphasize sexual tensions, now viewed in a traditionally romantic way, while downplaying the questions of moral responsibility and self-understanding that are also important elements of Williams's dramatic conception in each case» (Palmer, 1997: 227), és a dir, se centra més en el romanticisme, subtil en l'obra original, i desestima les parts més crítiques o moralment conflictives.

Aquesta descentralització del conflicte fa que l'argument que es crea per al gran públic del cinema sigui només una petita part del que Tennessee Williams tracta a la seva obra. Si bé la pel·lícula aconsegueix transmetre una certa emoció catàrtica, en gran part gràcies a les excel·lents actuacions dels protagonistes, Paul Newman, Elizabeth Taylor i Burl Ives —Brick, Maggie i Big Daddy respectivament—, no s'assimila a la que produeixen els diàlegs que el dramaturg escriu per la versió teatral. Això no implica que s'hagi fet una mala feina al cinema, aquesta és una qüestió subjectiva, però sí que és cert que es perd part de l'ànima de l'obra, allò que la feia especial, i es converteix en quelcom més genèric. Williams mateix enuncia, en una de les acotacions, quin és l'objectiu de la seva creació:

[The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent—fiercely charged!— interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis.] (2004: 116-117)

La pretensió del dramaturg és, doncs, mostrar la conflictivitat humana en el seu màxim esplendor, sense amagar-se, i així posar en evidència la complexitat de la ment i de les relacions interpersonals, de la dinàmica familiar però també la dels matrimonis. No es tracta, només, d'entretenir el públic, sinó de fer-lo pensar, reaccionar d'alguna manera, ser més crítics amb el món en què viuen, i en això el cinema falla absolutament. Hi ha una clara distinció entre una audiència i altra, ja que el contingut que se'ls mostra varia, sobretot, en la substància moral i colpidora amb què s'arriba al moment catàrtic: els espectadors del teatre presenciaran una obra que els plantejarà conflictes obscurs de la psique humana sense aportar una solució per a ells, serà una obra de preguntes sense resposta; els del cinema, per contra, veuran una versió prefabricada, una recepta utilitzada en centenars de films que funciona i que no els fa pensar, no desafiarà les seves capacitats intel·lectuals o la seva moralitat, però els entretindrà. I aquí és on rau la diferència, aquí és on més es perd l'essència de l'experiència artística originalment concebuda per l'autor.

ANNEX

1. DISCUSSIÓ SOTA LA PLUJA



2. BRICK TIRA EN CARA A BIG DADDY QUE NO SAP ESTIMAR



3. EL CONFLICTE INTERN DE BRICK



4. MAGGIE LA GATA



5. BRICK I LA SEVA CONCEPCIÓ DE LA GATA



6. BIG DADDY I EL SEU MENYSPREU CAP A BIG MAMA



7. EL DESIG SEXUAL DE BIG DADDY



8. EL FRACÀS MATRIMONIAL DE BIG MAMA



9. GOOPER REAFIRMA EL SEU PODER MARITAL



10. LA REALITAT DE GOOPER



BIBLIOGRAFIA

CITADA

Albee, Edward (2004). *Cat on a Hot Tin Roof*. New York, New Directions Publishing Corporation.

D. Black, Gregory (1997). *Hollywood censurado*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.

Devlin, Albert J. (1997). "Writing in «A place of stone»: *Cat on a hot tin roof*". En M. C. Roudané (Ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, 95–113, Cambridge University Press.

Holder, R. (2016). "Making the Lie True: Tennessee Williams's *Cat on a Hot Tin Roof* and Truth as Performance". EBSCOhost. *Southern Quarterly*, 53(2), 77–93. <<https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/614214>> (5 de març de 2018)

Lahr, John (2014). *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*. New York, Norton & Company, Inc.

Palmer, R. B. (1997). "Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film". En M. C. Roudané (Ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (pp. 204–231). Cambridge University Press.

Williams, Tennessee (2004). *Cat on a Hot Tin Roof*. New York, New Directions Publishing Corporation.

CONSULTADA

Bloom, Harold (1987). *Tennessee Williams*. New York, Chelsea House.

Bobes Naves, M^a del Carmen (trad.) (1997). “El signo en el teatro. Introducción a la semiología en el arte del espectáculo. Tadeus Kowzan”. En *Teoría del teatro*, 121-153, Madrid, Arco Libros S.L.

Falk, Signi (1978). *Tennessee Williams*. Boston, Twayna publications.

Gómez García, Ascensión (1988). *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Guerrero Zamora, Juan (1961). “Tennessee Williams”. En *Historia del teatro contemporáneo*, vol. 4, 125-137, Barcelona, Juan Flors.

Williams, Tennessee (1983). *Memorias*. Samons, Antonio (trad.). Barcelona, Editorial Bruguera S.A.