

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filologías Inglesa y Alemana

**EL MIEDO EN LA PRODUCCIÓN
DRAMÁTICA DE TENNESSEE WILLIAMS**

Vº Bº
El Director

Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor
en Filosofía y Letras (Filología Inglesa)
presentada por Nieves Garrido Chamorro,
bajo la dirección del Dr. D. Luis Girón
Echevarría.

Cáceres, mayo 2004.

AGRADECIMIENTOS

Este apartado me brinda la oportunidad de cumplir con el grato deber de agradecer y mencionar a las personas e instituciones que han contribuido de manera significativa a la realización de este trabajo.

Mi más sincero agradecimiento al Director de esta Tesis Doctoral, al Dr. Luis Girón Echevarría sin cuyo apoyo, dedicación y eficaz esfuerzo no hubiera sido posible su realización.

Agradezco la cordial acogida de las personas que trabajan en el Servicio de Documentación de la Universidad de Extremadura y del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca de Cáceres.

Mi sentido reconocimiento a Ramiro Sueiro Beloso, Francisco Javier Fontela García, Montaña Hernández Rosado y Antonio Tinajas Puertas. Mi agradecimiento a los compañeros y alumnos de los Institutos de Enseñanza Secundaria Enrique Díaz Canedo de Puebla de la Calzada, Arroyo de San Serván de la localidad del mismo nombre, y Eugenio Frutos de Guareña, de quienes he recibido en todo momento un generoso apoyo.

No puedo dejar de mencionar a mi familia, mis padres y hermanas: Ana, Cati, Yolanda y sobre todo a Josefa. Han estado siempre dispuestas a ayudarme, a facilitarme el trabajo y a animarme. Por último quiero expresar mi agradecimiento a mi marido, Claudio, que ha intentado en todo momento hacerlo todo más fácil, liberándome de lo que pudiera apartarme de mi estudio.

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. Tennessee Williams y el miedo.....	14
1.1. Tom Williams es Tennessee Williams.....	16
1.2. Núcleo familiar.....	25
1.3. Tennessee Williams y el miedo.....	45
1.3.1. Miedo a la locura.....	47
1.3.2. Miedo a la enfermedad y a la muerte.....	54
1.3.3. Miedo a la soledad.....	59
1.3.4. Miedo a la aceptación de la sexualidad de cara al público.....	69
1.3.5. Miedo al fracaso.....	75
2. El miedo en la producción dramática de Tennessee Williams.....	79
2.1. Análisis del miedo. Su función en la producción dramática de Tennessee Williams.....	81
2.1.1. <i>Suddenly Last Summer</i>	92

2.1.2.	<i>The Night of the Iguana</i>	102
2.1.3.	<i>Out Cry</i>	108
3.	<i>The Glass Menagerie</i> o el miedo a vivir.....	115
3.1.	Núcleo familiar.....	117
3.2.	El miedo como forma de vida.....	127
3.2.1.	Laura y Tom Williams.....	127
3.2.2.	Laura.....	132
3.2.3.	Tom Wingfield y Tom Williams.....	148
3.2.4.	Tom.....	152
3.2.4.1.	Miedo a la negación del amor materno.....	156
3.2.4.2.	Miedo a la libertad.....	160
3.2.4.3.	Miedo a la pérdida de la propia identidad.....	163
3.2.5.	Amanda.....	166
4.	<i>A Streetcar Named Desire</i> o el miedo a la soledad.....	176
4.1.	Núcleo familiar.....	178
4.2.	El miedo a la soledad.....	195
4.2.1.	Tennessee Williams y Blanche DuBois.....	195
4.2.2.	Blanche.....	201
4.2.3.	Stanley.....	229
5.	<i>Cat on a Hot Tin Roof</i> o el miedo a la propia sexualidad.....	244
5.1.	Núcleo familiar.....	246
5.2.	El miedo a la propia sexualidad.....	265
5.2.1.	Tennessee Williams y Brick Pollit.....	265
5.2.2.	Brick Pollit.....	271
6.	Conclusiones.....	293
7.	Bibliografía.....	300
7.1.	Fuentes primarias.....	300
7.2.	Fuentes secundarias.....	313

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral pretende demostrar que el miedo es uno de los principales elementos sobre los que se vertebran las distintas obras de Tennessee Williams. El miedo al que hacemos referencia es irracional, neurótico y dificulta en gran medida las relaciones entre los individuos y el mundo. El enfoque que hemos seguido en la investigación ha conjugado psicología y literatura, ya que, como señala George W. Crandell, Tennessee Williams es un escritor “...whose plays have often been noted for their psychological realism.”¹ Manejar la psicología como herramienta de apoyo en el análisis literario surge con el psicoanálisis. Freud, como es sabido, habló del amor a la madre y los celos al padre como un fenómeno universal desde la más tierna infancia y observó su presencia en dos obras literarias: *Edipo Rey* y *Hamlet*. La riqueza psicológica de las piezas de Williams han permitido un análisis desde las teorías y corrientes psicoanalíticas: así críticos como Crandell, R. B. Parker, Judith Thompson, Philip Weissman, Gulshan Rai Kataria entre otros, han trabajado enlazando ambas disciplinas en sus estudios. En consecuencia, nos hemos acercado a la psicología con respeto, adentrándonos en la lectura de libros científicos y de divulgación

¹ George W. Crandell, “ ‘Echo Springs’: Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”, *Modern Drama* vol. 42 (Fall 1999), p. 427.

para obtener un conocimiento lo más amplio posible de distintas corrientes psicológicas. No obstante, no pretendemos que este trabajo esté en función de la psicología, sino que esta sirva como instrumento útil para apoyar las formulaciones que planteamos.

Esta investigación está centrada en el miedo, concretamente en su presencia y repercusión en la vida y obra de Tennessee Williams. De la mano del miedo descubriremos la complejidad de las relaciones humanas y los condicionamientos internos que nos obligan a guiar la vida de una determinada manera, por peligrosa o absurda que pueda parecer. Se verá cómo vivir con miedo no es una elección personal, sino el resultado de un conjunto de experiencias negativas y traumáticas. Comprobaremos, asimismo, que este deforma la realidad y la puebla de fantasmas. Las distintas partes de que consta esta tesis intentan aclarar diferentes aspectos sobre el miedo y constatar su presencia en una serie de obras de Tennessee Williams.

El primer capítulo de esta tesis doctoral intentará demostrar que el miedo es parte integrante de la personalidad de Tennessee Williams. Este apartado no pretende ser un estudio exhaustivo de su personalidad, se trata más bien del análisis de una serie de hechos biográficos que propiciaron la aparición de un miedo enfermizo y obsesivo en su vida. Veremos que, como cree Nacht, “Casi se podría decir que toda la vida de un ser depende de la forma en que ha podido conciliar con el miedo.”² Esa conciliación no fue posible para Williams, pues no contó con los recursos necesarios para defenderse del miedo; todo lo contrario, se dejó llevar por él. Examinaremos su situación familiar intentando ver qué hechos de la realidad originaron la presencia del miedo y se comprobará cómo Williams se vio obligado a conducir su vida de forma peligrosa para él mismo y para los demás. En su autobiografía, *Memoirs*, Williams habla de la importancia que tuvieron distintos acontecimientos en su existencia y de cómo estos marcaron su

² S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*. Buenos Aires: Proteo, 1967, p. 24.

obra. Esta observación justificaría en gran medida la atención que vamos a prestar en este estudio a su vida:

...what is my size? It is, I trust, the size of an artist who has consistently given all that he has to give to his work, with a most peculiar passion.... Truth is the bird we hope to catch in “this thing”, and it can be better approached through my life story than an account of my career.³

Asimismo parece indispensable dedicar un apartado al autor de las obras en la absoluta certeza de que su vida condicionó enormemente su extensa obra literaria.

En el segundo capítulo se realizará un breve análisis del miedo que demostrará su presencia e importancia en distintas obras de Tennessee Williams. Nos centraremos fundamentalmente en su teatro, pues es su producción dramática la que refleja con una mayor claridad la influencia del miedo. A medida que progrese el análisis se hará referencia a otras piezas de Williams (poesía y prosa), aunque nos ocuparemos principalmente de su producción dramática. La crítica no acogió de igual manera estas obras; de hecho, algunas de ellas no alcanzaron gran éxito. Se han incluido en este trabajo, no obstante, ya que lo importante no es sólo la universalidad de la obra, sino también la universalidad de los sentimientos que en ellas se muestran. Se mencionarán tanto obras de juventud como obras de madurez y se comprobará que el miedo es una constante en sus composiciones.

Como parte de este acercamiento inicial al miedo incluimos el análisis de tres obras de Williams: *Suddenly Last Summer*, *The Night of the Iguana* y *Out Cry*; la selección de las mismas ha tenido en cuenta la importancia del miedo en el desarrollo de la acción. Nos parecen, así mismo, obras clave en la producción de Williams. *Suddenly Last Summer* nace del análisis psicológico de su personalidad, por tanto es una obra idónea para este acercamiento que llevaremos a cabo desde

³ Tennessee Williams. *Memoirs*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975, p. 173.

una perspectiva psicológica. *The Night of the Iguana* ofrece un enorme interés a este análisis, pues muestra la eterna pugna entre el bien y el mal. Como es bien sabido, Jung advirtió de la existencia de dos vertientes dentro del ser humano: una, la que se enseña a los demás, y otra, la sombra, la que se esconde porque asusta demasiado para aceptarla como parte de uno mismo. En Shannon encontramos ambas vertientes en conflicto. *Out Cry*, por último, muestra las complejas relaciones de dos hermanos cuyo único deseo es estar juntos y compartir un amor que pudiera interpretarse como incestuoso. Tanto *Suddenly Last Summer* como *Out Cry* presentan situaciones familiares en las que se producen cambios que afectan a la salud psíquica de los individuos. *The Night of the Iguana* no admite el análisis del núcleo familiar, pero sí permite conocer el origen y la evolución del miedo en el personaje central, Shannon. Estos análisis se apartan de la línea que seguimos en los capítulos sucesivos puesto que establecer diagnósticos de posibles trastornos de la personalidad desviaría la atención que queremos prestar al miedo en estas tres obras.

A partir del tercer capítulo se inicia un estudio en el que tratará de mostrar cómo el miedo motiva el devenir de los personajes en tres obras emblemáticas de Williams: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* y *Cat on a Hot Tin Roof*, que representan un completo desarrollo estilístico en Williams y marcan distintas etapas en su carrera como dramaturgo. La elección de estas obras para un estudio exhaustivo viene condicionada por una serie de circunstancias. *The Glass Menagerie* es la más autobiográfica de las obras del dramaturgo sureño. Pensamos, pues, que en ella se puede encontrar un fiel retrato del autor y observar de primera mano cuáles eran sus miedos y sus primeras experiencias como escritor. *A Streetcar Named Desire* revela el temor de Williams a la soledad, uno de los miedos que más condicionaron su existencia. *Cat on a Hot Tin Roof* corresponde a otro momento de su vida. Para entonces ya ha alcanzado la fama y el reconocimiento de la crítica y el público. Aunque vive la sexualidad de forma desinhibida, sigue ocultándose por miedo a la reacción de cuantos le rodean. En

esta pieza muestra Williams el rechazo de la sociedad del momento a la homosexualidad y deja ver cuál es su actitud ante el tema⁴. Seguiremos en estas tres obras la misma línea de trabajo: se analizará en primer lugar el núcleo familiar para posteriormente intentar evidenciar cómo el miedo opera sobre algunos personajes. Se incluirá en cada una de ellas un apartado en el que establecerán las similitudes entre Williams y los personajes que analizamos; veremos cómo con relativa frecuencia reflejan las experiencias de su autor y verificaremos que están contagiados por sus miedos. Aunque no todos son víctimas del mismo miedo, hemos titulado cada capítulo con el nombre del miedo central en ellas; así, en *The Glass Menagerie* hablaremos del miedo a vivir, en *A Streetcar Named Desire* del miedo a la soledad y en *Cat on a Hot Tin Roof* del miedo a la aceptación de la propia sexualidad.

El tercer capítulo, “*The Glass Menagerie* o el miedo a vivir”, presenta un núcleo familiar que va a sufrir una profunda transformación. Los roles familiares, que estaban bien definidos, van a modificarse considerablemente con la salida del padre del panorama familiar. En ese momento, y obligado por las circunstancias, el hijo, Tom, deberá hacerse cargo de trabajos, responsabilidades y afectos que no le corresponden. Todo ello hará de él un ser desgraciado y será la causa de las malas relaciones dentro de la familia. Tras analizar el núcleo familiar, estableceremos la relación entre Tom Williams y dos de los personajes de la obra, Laura y Tom. Seguidamente se analizará la personalidad de los tres miembros de la familia Wingfield y se verá cómo el miedo afecta de forma distinta su existencia. Laura es la más frágil del grupo y vive en un mundo irreal, hecho a su medida, lo que la incapacita para adentrarse en la vida. Tom presenta una personalidad más compleja por lo que está afectado por más miedos; en él se mezclan el miedo a la negación del amor materno, el miedo a la libertad y el

⁴ John M. Clum habla sobre este respecto en el artículo “Something Cloudy, Something Clear: Homophobia in Tennessee Williams”, en *Homophobia: Studies in Gay Male Literature and Culture*. Eds. Ronald Butters and Michael Moon. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989, pp. 149-167.

miedo a la pérdida de la propia identidad. Por último se analizará a Amanda, quien sufre un miedo atroz al abandono.

El cuarto capítulo, “*A Streetcar Named Desire* o el miedo a la soledad”, plantea una situación distinta a la de la obra anterior. En esta pieza, en lugar de producirse la salida de un elemento clave para el grupo, se produce la incorporación de un elemento extraño. El grupo inicial debe pasar por un proceso de adaptación y modificar su realidad para dar cabida al nuevo miembro. El desarrollo de la acción demostrará que tal inclusión había sido forzada. En este capítulo se establecerá la relación entre Tennessee Williams y Blanche DuBois, pues el propio escritor se identificó en diferentes ocasiones con la heroína de *A Streetcar Named Desire*. Posteriormente se analizarán los miedos de Blanche y Stanley, a la soledad en una y al abandono en el otro.

El quinto capítulo, “*Cat on a Hot Tin Roof* o el miedo a la aceptación de la propia sexualidad”, se inicia con la presentación del núcleo familiar de los Pollit. El miembro de más peso, el padre, va a morir. Su herencia despierta el interés del resto del grupo con lo que se produce tensión y desconfianza entre ellos. Seguidamente se planteará la relación entre Tennessee Williams y Brick Pollit para, a continuación, pasar a analizar la personalidad del menor de la familia, Brick; veremos cómo su vida estaba fuertemente condicionada por el miedo a aceptar su homosexualidad.

Partiendo del análisis de las obras se constatará lo complicado de las relaciones familiares y la importancia de todos los individuos para el buen funcionamiento de la unidad. Advertiremos cómo la armonía familiar y la salud mental de los progenitores condicionan el desarrollo psicológico y afectivo de los hijos. En el análisis del núcleo familiar hemos creído oportuno formular ecuaciones que traten de mostrar el estado en que se encuentra el grupo al inicio de la obra para, poco a poco y partiendo de acontecimientos posteriores, ir

modificando esa primera formulación y sustituirla por otras nuevas. Haciendo esto nos movemos en el registro de lo imaginario, pero entendiendo el término “imaginario” como derivado de imagen no de fantasía, pues tratamos de plasmar la imagen que percibimos de los personajes.

En el examen de los personajes tendremos oportunidad de evidenciar cómo funciona el miedo, sus mecanismos de activación y los peligros que entraña para el individuo. Todo ello nos ofrecerá una imagen totalmente distinta de los mismos y contribuirá a comprender sus zonas más ocultas. En varios de estos personajes nos hemos aventurado a establecer un diagnóstico psicológico de su personalidad basado en sus intervenciones en la obra y en la manera que tienen de apreciar su comportamiento otros individuos que interactúan con ellos. Para realizarlo hemos utilizado el *DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, usado en la práctica clínica, junto con otros textos que profundizan en los efectos que producen los trastornos de la personalidad sobre el individuo, entre ellos *La personalidad y sus trastornos*, *Fobia social* y *Personalidades violentas*. Es conveniente advertir que se trata de “hipótesis diagnósticas”, pues la confirmación de las mismas requeriría un conocimiento más amplio de los individuos analizados. Ese conocimiento es imposible en el terreno en que nos movemos aunque no por ello los diagnósticos son menos válidos. Sólo hemos encontrado evidencia de un tratamiento similar en la crítica literaria, el que Crandell hace de la personalidad de Brick Pollit en *Cat on a Hot Tin Roof*. Este autor descubre que Brick estaba afectado por un trastorno narcisista de la personalidad. Considerando razonable contrastar su opinión, hemos iniciado el análisis del personaje llegando finalmente a la conclusión de que efectivamente Brick Pollit presenta este trastorno. El enfoque que seguimos en este estudio se aparta completamente de la línea de trabajo de Crandell, quien hace referencia al mito de Narciso y plantea la universalidad del trastorno en la sociedad americana del momento.

Nancy Tischler, al referirse a *Garden District*, comenta: “All his work, even before this, had reflected psychic tensions; it was full of complexes, Freudian symbols, case studies, dreams, etc. It is a psychology student’s paradise, with every character a ready subject for analysis.”⁵ Ciertamente, las palabras de Tischler confirman la existencia en las obras de Williams de un fuerte componente psicológico que no debe separarse del análisis.

Terminaremos este estudio formulando una serie de reflexiones acerca del miedo y su importancia en las obras que se analizarán en el corpus de la tesis. Este proceso nos permitirá observar certeramente cómo el miedo es un elemento fundamental para entender la vida y obra de este escritor. Mucho se ha escrito sobre Williams, abundan las monografías, libros, artículos y tesis sobre su amplísima producción literaria. Resulta interesante observar que en muchas ocasiones el acercamiento a su obra se ha hecho atendiendo no a piezas directamente, sino a contenidos temáticos. Una gran parte de los estudiosos y críticos de la obra williamsiana ha centrado su investigación en un tema determinado. Entre los más significativos cabe citar, por ejemplo, a Jacqueline O’Connor que ha estudiado la locura en *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*; Jack Fritscher que ha analizado la muerte y el amor en *Love and Death in Tennessee Williams*; Darryl Erwin Haley que ha tratado la moral en “*Certain Moral Values*”: *A Rhetoric of Outcasts in the Plays of Tennessee Williams*; Alberto Mira Nouselles en su tesis doctoral *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, habla de la homosexualidad como Senata Carolina Bauer-Briski en *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams*; José Doménech Fernández estudia la soledad en *La soledad en la obra de Tennessee Williams*; Ascensión Gómez García analiza las referencias mitológicas en *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams* y Judith Thompson lo hace en

⁵ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*. New York: Citadel Press, 1965, p. 247.

Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol; Thomas Adler ha analizado la figura de Dios en “The Search for God in the Plays of Tennessee Williams”; Mary F. Lux aborda el efecto de las drogas en la vida y obra de Tennessee Williams en “Tenn Among the Lotus Eaters: Drugs in the Life and Fiction of Tennessee Williams”; las heroínas de Williams han sido objeto de distintos análisis en *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, de Gulshan Rai Kataria, en “Tennessee Williams' Gallery of Femenine Characters”, de Durant Da Ponte, y en “Tennessee Williams and the Predicament of Women”, de Louis Blackwell. El Sur es otro de los temas repetidos en los análisis; el libro de Kenneth Holditch y Richard Freeman Leavitt, *Tennessee Williams and the South*, es uno de los más representativos.

El miedo no ha recibido la suficiente atención de la crítica hasta ahora como elemento fundamental en la obra de Williams y, aunque se han hecho referencias al mismo, no se ha considerado como elemento que englobe la totalidad de su producción literaria. Consideramos, por tanto, conveniente dedicarle atención para comprobar que se trata de un elemento recurrente en su obra. En efecto, Williams vivió amenazado por miedos que diezmaron su salud física y psíquica, condicionaron su manera de relacionarse con los demás y le impidieron disfrutar de la vida. Esos miedos traspasaron la barrera de lo personal e inevitablemente impregnaron su obra.

TENNESSEE WILLIAMS Y EL MIEDO

BIG DADDY:..... The human animal is a beast that dies
and if he's got money he buys and buys and
buys and I think the reason he buys everything
he can buy is that in the back of his mind he has
the crazy hope that one of his purchases will be
life everlasting!¹

¹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof* en *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*.
Harmondsworth: Penguin Books, 1976, p. 26.

1.1. TENNESSEE WILLIAMS ES TOM WILLIAMS

...behind the persona of Tennessee Williams there also existed someone frightened, leery and different, someone called Tom.²

Tom Williams necesitó crear un personaje, alguien detrás de quien esconderse, que no se dejara dominar por el miedo. Un genio creador, capaz de concebir a los hombres y mujeres que pueblan sus obras, no debía encontrar mucha dificultad en inventarse a sí mismo. Nació entonces Tennessee Williams, ese hombre famoso que concedía entrevistas y despertaba la admiración del público. Boxill confirma que, a pesar de la necesidad del dramaturgo de darse a conocer por su trabajo, sentía miedo a presentarse tal como era ante los demás, de ahí la caricaturización de algunos de sus personajes. Advierte este crítico que “He was an essentially private man who fought hard to become a public one in order to achieve success in the collaborative enterprise of theatre. His struggle to

² Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: W. W. Norton & Company, 1995, p. xxii.

overcome the fear of exposure is evident in the frequency with which his characters create spectacles of themselves.”³

Que Williams eligiera un seudónimo para presentarse al mundo no es excepcional. En realidad, se trata de algo muy común en la literatura. En España, uno de los casos a nuestro parecer más interesantes es el de Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero. Adoptando un seudónimo masculino intentaba evitar el escándalo que supondría en la sociedad española del siglo XIX que una mujer, y además aristócrata, fuera escritora. Otro fue el motivo por el que Samuel Langhorne Clemens pasó a la historia como Mark Twain, la moda de su época hacía casi indispensable el uso de un “nom de plume”. El caso que nos ocupa es más complejo, pues en esta ocasión el seudónimo no responde a modas o a trabas sociales. Williams es muy tímido y tiene miedo a presentarse ante los demás, por lo que usar otro nombre le hace sentirse mejor⁴. Broussard considera que “...renaming himself ‘Tennessee’ was merely the first step in the construction of a role which he played with total conviction. He was to be the romantic writer, afflicted with a potentially lethal illness, drawn to drink, drugs and insanity, harassed by a public world with which he must always be at odds; solitary, driven, self-destructive. His death was not merely wholly consistent with this role; it was, arguably, a result of it.”⁵ Son muchos los críticos que apoyan la tesis de la creación de un personaje ajeno a él, que le evitaba exponerse de una forma directa y le daba, por otro lado, la oportunidad de representar distintos papeles.

En muchas ocasiones el propio dramaturgo ofreció explicaciones sobre el origen de ese nombre, como si formara parte de un juego con el que ganase la atención de los demás. Broussard se refiere a la razón expuesta por Williams

³ Roger Boxill. *Tennessee Williams*. New York: Macmillan Press, 1987, p. 37.

⁴ *The Field of Blue Children* (1939) fue la primera obra en la que Williams utilizó el seudónimo.

⁵ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O’Neill to Tennessee Williams*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962, p. 20.

sobre ese cambio: "...he regarded Thomas Lanier Williams as more suited to 'a writer who turns out sonnet sequences to Spring', while Tennessee recalled the Williams family experience fighting Indians."⁶ Realmente, su labor como escritor fue muy intensa, no sólo en cuanto al número de obras, sino también en cuanto a la dedicación. En el análisis de sus miedos se observará cómo escribir suponía para él una peligrosa lucha diaria.

Leverich, su biógrafo "oficial"⁷, expone lo siguiente:

Of the many versions of how Tom became known as Tennessee, the most persistently apocryphal and romantic assertion, fostered by Williams himself, is that his classmates at Iowa gave him the nickname. But no one at any of the three universities he attended had any memory of his being called anything other than Tom...⁸

Por más que Williams se empeñe, no existe ninguna constatación real de que lo hubieran llamado así en las universidades donde estudió. De hecho, algunos de sus compañeros no sabían que aquel tímido muchacho de San Luis se había convertido en Tennessee Williams. Donald Spoto recoge otra de las versiones: "...the fellows in my class could only remember that I was from a Southern state with a long name. And when they couldn't think of Mississippi, they settle on Tennessee."⁹ Este crítico opina que la elección responde a algo más sentimental, ya que el escritor se hallaba vinculado a Tennessee (el Estado), al ser este un lugar al que sus abuelos, dos personas muy importantes para él, se sentían muy unidos.

⁶ Ibid., p. 34.

⁷ Tennessee Williams eligió a Leverich como su biógrafo debido al interés de éste por el teatro. "In January 1978 in Atlanta, over dinner with Tennessee, I said that I felt *Memoirs* had done him a disservice, if only because it failed to reflect his stature as a man of the theatre, the person I knew and worked with. I said that there should really be a publication about Tennessee Williams at work in the theatre, and he said, 'Baby, you write it!'" (Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. xx).

⁸ Ibid., p. 274.

⁹ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: Da Capo Press, 1997, p. 67.

In the state of Tennessee, with his beloved grandparents, he had become well enough to write his first play produced outside school, and that memory, to which he would often return as to an epiphany, was most deeply responsible for the name some, at time of its adoption, considered whimsical, ludicrous or hopelessly fey.¹⁰

Resulta curiosa la repetición de argumentos que tratan de justificar ese nombre. En una entrevista en prensa de 1966 para Walter Wager, Williams introduce una nueva explicación: "...my father's family were Tennesseans. They were very active in the making of the State of Tennessee."¹¹ Más tarde, en 1970, en otra entrevista especifica la parte que le tocó desempeñar a su familia en la formación del estado: "...the Williamses had fought the Indians for the State of Tennessee..."¹² La realidad es que su familia ejerció un papel importante en aquel momento histórico y es cierto que algunos de sus antepasados ocuparon cargos públicos allí. Por tanto, podemos aceptar como válida esta versión, teniendo en cuenta, no obstante, que la información todavía vendría a completarse más.

En *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, el crítico de literatura norteamericana Gulshan Rai Kataria se aproxima a la obra de nuestro dramaturgo siguiendo una línea de trabajo cercana a la psicología. Antes de analizar a sus heroínas, hace un recorrido de la vida de Williams teniendo muy presente la perspectiva psicológica. En esta obra se incluye la explicación antes citada sobre el nombre, eso sí, aún más precisa: "His ancestors had descended of French Huguenots and were the frontiersmen and cavaliers during the pioneer

¹⁰ Ibid., p. 67.

¹¹ Walter Wager, "Tennessee Williams" (1967), en *Conversations with Tennessee Williams*. Ed. Albert J. Devlin. Mississippi: University Press of Mississippi, 1997, p. 126.

¹² Don Lee Keith, "New Tennessee Williams Rises from 'Stoned Age' " (1970), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit. p. 151.

days in East Tennessee. The pride in the achievements of his family probably inspired young Tom to take on Tennessee as his name in 1939.”¹³

¿A qué se debe tanta confusión? ¿Por qué ni siquiera a su biógrafo aclaró Tennessee Williams convenientemente este hecho? La respuesta puede intuirse haciendo un repaso de otros momentos de la vida del dramaturgo y contrastando sus comentarios. Veríamos entonces cómo con frecuencia cambia la realidad. No sería correcto pensar que existió una intención de confundir, más bien se trata de fallos de memoria o de un deseo de mitificar su figura. De cualquier manera, lo que realmente interesa en este estudio no es tanto la tergiversación de fechas o nombres como la necesidad vital de Tom Williams de encontrar un escudo protector. La persona crea la figura y desde ese momento, la figura da la cara al mundo, mientras, en la sombra, la persona se siente a salvo. Nace así el mito, proporcionándole al hombre una engañosa sensación de seguridad.

Un sector de la crítica del momento no vio con buenos ojos la creación de un personaje, de una imagen pública. Albert J. Devlin, en *The Later Career of Tennessee Williams*, defiende esta opción y recuerda que anteriormente el escritor norteamericano Norman Mailer había hecho lo mismo y había sido igualmente criticado. En *Rethinking Literary Biography* no se da crédito a ninguna de las versiones sobre el seudónimo cuando se advierte: “...Williams invented his own name and made it into the name by which the world would know him. Donald Windham claims that Williams ‘helped to create legends and created them himself—as he had from the days when he made up the name Tennessee.’”¹⁴ Según esto, en la creación del personaje estaría el deseo de despertar un mayor interés entre sus seguidores reflejando de este modo un afán exhibicionista y un enorme narcisismo. Esto es posible, es algo que veremos en una de sus heroínas,

¹³ Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*. New Delhi: Sterling Publishers, 1992, p. 2.

¹⁴ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*. London: Associated University Presses, 1993, p. 122.

Sissy Goforth. Lo que no dejará lugar a dudas cuando analicemos su personalidad es que Williams vivió amenazado por miedos irracionales que lo convirtieron en un ser extremadamente vulnerable. La seguridad que obtiene al ocultarse, además de esta dimensión psicológica a la que nos referimos, alcanzó, en determinados momentos de su vida, una dimensión eminentemente física. Buscó algo que lo distanciara de su miedo. Así, una operación de cataratas sirvió para aislarlo: "...mainly because of the excuse it gave me to withdraw from the world behind the gauze mask."¹⁵ Otras veces emprendió viajes por el mundo para alejarse de la fama.

Tennessee Williams despertó siempre mucho interés, hasta el punto de que *Memoirs* consiguió grandes ventas en un corto espacio de tiempo, convirtiéndose pronto en un *bestseller*. Su hermano Dakin recuerda el momento de aparición del libro:

A small ad in the *New York Times* announced that Tennessee would be at the Doubleday Fifth Avenue bookstore between noon and 2:00 p.m., to autograph copies of his *Memoirs*. By 11:45 the store was so jammed that no other business could be transacted and people kept crowding in until the police were called. Crowds were beginning to gather on the sidewalk, too, and police had to close the store and set up lines for customers. The queue soon stretched more than a block along Fifth Avenue.¹⁶

Memoirs no es lo único publicado sobre su vida. Efectivamente, en el momento de la aparición de esta obra (1975) ya circulaba en el mercado la obra escrita por Lucy Freeman *Remember Me to Tom* (1963), basada en los recuerdos de Edwina Williams, madre del dramaturgo. También Dakin quiso "aprovechar el tirón" y publicó, en colaboración con Shepherd Mead, *Tennessee Williams. An*

¹⁵ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*. New York: New Directions, 1978, p. 18.

¹⁶ Dakin Williams and Shepherd Mead. *Tennessee Williams. An Intimate Biography*. New York: Arbor House, 1983, p. 320.

Intimate Biography (1983). La aparición de la obra poco después de la muerte de Williams, así como el hecho de que la relación entre los hermanos había sido mala, hacen suponer que Dakin consideró más sensato esperar. Las tres obras son relevantes en tanto aportan información de primera mano sobre Tennessee Williams, pero quizás sería conveniente hacer algunas puntualizaciones. La obra de Freeman, que no agradó mucho al autor, está contada por una mujer a la que trató de evitar durante la mayor parte de su vida adulta. Tennessee consideró poco oportuno que se incluyeran datos sobre amigos y compañeros de profesión, como Carson McCullers, Diane Barrymore o Elia Kazan. El libro de Dakin, por su parte, ofrece otra perspectiva, nos muestra aspectos muy personales de la vida de Tom. Dakin intentó estar a su lado en las dificultades, aunque no siempre fue bien recibido. Muchos biógrafos e investigadores han ignorado tanto la biografía de Dakin como cualquier otra fuente de información procedente de él, ya que fue, en algunos casos, un oportunista y utilizó la fama de su hermano para prosperar en política. Por último, es conveniente tener en cuenta que las memorias de Williams están en ocasiones falseadas por su falta de memoria o confusiones en fechas y lugares. Existe, asimismo, el deseo de crear belleza a costa de cambiar la realidad y no ser fiel a la verdad. Catherine Hughes señala, en su artículo “What’s left?”, fallos cronológicos en *Memoirs*. Del mismo modo, Leverich, al hablar de lo que según Williams fue su primer romance, advierte al lector:

...the romantic events he describes, which portray him in various escapades with Smitty on and off campus, appear to be fanciful, a wishful feeling in the recesses of Tom’s mind and a figment of Tennessee’s imagination. In truth, many of the adventurous memories Williams later envisaged were fantasies of a troubled youth.¹⁷

Tom: The Unknown Tennessee Williams (1995), de Lyle Leverich, y *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (1985), de Donald Spoto, ofrecen una visión distinta de Williams. La primera fue realizada a petición del

¹⁷ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 112.

mismo dramaturgo, motivo por el que contó con más información¹⁸. Considerada por la mayoría de los críticos como la mejor biografía sobre Williams, nos lo presenta ante todo como hombre de teatro y abarca hasta el estreno de *The Glass Menagerie*. La segunda parte de la obra está aún sin publicar; Leverich había anunciado que la tendría acabada para 1997. En el camino, no obstante, encontró muchas dificultades como él mismo indica:

The problem that comes up in writing the second book is the caricatures created about Tennessee by Tennessee. ...he started fabricating things about himself.¹⁹

La muerte de Leverich ha impedido que el trabajo siga adelante. La editorial W. W. Norton & Company cuenta ahora con John Lahr para terminar el proyecto, aunque tendrá que esperar a que se aclare todo lo referente al testamento de Leverich, con lo que la aparición de la segunda parte se retrasará aún más.

Además de las biografías anteriormente mencionadas, nos referiremos a otros libros en los que se ha analizado la vida y la obra del autor, que aparecen citados con frecuencia a lo largo de esta tesis. Asimismo, se conserva numeroso material personal proporcionado por el propio escritor, en concreto entrevistas y artículos de prensa que constituyen una inestimable fuente de información. El hecho de que exista tanta obra crítica acerca de su vida confirma la importancia que “el hombre” Tom tuvo entre sus contemporáneos, motivada, no sólo por su obra, sino

¹⁸ María St. Just controló todo el material de los últimos años de Williams: cartas, diarios, manuscritos sin publicar, documentación sobre su familia. Hasta el momento de su muerte en 1996 sólo permitió el acceso a los escritos a su biógrafo oficial, Lyle Leverich, pero incluso él mismo sufrió serias restricciones como se comenta en la entrevista concedida a Belinda Taylor, “A Sunny Morning with Lyle Leverich” (<http://w.w.w.theatrebayarea.org/leverich.html>, p. 2). “Two letters from Williams authorized him to have full access to all his papers. But Lady St. Juste, a Williams friend and the trustee left in charge of the playwright’s mentally disabled sister, Rose, tried to act as literary executor as well and succeeded in blocking Leverich’s book for six years.”

¹⁹ Ibid., p. 2.

también por su personalidad²⁰. El análisis de su vida se centrará, pues, en su biografía y en su obra. A través de ese análisis tendremos acceso a los aspectos más complejos de su personalidad, sobre todo a aquellos que nos lo presentan como a un hombre que en muchos casos vivió amenazado por el miedo y las obsesiones. Todas estas circunstancias explicarán por sí solas la presencia del miedo en su obra.

Siguiendo el modelo que utilizaremos en el análisis de las tres obras de Tennessee Williams que se presentan en los siguientes capítulos, empezaremos por observar el núcleo familiar para después centrarnos en la personalidad de Tom y descubrir sus miedos.

²⁰ Darryl Erwin Haley, en *“Certain Moral Values”: A Rhetoric of Outcasts in the Plays of Tennessee Williams* (Alabama: The University of Alabama, 1997), ofrece datos obtenidos a través de la base de datos ‘Modern Language Association electronic database’: sólo 228 entradas, contrastando con las 4019 de Faulkner y las 1089 de O’Neill. Haley opina que Williams no ha sido del todo entendido por su popularidad, en la creencia de que todo lo que se vende más es de menos calidad. Los datos obtenidos a través del servicio de documentación de la Universidad de Extremadura muestran 758 registros sobre Williams a fecha de 2004.

1.2. NÚCLEO FAMILIAR

...todo comienza en la familia... En ella se fue formando la imagen que cada uno tiene de sí mismo, el sentimiento de valor interno, la personalidad y las expectativas hacia la vida. En el núcleo familiar también se desarrolla la afectividad, el estilo de comunicación, la forma de relacionarse con los demás y la capacidad de asumir responsabilidades.²¹

Puesto que todo comienza en la familia, empezaremos este análisis hablando de la familia de Tom Williams, compuesta por Cornelius Coffin Williams, Edwina Dakin Williams y tres hijos, Rose, Tom y Dakin. En este grupo existía un estrecho vínculo emocional con la madre, sobre todo en los hijos mayores, así como un despego completo del padre. Concurrían, además de esta, otras relaciones de dependencia: Edwina no podía funcionar autónomamente en el mundo porque no hubiera podido desempeñar ningún trabajo y, por tanto, carecería de recursos; también dependía de su marido en el plano social ya que vivía en una época en la que la mujer no podía separarse con facilidad. Cornelius era totalmente autónomo, pero su falta de afecto condicionó sus relaciones

²¹ Ascensión Belart, María Ferrer. *El ciclo de la vida. Una visión sistemática de la familia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998, p. 19.

familiares. Se apreciaba una marcada distancia emocional entre los esposos. Los hijos, apartados del padre, mostraban una dependencia excesiva de la madre en los primeros años. Esta dependencia fue haciéndose cada vez menor, ya no propiciada por la necesidad de afecto. Los hijos, en adelante se sintieron manipulados en extremo por Edwina y evitaron estar a su lado.

Debemos buscar las causas que desencadenaron los problemas en este grupo. Como se sabe, las familias no surgen de la nada, sino que se asientan sobre los cimientos de antiguas relaciones en otras familias. Si la comunicación en esa familia no ha sido normal, no podemos esperar que lo sea en el nuevo grupo familiar.

Las comunicaciones insatisfactorias que producen “enfermedades del núcleo familiar” son el eco de anteriores malas relaciones interpersonales que se adentran en la nueva dinámica del hogar recién construido.²²

Para entender la situación actual conviene observar algunos elementos claves de las familias de origen de los protagonistas del nuevo hogar. Cornelius Coffin Williams unió su vida a una mujer que no podía, de ninguna manera, satisfacer sus necesidades afectivas. Al contrario, hizo crecer su hambre de amor de tal forma que convirtió su vida en común en un verdadero infierno. Cornelius arrastraba desde la infancia un deseo insaciable de cariño, “A fundamental weakness in his character had been revealed: the unfulfilled love of the child in him for a mother who tragically had died when he was barely able to remember her.”²³ Con tan sólo 5 años quedó huérfano, al morir su madre de

²² Jose Antonio Ríos González. *El padre en la dinámica personal del hijo*. Barcelona: Editorial Científico-médica, 1980, p. 8.

²³ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 139.

tuberculosis²⁴. Su padre entonces empieza a beber y no presta demasiada atención al pequeño, tampoco sus hermanas pueden sustituir a su madre; todo ello le produce graves trastornos afectivos que le van a perturbar considerablemente.

La muerte de la madre hace que el niño crezca sin el calor que tanto necesita. Así irá incubando la agresividad, la inseguridad y el miedo que configurarán su personalidad. En esa edad tan temprana la falta de la madre se manifestará con rabietas y gamberradas. Más tarde, será agresión física a su mujer y maltrato psicológico a sus hijos. ¿Por qué agresión si él ha necesitado tanto cariño? ¿Por qué no dar amor para no privar a los que quiere de lo que tanto extrañó? Simplemente porque él no puede dar lo que no recibió.

Una de las fuentes más importantes de la agresión se cifra en la insuficiencia de atención y cariño durante la infancia que impide la construcción de un sólido sí mismo, de un modo sano de vivenciar la propia valía. Estas personas, que no han recibido durante su más temprana infancia aquel calor táctil y emotivo que habría podido conducirlos a experimentar al mundo como acogedor, muestran una tendencia a sentirse fácilmente ofendidas y a reaccionar consecuentemente de una manera iracunda.²⁵

Tras la muerte de su madre, su vida se sume en el caos. Primero lo envían a vivir con unas tías y, más tarde, probablemente ante la imposibilidad de controlar su temperamento, lo llevan a un colegio militar donde es tratado con dureza: "...he was always breaking rules and serving time in the guardhouse."²⁶ Debía observar normas muy estrictas, y su sentimiento de abandono y soledad serían inmensos. Todo favoreció el desarrollo de una personalidad hostil y desconfiada.

²⁴ Enfermedad que aparece con frecuencia en la obra de Williams: Lot en *Kingdom of Earth*// *The Seven Descents of Myrtle*, Nightingale en *The Angel in the Alcove*// *Vieux Carré*, Marguerite en *Camino Real*. Willie en *This property Is Condemned*, Gloria en *At Liberty*. D.H. Lawrence, una de las mayores influencias como escritor, murió de tuberculosis en 1930.

²⁵ Raymond Battegay. *La agresión*. Barcelona: Herder, 1981, p. 39.

²⁶ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*. Great Britain: Yale University Press, 1993, p. 5.

Pensaba que aquel colegio era “a school for bad boys”²⁷, él se consideraba malo, debía tener una imagen muy pobre de sí mismo. La muerte de la madre en un momento tan importante para el desarrollo de la personalidad va a suponer una castración de su capacidad de amar. Por ello, desde ese momento debemos asumir que “...Cornelius had had his emotions sealed off, and any expression of love was difficult, if not impossible.”²⁸

Por otro lado, la pérdida va unida a una relación distante con su padre, pues este también había sentido mucho la pérdida de la esposa. Esto le incapacita para mostrarse todo lo cercano y cariñoso que hubiera sido necesario para consolar al pequeño. En una de sus cartas a Edwina, no obstante, este padre ausente quiere presentarse de otra forma al decir: “Cornelius has always been very close to me. His mother died when he was five years old and after that, for many years, he clung to me tenaciously. Of course that made him very close and dear to me and now that I am growing old my heart goes out to him every day.”²⁹ Thomas Lanier, ya anciano, se siente ahora más unido a su hijo de lo que lo había estado en realidad.

La comunicación con sus hermanas no fue muy fluida en la infancia, pero con los años se produjo un acercamiento. Ellas cuidaron de Rose antes de su enfermedad y mantuvieron contacto con la familia a través de cartas. Tom habla de sus tías con cariño y dedica a la memoria de una de ellas, Isabel Sevier Williams, *The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin*.

Nos interesa particularmente la infancia de Cornelius porque ese momento de su vida es fundamental para entender que eligiera a una persona como Edwina como compañera y madre de sus hijos. Esta mujer, sin embargo, no sabrá colmar

²⁷ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 29.

²⁸ Ibid., p. 29.

²⁹ Ibid., p. 34.

la inmensa necesidad de Cornelius. Este hecho ayuda a entender su incapacidad para amar a sus propios hijos. Él no tuvo un modelo familiar; no puede, pues, recrear una forma de vida que no gozó, un amor que desconoce. A los niños no les presta atención, los aleja como lo habían alejado a él siendo muy pequeño. En cierto modo siente celos de sus hijos porque sí tienen una madre que los cuida y ama. La razón de esta forma de actuar no es una falta de amor, sino la imposibilidad de demostrarlo. Tom no lo comprendió hasta después de la muerte de su padre.

A pesar de la relación distante con su padre, Cornelius sintió siempre un gran amor por él. No debemos olvidar que, en mayor o menor medida, este hombre era su único referente. Su muerte lo coloca de nuevo frente a la soledad, lo llena de un dolor imposible de expresar o compartir:

For Cornelius, his father's death left a deep wound, and afterward neither Edwina nor their children could ever get him to talk about his parents or his early years. What they learned, they learned from his sisters. In all matters involving his innermost feelings, he remained beyond reach and outwardly taciturn.³⁰

Cornelius no puede hablar de su padre porque no puede soportar el dolor que le produce su pérdida. No hablar lo coloca en una posición de desventaja con respecto a su mujer, que no se cansará nunca de empeorar su imagen. No da ocasión a sus hijos de conocerlo tal como es y no llegarán a acercarse a él. Tom, en realidad, comprenderá a su padre gracias al análisis psicológico de su personalidad. En una entrevista de 1970, comenta: "I stopped hating my father, and when I did I felt like a great load was lifted from my mind ... I was able to understand him better..."³¹ Descubrirá entonces que Cornelius era un pobre hombre obligado a trabajar en lo que no deseaba, rechazado por su mujer y

³⁰ Ibid., p. 34.

³¹ Tom Buckley, "Tennessee Williams Survives" (1970), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 169.

apartado de sus hijos. Todo esto, unido a sus propias carencias que limitan su capacidad de darse a los demás, le convertirá en un extraño ante los suyos y engendrará el odio de sus hijos. Ese odio escondía una pena infinita por no haber sentido nunca la mirada del padre. El análisis le mostrará a Tom el verdadero Cornelius y le dará la oportunidad de otorgarle un perdón que le hace mucho bien pues con él podría alcanzar la tan deseada reconciliación. Es más, este perdón salvará a Tom de caer en la locura, como ocurrió con Rose, que, como él, pasó su vida intentando agradar a su padre, buscándolo:

As children, both Tom Williams and his sister, Rose, vainly sought their father's love. Tom defensively took refuge in his writing, but for Rose, the shock of outright rejection compounded by her disappointments in love gradually eroded her sanity...³²

El amor del padre tiene una función dentro del desarrollo personal, enseña y guía, pero ese amor debe ganarse:

El amor paterno es condicional. Su principio es "te amo porque llenas mis aspiraciones, porque cumples con tu deber, porque eres como yo."³³

Tom nunca fue lo que deseaba su padre porque era débil y no le interesaban ni los deportes ni la carrera militar. En vano intentó Cornelius que Tom, en sus años de universidad, destacara en lo que a él mismo le interesaba, y nunca tuvo en cuenta lo que el muchacho deseaba. En ningún caso quería un hijo poeta:

Wanting his son to be as similar to himself as possible, Cornelius tried to exert influence on him without taking account of either his personality or his potential. All students were obliged to enroll for two years in the military training program, and Tom was told he should take an active part in the Reserve Officers' Training Corps

³² Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 9.

³³ Erich Fromm. *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 1959, p. 49.

(ROTC). Cornelius also put pressure on him to join Alpha Tau Omega, an exclusive fraternity with strict rules.³⁴

Tom intentó contentar a su padre pero no lo consiguió. Sus malas notas en ROTC³⁵ lo obligan a pasar el verano trabajando y odiando a su padre por ello. Las circunstancias económicas del momento, la Gran Depresión, impidieron su vuelta a la universidad. Conviene mencionar que, a pesar de no agradarle, Cornelius participó en los gastos de educación de Tom, aunque no en su totalidad.

El odio que sintió Tom hacia su padre es proporcional al amor y apego que sintió hacia su madre hasta que alcanzó la adolescencia. Edwina era una mujer con un carácter muy fuerte, que ejerció una influencia enorme sobre Tom:

On young Tommy Williams, however, no influence was stronger than his mother's. She was a beautiful, strong-willed, socially ambitious woman who observed every prescription of Southern etiquette and charm. Aristocratic manners were equated with profound virtue; delicacy of diction and a studied poise had almost religious significance.³⁶

Sus modales demuestran la formación recibida en la casa de sus padres. Su infancia fue mucho más feliz que la de Cornelius; era la única hija de un matrimonio muy estable, Walter Edward Dakin, pastor de la iglesia Episcopal de Columbus, y Rose Otte Dakin, de ascendencia alemana, profesora de música.

³⁴ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 24.

³⁵ ROTC es un programa del ejército americano para entrenar a estudiantes universitarios en los valores y la disciplina militar. El ejército financia la carrera del estudiante a cambio de unos años de servicio al terminar los estudios. Actualmente la Universidad de Missouri, donde Williams comenzó sus estudios, presenta este programa con el nombre "The Stonehenge Battalion" y se presenta como: "One of the greatest opportunities available to young men and women in the United States today."

³⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 12.

Fue educada en la rectoría de una iglesia, de ahí su fuerte puritanismo³⁷. Fue una niña muy querida dentro y fuera del hogar ya que vivía dentro de una comunidad en la que su familia era muy bien considerada. Todo ello le hace sentirse el centro de atención, probablemente esperaba que todo siguiera siendo así tras su matrimonio. Conoce a Cornelius, pero en su diario no dice que se sintiera atraída por su físico o por sus encantos. En este sentido, escribe: “Many men have said I love you, but only three said Will you marry me. I will marry one next Monday.”³⁸ No hay ningún nombre, demostrando así un mayor interés por la acción de casarse que por el elegido. El uso del indefinido, “one”, vaticina la indiferencia que su pareja suscitará en ella en adelante. De hecho, nunca aceptó a su marido ni le dejó ocupar su lugar dentro de la familia. En el libro de memorias escrito por Freeman, citado en *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, de Leverich, Edwina recuerda los primeros momentos de su matrimonio con alegría: “For eighteen months we were childless, and Cornelius was delighted.”³⁹ La situación cambia levemente cuando Cornelius encuentra un trabajo que le obliga a viajar: “He truly liked his work, enjoying the aggression needed to convince his customers that they wanted what he had to sell. Above all, he enjoyed being free and on the road.”⁴⁰ A causa de su continua movilidad, deciden que Edwina se quede con sus padres⁴¹. Nacen sus hijos y todavía el matrimonio era relativamente feliz pues las visitas de Cornelius daban a Edwina la oportunidad de salir:

Whenever Cornelius made one of his infrequent visits, he would come laden with small gifts and always bearing something especially nice for her. Added to that were

³⁷ Williams recrea esa educación conservadora en la pieza corta *Portrait of a Madonna*, en la narración *The Yellow Bird* y en la obra *Summer and Smoke*. En esta última la formación puritana recibida por Alma la incapacita en principio para entender a John y por tanto le pierde.

³⁸ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 5.

³⁹ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹ Vivieron en Columbus, Memphis, Canton y Clarksdale (el Moon Lake de sus obras, símbolo de juventud y romanticismo).

evenings out to dinner and dances and what Edwina liked best, the theatre.⁴²

Tom y Rose, que crecieron al amparo de su abuelo, no sentían apego por ese padre que venía de visita. Lo que experimentaban en realidad era miedo, como evidencian las palabras de Tom al referir sus encuentros:

Then the spell of peace was broken. A loud voice was heard, and heavy footsteps. Doors were slammed. Furniture was kicked and banged... Often the voice of my father was jovial or boisterous. But sometimes it was harsh. And sometimes it was like thunder... He was a big man. Beside the slight, gentle figure of my grandfather, he looked awfully big. And it was not a benign bigness. You wanted to shrink away from it, to hide yourself.⁴³

La influencia del abuelo y del padre se mezclan y dan lugar a una personalidad ambivalente en el joven Tom.

Tom Williams was, in fact, growing up more a minister's son than the son of a traveling salesman, whom he scarcely recognized as a father. A puritan strain that would for all of his life become the gentle Dakin side of his nature came in direct conflict with the side born of the wild, cavalier disposition of the Williams family. This dichotomy divided him against himself and was exhibited in contradictory behavior.⁴⁴

Cuando destinan a Cornelius a San Luis se acaba el paraíso para los niños. Se ven obligados a abandonar a sus abuelos y lo que hasta ese momento había sido su hogar y su forma de vida. Además, tuvieron que integrar una nueva presencia en su mundo: "For the first time in their lives, Rose and Tom found their father to be a part of the household."⁴⁵ Su nueva ciudad de residencia agrava aún más sus

⁴² Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 38.

⁴³ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 6.

⁴⁴ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 37.

⁴⁵ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 25.

sentimientos de tristeza, pues San Luis no podía compararse a ninguna de las ciudades del Sur donde ellos habían vivido:

From the moment of their arrival, the relocation had a devastating effect on the children, whose gentle, ordered parochial life was at once replaced by a cruder, noisier industrial atmosphere ill-suited both to Miss Edwina's social aspirations and to her children's physical frailty.⁴⁶

Para empeorar aún más la situación, en San Luis no mantienen el mismo status social, situación que provoca que Edwina no se encuentre muy a gusto. Además, antes ella desconocía las costumbres de Cornelius, como sus salidas o su afición a la bebida. Empieza el verdadero conflicto entre la pareja: “ Then, as she put it, she discovered the ‘Mr Hyde’.”⁴⁷ Aquel hombre, que fuera de casa se comportaba como un caballero, dejaba mucho que desear, pues “The charm he undoubtedly had was a commodity he was unwilling to waste on the family...”⁴⁸ Hay que considerar, no obstante, que la información sobre Cornelius nos llega a través de Edwina y sus hijos, a quienes educó en la creencia de que su padre era un irresponsable que no los quería. Bien es cierto que Cornelius no fue nunca un hombre que demostrara grandes afectos y que con frecuencia era violento, pero no debemos pasar por alto que Edwina no le permitió nunca ejercer ni de esposo ni de padre. Al mismo tiempo, tenemos que sumar la incompatibilidad con su esposa en otros aspectos, sobre todo en el sexual:

Another way (to keep him home at night⁴⁹) was to be a willing and loving bed partner, but she simply did not allow such thoughts to enter her head.⁵⁰

⁴⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 13.

⁴⁷ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 53.

⁴⁸ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 12.

⁴⁹ Anotación complementaria tomada de la frase anterior.

⁵⁰ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 50.

Para Edwina, lo único importante era ella misma. Sus hijos eran como una extensión de su persona, de ahí que intentase moldearlos de tal forma que no mostrasen ningún parecido con su padre. Cornelius se sentía desplazado, sólo en su hijo menor hallaba un aliado, un muchacho con el que por fin podía compartir sus aficiones.

He was plainly jealous of the affection and attention his wife lavished upon them, particularly Rose and Tom. Envy of his own children and resentment of his wife led to brutish behavior toward his family...⁵¹

A medida que pasaron los años y los hijos fueron creciendo, se produjo la separación de esta madre que los controlaba, que infantilizaba sus actos y seguía dándoles indicaciones sobre cómo comer y vestirse. Tom no pudo aguantar mucho tiempo y se marchó de casa. Dakin también abandonó el hogar. Rose, en cambio, no podía ir a ningún sitio, pues dependía mucho de su familia.

Toni Wolf, colaborador de Jung, enunció cuatro categorías funcionales de la mujer: la madre, la hetaira (cortesana), la amazona y la mediadora. Interesa para nuestro análisis la definición de madre en su vertiente negativa, pues encaja perfectamente bien con el perfil de Edwina.

In her terrible or negative manifestation, the mother can spell disaster both for her children and man. In this orientation the mother is over-protective and possessive. She is neurotically attached to her family and its welfare because she feels it will go to pieces without her indulgent care and attention. Her anxious nursing and constant tutelage leaves the members no physic space to breathe independently. She continues to coddle her grown-up children, cherish them when cherishing is no longer needed. She meddles with their private lives hampering growth of individuality.⁵²

⁵¹ Ibid., p. 139.

⁵² Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, ed. cit., p. 33.

La huida de los chicos (la enfermedad de Rose es otra forma de huir de la realidad) es comprensible en esta situación. La separación de la madre no favorece el acercamiento al padre ya que los hijos se sentían en extremo abandonados e incapaces de enmendar algo que ya consideraban totalmente roto. El padre, por su parte, no favorece el acercamiento y, con el paso de los años, su personalidad se va haciendo más agresiva, llegando incluso a maltratar físicamente a su mujer. Todo acaba cuando llega el éxito y con él la independencia de Edwina. Se separan de forma muy ventajosa para ella. Cornelius desaparece casi por completo de la vida de sus hijos. No obstante, el daño ya estaba hecho, sobre todo a Rose, que lo había necesitado tanto.

The ceaseless hostility between their parents wrecked both Rose and Tom psychologically, with Rose never able to recover. Each time the mother was taken ill, Rose was paralyzed with fear. She came to live in a state of perennial anxiety caused by their father's obnoxious behaviour.⁵³

Cuando sus padres se separaron, ella ya llevaba varios años ingresada en un asilo y ya le habían realizado la lobotomía. Su adolescencia fue una etapa cruel. Busca hasta el infinito el cariño de su padre, le escribe cartas y reclama su atención, pero él era una roca inamovible.

She was behaving naturally, as most girls do at puberty, quarreling with their mothers and seeking the affectionate intervention of their fathers. She did everything she could to reach her father with tender, ineffable little gifts of love and was met only with an insensate response.⁵⁴

Empezó entonces su agresividad, casi siempre dirigida contra él. Esta agresividad puede entenderse si atendemos a la fuerte frustración que probablemente sintió Rose tras cada intento de estar cerca de él, pues nunca

⁵³ Ibid., p. 4.

⁵⁴ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 60.

consiguió ser objeto de deseo. Rose debía adorarlo, por lo que su recuerdo la sigue acompañando después, como evidencia el que hablara de regalos imaginarios enviados por él. Tal vez su padre sintió miedo de las excesivas muestras de cariño de la joven.

En las distintas estancias de Rose en el hospital, antes de sufrir la lobotomía, se analizó su personalidad, así como la influencia de su entorno. Los médicos pensaban que Rose estaba obsesionada con su padre y que este hecho había influido considerablemente en su situación. Precisamente es con su padre con quien se producen dos episodios que la llevan a ser internada en un psiquiátrico:

Once in the middle of the night she heard Cornelius pounding on the front door, unable to get in, and she went downstairs. Edwina never found out what he said or did to Rose who fled upstairs and used furniture to barricade herself in her room. The next day she said she was moving out. Tom carried her suitcase to the car, but after driving her around, he and Edwina tried to persuade her to come back. She refused adamantly, and in the end they took her to the psychiatric ward of a general hospital.⁵⁵

Se alternaron etapas de tratamiento dentro y fuera de hospitales y centros psiquiátricos. Spoto recoge un episodio de violencia de Cornelius que afectó profundamente a Rose:

The final trauma seems to have been yet another alcoholic rage by Cornelius, in which Edwina was cruelly beaten. Rose, horror-stricken and panicky, raved hysterically, and her father, in his attempt to calm her, made some gesture that was (or she saw as) too intimate, almost sexual.⁵⁶

Los médicos no podían calmarla, por lo que fue necesario su ingreso en un asilo estatal. Rose sintió miedo, en ella existía una contradicción entre lo que su

⁵⁵ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 30.

⁵⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 57.

madre le transmitía respeto al sexo y lo que ella sentía: “Sex for Edwina had become a horror, and inevitably she conveyed this attitude to her children. She implied it was dirty and dangerous and something that should be confined to a marriage bed.”⁵⁷ Las ideas de Edwina sobre el sexo condicionaron a sus hijos hasta el extremo que no pudieron experimentarlo con la naturalidad de una persona mentalmente sana. Tom no mantuvo relaciones sexuales hasta sus años de universidad; Rose murió siendo virgen, las opiniones de su madre acerca de todo habían calado en ella más hondo que en Tom. Tanto influía Edwina en ella que incluso somatizaba algunas de sus enfermedades:

During the first twelve years in St. Louis, Edwina had eight operations, including a hysterectomy, while Rose suffered almost as much as her mother. Terrified Edwina would die, leaving her at the mercy of a violent father, Rose developed symptoms identical with her mother’s and suffered from delusions – the food was being poisoned, and they were all going to be slaughtered by strangers.⁵⁸

Los primeros cambios bruscos en Rose se produjeron en la adolescencia. En esa época empezó a sufrir delirios, creía que la querían envenenar y temía por la vida de toda la familia. Los delirios son indicadores de falta de salud mental: “Se trata de ideas u ocurrencias falsas, mantenidas como absolutamente ciertas por el sujeto, o de interpretaciones totalmente erróneas y descabelladas de lo que le rodea.”⁵⁹ Rose se convierte en una extraña ante la mirada atónita de su antiguo compañero de juegos: “Suddenly Tom could no longer rely on the one element in his life that had seemed stable – his symbiotic companionship with the ideal playmate.”⁶⁰ Tom se sintió solo, abandonado. Williams transmite ese sentimiento en la obra corta *The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin*. Ronald

⁵⁷ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 61.

⁵⁸ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 12.

⁵⁹ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*. Navarra: Verbo Divino, 1997, p. 59.

⁶⁰ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 12.

Hayman argumenta que “The story indicates that Rose was beginning to go mad when she fell in love for the first time.”⁶¹ Fue un período triste para Tom, con la separación psíquica de Rose sintió un profundo vacío, como se observa en el poema “Recuerdo”.

At fifteen my sister
no longer waited for me,
impatiently at the White Star Pharmacy corner
but plunged headlong
into the discovery, Love!
Then vanished completely—
for love’s explosion, defined as early madness
consumingly shone in her transparent heart for a season
and burned it out, a tissue-paper lantern!
...My sister was quicker at everything than I.⁶²

Tom señala en *Memoirs* que la enfermedad de su hermana no sólo derivaba de la mala convivencia con sus padres. Él mismo asume parte de culpa: “It’s not very pleasant to look back on that year, and to know that Rose knew she was going mad and to know, also, that I was not too kind to my sister.”⁶³ Recuerda un episodio que le hace sentirse responsable de la locura de su hermana: “He tells of her tattling on a wild party he gave during their parents’ absence, in resentment of which he hissed at her on the stairs, ‘I hate the sight of your ugly old face!’, leaving her stricken and wordless, crouched against the wall.”⁶⁴ Esa joven empezó a sentir los primeros síntomas de la enfermedad mental que estaba fraguándose en

⁶¹ Ibid., p.12.

⁶² R. B. Parker, “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. Robert A. Martin, Hall & Co., 1997, p. 73.

⁶³ Tennessee Williams. *Memoirs*, ed. cit., p. 121.

⁶⁴ R. B. Parker, “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 73.

su mente. Empezaron los ataques de nervios, los miedos y las inseguridades, hasta llegar al paulatino aislamiento que caracteriza a la esquizofrenia.

...el brote esquizofrénico, consiste en un cambio de estado, en un nuevo modo de estar en el mundo, devenido por una especie de inundación producida por un mal general que envuelve y transforma toda la existencia del sujeto.⁶⁵

Los brotes de su enfermedad se van sucediendo en el tiempo, en intervalos cada vez más breves:

Rose's phobias and obsessions multiplied throughout late 1934 and early 1935. For a time, she would eat only Campbell's tomato soup, saving the labels as if they were coupons for future discounts.⁶⁶

Edwina busca soluciones, colegios y médicos. Distintas estancias en instituciones mentales demuestran que Rose ha perdido su capacidad para funcionar autónomamente en el mundo. En principio se le diagnosticó demencia precoz⁶⁷, más tarde esquizofrenia. El tratamiento utilizado fue el coma insulínico:

...se basa en provocar una pérdida de conciencia y luego un coma mediante una disminución del azúcar de la sangre producida por inyección de insulina. Este coma determina, según expresión de Delmas-Marsalet, una "disolución-reconstrucción de los mecanismos psíquicos".⁶⁸

⁶⁵ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 54.

⁶⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 43.

⁶⁷ Los síntomas de la demencia precoz recogidos en el artículo de Kevin Ohi "Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy and the Scene of Analysis in *Suddenly, Last Summer*", *Cinema Journal*, vol. 38, 3 (Spring 1999), p. 30, son los siguientes: "Symptoms include a paranoid fear of food poisoning, an inability to concentrate on exterior events, megalomania, erotomania, a failure of logical connections or rigor... One common thread is an obsessive self-reflexivity..."

⁶⁸ Marcel Eck. *Los enfermos mentales y su tratamiento*. Barcelona: Herder, 1966, p. 80.

Esta técnica actualmente ha desaparecido, en su lugar se usan sustancias químicas que mejoran los resultados y debilitan menos al paciente. Hoy en día una enfermedad como la de Rose hubiera podido controlarse siguiendo las recomendaciones de un psiquiatra y tomando regularmente la medicación. Pero Rose no tuvo esa alternativa.

En esta etapa de su enfermedad, posiblemente a causa de la recomendación de los médicos de casar a Rose⁶⁹, esta empieza a obsesionarse con el sexo. Habla continuamente de actos que probablemente sólo existían en su imaginación. Williams repite las palabras de su hermana en una entrevista para *The Paris Review* en 1981: “Mother, you know we girls at All Saints College, we used to abuse ourselves with altar candles we stole from the chapel.”⁷⁰ (Tennessee habla de esta forma de obtener placer sexual en uno de sus narraciones cortas, *The Inventory of Fontana Bella*). Su madre se asusta al oír hablar de sexo, pues “In Edwina’s entire vocabulary the word never appears, nor is the subject ever mentioned.”⁷¹ Es entonces cuando Edwina, aconsejada por los médicos, da su consentimiento para que a Rose le practiquen una lobotomía en 1937. Es como Violeta en *Suddenly Last Summer*, quiere que alguien silencie lo que no desea escuchar, esto es, las palabras que hablan de sexo. La decisión era difícil y más aún si recae sobre una sola persona, pues aunque Cornelius también tomó parte, se mantuvo a cierta distancia. Tom estaba lejos y Dakin no tenía edad para poder valorar lo que estaba pasando y, por tanto, opinar sobre ello. Tom defendió a su padre e incluso afirma que lloró por su hermana. Edwina, por el contrario, lo culpa de la decisión.

⁶⁹ El médico de la familia, Doc Alexander, recomendó un matrimonio terapéutico, obviamente no sospechaba que el problema de Rose era mental.

⁷⁰ Dotson Rader, “The Art of Theatre V: Tennessee Williams” (1981), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 327.

⁷¹ Dakin Williams and Shepherd Mead. *Tennessee Williams. An Intimate Biography*, ed. cit., p. 22.

Dos razones les condujeron a aceptar la operación: el miedo y el consejo de unos médicos en quienes confiaban plenamente. Es interesante incluir las opiniones recogidas en *Los enfermos mentales y su tratamiento*, de Marcel Eck, publicado en 1965, dieciocho años después de la operación de Rose, en el que todavía se presenta la lobotomía como método curativo eficaz. Eck explica en qué consiste la operación: “Se trata de interrumpir ciertas vías de enlace entre los lóbulos frontales y otras regiones del cerebro.”⁷² y comenta la evolución de su uso en psicocirugía: “Al principio, se extendieron las indicaciones de un modo abusivo. Ciertos resultados favorables indujeron a algunos a hacer un uso excesivo de la lobotomía o leucotomía, aplicando este método en casos en los que se comprobó luego que era inútil y hasta peligroso.”⁷³ El doctor Eck ofrece su opinión: “...presenta un muy importante riesgo de modificación de la personalidad y que, por consiguiente, únicamente puede aconsejarse en casos en que dicha personalidad esté muy alterada y esta alteración pueda considerarse con seguridad como definitiva.”⁷⁴ La psicocirugía dejó de emplearse entre 1950 y 1960, pues privaba a los pacientes de juicio y alteraba completamente sus habilidades sociales. No obstante, en las últimas décadas han vuelto a practicarse este tipo de operaciones aunque con técnicas más sofisticadas que evitan algunos de los nefastos efectos de las operaciones anteriores y ahorran dolor al paciente.

La actitud de Tom respecto a este acontecimiento fue distinta a lo largo de su vida. En principio y hasta que no vio a su hermana, no le pareció tan mal, de ahí su comentario: “she was a beautiful, warm person, but eventually she became convinced that everyone was trying to poison her. It was necessary for her to have a lobotomy, a frontal lobotomy. Of course, that destroyed all possibility of

⁷² Marcel Eck. *Los enfermos mentales y su tratamiento*, ed. cit., p. 86.

⁷³ Ibid., p. 87.

⁷⁴ Ibid., p. 88.

recovery, but she's peaceful now.”⁷⁵ Más adelante, culpó a su madre por haberlo permitido.

She gave permission to have it done while I was away. I think she was frightened most of all by Rose's sexual fantasies. But that's all they were – fantasies.... She is the one who approved the lobotomy.... My mother panicked because she said my sister had begun using four-letter words. “Do anything! Don't let her talk like that!”⁷⁶

En una de sus últimas entrevistas, no obstante, un año después de la muerte de su madre, parece que Tennessee se acerca más a ella e intenta comprender el porqué de aquella decisión:

Whatever Mother did, she didn't know what she was doing.⁷⁷

Williams cuidó a su hermana durante toda la vida, pero fue tanto el dolor por su desdichado destino que se sintió siempre perseguido por ella. Rose está en su obra: en *Confessional*, Leona llora la muerte de su joven hermano bebiendo en exceso y escuchando música de violín. Recordemos que en *The Resemblance between a Violin Case and a Coffin* un joven ve con asombro cómo su hermana se hace mayor y deja de ser su amiga. Podríamos aumentar la lista, pero es innecesario, lo que nos interesa realmente es comprobar que la aparición de Rose en su obra demuestra el deseo de encontrar la paz perdida tras el abandono⁷⁸.

⁷⁵ Don Lee Keith, “New Tennessee Williams Rises from ‘Stoned Age’ ” (1970), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 153.

⁷⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 60.

⁷⁷ Dotson Rader, “The Art of Theatre V: Tennessee Williams” (1981), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 327.

⁷⁸ Nunca la abandonó, le cedió mitad de los derechos de *Summer and Smoke*, la llevó a clínicas privadas (Connecticut, New York), compró una casa al lado de la suya en Key West y allí la instaló al cuidado de una prima aunque su estancia no fue larga pues su estado precisaba de mucha atención.

Concluimos este apartado dedicado al núcleo familiar exponiendo nuestra opinión de que Edwina, más que su esposo, fue la causante de la inestabilidad de sus hijos. Esta mujer sufría un trastorno de la personalidad que analizaremos en el apartado “El miedo a la locura”. Baste decir ahora que como enferma mental que era, ejerció una terrible influencia sobre sus hijos. La ausencia de un padre fuerte no les preparó para defenderse de ella.

1.3. TENNESSEE WILLIAMS Y EL MIEDO

Cada uno lleva encerrado en sí un montón de rostros que, jugueteando y dramatizando, van apareciendo según estímulos y circunstancias desencadenantes, unas veces elegidas y otras impuestas por elementos no siempre controlados en su totalidad.⁷⁹

Entre los rostros que ocultaban a Williams se encuentra el del miedo. El origen primitivo del mismo se gesta en su propia familia, favorecido por la presencia de una madre mentalmente inestable y así como por la inexistencia de un padre fuerte.

Algunas veces en la familia puede darse un clima de sobreprotección donde los niños aprenden a temer a todo, a no enfrentarse a sus miedos y a preocuparse por cualquier cosa en exceso. En otras ocasiones podemos haber pasado por una experiencia traumática o haber aprendido de las que les han pasado a los demás, desarrollando respuestas de ansiedad a situaciones que guardan algún tipo de relación con éstas.⁸⁰

⁷⁹ Jose Antonio Ríos González. *El padre en la dinámica personal del hijo*, ed. cit., p. 9.

⁸⁰ Bernabé Tierno. *El psicólogo en casa*. Madrid: Temas de Hoy, 1997, p. 62.

En Tennessee se conjugan ambos factores, esto es, la sobreprotección materna y las experiencias traumáticas que conoceremos más adelante, dando lugar a sus miedos. Su desarrollo no será igual que el de su hermana pues cada hijo es colocado en la estructura familiar en momentos distintos. Rose, a decir por su desarrollo psicológico, fue fijada en ausencia total del padre. Tom, sin embargo, sintió a su padre, si bien es cierto que de forma negativa. Pero aun así aquel padre estaba allí, aunque fuera para llamarle “Miss Nancy”, para obligarlo a matricularse en ROTC o para hacerle abandonar la universidad. Ese padre también estuvo en la crítica de Edwina, en su rechazo. El estar presente para Tom, junto con su obsesiva dedicación a la escritura, le salvó de un destino psíquico semejante al de Rose. No obstante, no se libró de vivir atormentado por miedos y obsesiones, pues la ausencia de una figura fuerte y protectora no le preparó para enfrentarse a ellos.

Los miedos que a continuación analizaremos en Williams se pueden clasificar en cinco tipos distintos:

- Miedo a la locura.
- Miedo a la muerte y a la enfermedad.
- Miedo a la soledad.
- Miedo a la clara aceptación de la homosexualidad en el hombre en conjunto como contrapunto a la homosexualidad individual que él practicaba.
- Miedo al fracaso.

1.3.1. MIEDO A LA LOCURA

Williams vivió toda su vida obsesionado por el miedo a la locura, hecho que se percibe rápidamente en toda su obra. Su mundo está plagado de seres abocados a la destrucción por la locura, las crisis nerviosas o la desesperación. Este miedo es probablemente el menos neurótico, el más real, pues, a juzgar por sus antecedentes familiares, tenía motivos para temer por su cordura. En la familia de Edwina había antecedentes de problemas mentales, ella misma era víctima de una enfermedad mental de las que no tenemos noticias hasta la vejez. Edwina era una “psicótica”, pero, como ocurre en muchos casos, su vida transcurría con relativa normalidad. Leverich, en *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, la describe, sin embargo, como “histérica”. Citamos dos comentarios al respecto:

She was pretty and popular, and her beaux and girlfriends saw her as happy—to a degree bordering on hysteria.⁸¹

Her nervous chatter bordered on hysteria and created panic in any would-be suitor.⁸²

⁸¹ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 15.

⁸² *Ibid.*, p. 25.

Considerar a Edwina una “histérica” parece bastante gratuito, aunque comprensible al examinar los síntomas. El histérico intenta sustraer de su subconsciente cualquier tipo de representación sexual, trata de reprimirla. Cuando hablábamos del núcleo familiar tuvimos ocasión de comprobar la actitud de Edwina ante el sexo. El “histérico” se roba a sí mismo como persona y se presenta como el objeto de deseo de otro. Esta podría parecer, en principio, la posición de Edwina en su relación con Cornelius, pero no fue así. Edwina, como Violet en *Suddenly Last Summer*, no mantiene relaciones para satisfacer el deseo del otro, lo hace para satisfacer el suyo de ser madre. Una vez conseguido el objetivo, se aparta por completo del hombre y focaliza toda su atención en los hijos, que con su sola presencia satisfacen su enorme narcisismo. Edwina no es, por tanto, histérica desde el momento en que corta de forma radical cualquier tipo de relación sexual.

Todos los rasgos de la personalidad de Edwina, que planteábamos como causantes de los problemas psicológicos de sus hijos, a saber, la manipulación, la sobreprotección, la exclusión del marido, no son más que síntomas de su enfermedad mental. Son manifestaciones, más o menos resaltables, más o menos llamativas, con las que Edwina se defiende y que le permiten mantener una aparente normalidad. Tenemos noticia de sus primeros brotes psicóticos en la ancianidad. En uno de los primeros episodios, en el que hubo de ser internada en una institución mental, declaraba que existía una conspiración: “She thought the blacks were planning an uprising in St. Louis, and they were exchanging signals by rattling the garbage pails.”⁸³ De nuevo es ingresada por presentar un comportamiento paranoico y sufrir alucinaciones: “She thought her maid was trying to poison her, and her chauffeur to murder her.”⁸⁴ Al final de sus días imaginaba estar compartiendo su habitación con un caballo:

⁸³ Rader, Dotson, “The Art of Theatre V: Tennessee Williams” (1981), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 326.

⁸⁴ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 167.

A year or so before Mother died, she believed she had a horse living with her in her room. She didn't like its presence at all, and she complained bitterly about this imaginary horse that moved into the place with her in her room.⁸⁵

Cornelius, como vimos al hablar del núcleo familiar, es un hombre parcialmente válido para la educación y el cuidado de una familia. Es responsable en su trabajo y honesto, pero a la vez muy débil, por lo que es incapaz de demostrar amor o preocupación hacia nadie. Su hijo Tom, aun conociendo sus defectos, alaba sus cualidades: "A catalogue of unattractive aspects of his personality would be fairly extensive, but towering above them were, I think, two great virtues...total honesty and total truth, as he saw it in his dealings with others."⁸⁶ Su padre no estaba preparado para proteger a sus hijos, por lo que estos crecieron con miedo. En muchas de las cartas de Williams a sus amigos o familiares trata de reflejar el estado de angustia que a veces siente; así, a Donald Windham le comenta su malestar y advierte que es algo heredado. La referencia es a la familia de su padre: "My nerves are tied in knots today. I have plunged into one of my periodic neuroses. I call them 'blue devils' and it is like having wild-cats under my skin. They are a Williams family trait, I suppose. Destroyed my sister's mind and made my father a raging drunkard."⁸⁷ Resulta interesante comprobar la influencia de Edwina en el comentario de Tom, pues culpa a la familia de su padre de los desequilibrios mentales de su propia familia, ignorando, de esta forma, el terrible efecto que su madre había producido en sus vidas. No obstante, en *Memoirs*, Williams se refiere a la inestabilidad mental de miembros de la familia de su madre.

Pero más que ninguna otra cosa es la situación de Rose la que hace nacer y crecer en Tom el miedo a la locura. La enfermedad de su hermana probablemente

⁸⁵ Rader, Dotson, "The Art of Theatre V: Tennessee Williams" (1981), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 327.

⁸⁶ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 47.

⁸⁷ Donald Windham. *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976, p. 91.

propició aún más su miedo. Rose era muy parecida a él en la infancia y crecieron compartiendo muchas cosas; por ello es normal que Tom considerara que la locura sería algo de los dos. Su obsesión por la locura, unida al siempre doloroso recuerdo de Rose, dan forma a *Out Cry*, que, según Thomas P. Adler, es: “...another of Williams’ highly personal plays about fear and the courage needed to face it...”⁸⁸ Inmediatamente después de su publicación muchos críticos consideraron esta obra como un avance de *The Glass Menagerie*. La pieza se inicia con unos versos de la canción de Salomón (4.12) como epígrafe: “A garden enclosed is my sister, my spouse, ... a spring shut up, a fountain sealed”. En ella confirma los sentimientos expresados por Williams en *Memoirs*:

My sister and I had a close relationship, quite unsullied by any carnal knowledge... And yet our love was, and is, the deepest in our lives and was, perhaps, very pertinent to our withdrawal from extrafamiliar attachments.⁸⁹

El eco de esa relación tan especial con su hermana nos llega de una carta de Rose desde el hospital estatal de Farmington, Missouri. En ella expresa a Tom el deseo de que, tras su muerte, su cuerpo sea quemado y sus cenizas depositadas junto a las de él.

Todos los motivos anteriores, unidos a sus propios problemas, le hacían sentir miedo. En un viaje que realizó con su abuelo por Europa, siendo todavía un adolescente, hubo momentos en los que sintió que su mente se perdía. Dakin habla de esa experiencia:

While he was in Europe, Tom had an odd psychological crisis apparently having little to do with the trip or his companions. It was a kind of wide-awake nightmare so intense that it left him shaking and drenched with sweat.

⁸⁸ Thomas P. Adler, “The Dialogue of Incompletion: Language in Tennessee Williams’ Later Plays”, en *Tennessee Williams A Collection of Critical Essays*, ed. Stanton, Stephen S., Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1977, p. 81.

⁸⁹ Tennessee Williams. *Memoirs*, ed. cit., pp. 119-120.

He was terrified by the thought of thought, by the concept of the process of human thinking, as a mystery in human life, and it made him think he was going mad.⁹⁰

Sabía que la línea de separación entre Rose y él era muy fina. Temía que algo le hiciera atravesarla y, entonces, perderse para siempre. Jacqueline O'Connor apunta, refiriéndose a Rose, que Tom escribió sobre la locura: "...not merely because he was obsessed with her madness, but because her madness strongly suggested that he lurked around the corner, and that somehow he must evade it, outrun it, keep it from conquering him."⁹¹ Es el miedo el que lo domina, como él mismo había intuido que había dominado a su hermana: "...I don't believe that my sister was actually foolish. I think the petals of her mind had simply closed through fear."⁹² Dakin, que lo conocía muy bien, habla de ese miedo a enloquecer como de algo muy común en sus cartas: "Other days he wrote that he had knots in his head, and really felt he was close to insanity, which was his greatest fear."⁹³

El miedo a la locura va aumentando con los años⁹⁴. En los sesenta pasó por una depresión muy fuerte. El alcohol y las drogas empezaron a hacerle la vida más fácil, pero, al mismo tiempo, más confusa. Desde entonces sus miedos se disparan y multiplican, aparecen nuevos miedos producidos por las drogas. Tomaba todo aquello que le ofrecían. Alguien le habló del Dr. "Feelsgood" y no dudó en probar. En realidad, aquel médico se llamaba Max Jacobson. Gracias a él conoció el "speed" (anfetaminas inyectadas en vena). Mezcló esta droga, que le

⁹⁰ Dakin Williams and Shepherd Mead. *Tennessee Williams. An Intimate Biography*, ed. cit., p. 25.

⁹¹ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*. Bowling Green, Ohio: State University Press, 1997, p. 6.

⁹² Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 34.

⁹³ Dakin Williams and Shepherd Mead. *Tennessee Williams. An Intimate Biography*, ed. cit., p. 100.

⁹⁴ En 1954 sufrió una fuerte crisis nerviosa, tomaba alcohol, sedantes y estimulantes. Creía que estaban envenenando el agua que bebía. Empezó a pensar en ver a un siquiatra pero finalmente no lo hizo.

ayudaba a escribir, con píldoras para dormir y alcohol. Como en realidad nada le libraba de sus problemas, seguía buscando nuevas sensaciones:

...he met someone who suggested that he supplement the chemical effect of liquor with mood-altering pills. By the end of June, he admitted to Audrey, this dangerous combination had become a frequent indulgence.⁹⁵

La cita anterior y su comportamiento con las drogas nos sugieren la imagen de alguien muy parecido a Cornelius. Cada vez está más al límite y aparecen comportamientos paranoicos. Piensa que sus amigos desean su muerte, manda cartas a los periódicos advirtiendo que alguien quiere secuestrarlo y asesinarlo. Parece, por tanto, conveniente advertir que el análisis de los miedos de Tom sólo tendrá en cuenta los miedos primitivos en él, esto es, aquellos que se habían gestado en el seno de su propia familia.

Como consecuencia del abuso de drogas, se ve prácticamente secuestrado en un psiquiátrico, su peor pesadilla se convierte en realidad.

All of his life, Williams had been somehow able to avoid the extreme to which Rose (and Blanche DuBois, Catherine Holly and others in his plays) had been subjected – unwilling confinement in an asylum.⁹⁶

Tom temía ser internado en una institución mental. En *Memoirs* habla de ese miedo en los siguientes términos: “Confinement has always been the greatest dread of my life...”⁹⁷ Pero vivir al límite tenía que causarle algún daño. Así, tras un accidente doméstico causado por su incapacidad de realizar tareas con normalidad, es ingresado en un psiquiátrico, donde recibió lo que él llama “A cold-Turkey”. Odió a su hermano Dakin desde entonces. Cuando terminó el tratamiento, intentó controlar el consumo de sustancias que perjudicaban su salud,

⁹⁵ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 149.

⁹⁶ Ibid., p. 284.

⁹⁷ Tennessee Williams. *Memoirs*, ed. cit., p. 233.

mas siguió bebiendo alcohol y tomando algunas pastillas hasta el final de sus días. Probablemente su preparación física —nadaba a diario— hicieron que su cuerpo aguantara. Murió a los 73 años, asfixiado por el tapón de un bote de pastillas. Se encontraba en el hotel Elysée de Nueva York, nombre relacionado con el lugar a donde los tranvías “Deseo” y “Cementerio” llevaron a Blanche (*A Streetcar Named Desire*) y donde encontró su terrible final. Resulta sorprendente que sea en ese lugar donde Williams encuentre su fin. Estaba solo y era de noche, nunca sabremos si lo que le hizo coger aquellas pastillas fue el miedo a la soledad y la necesidad de acallarlo, como podemos deducir de sus propias palabras:

I like a companion at night; ... I go mad at night. I can't be alone, because I have this fear of dying alone.⁹⁸

⁹⁸ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 231.

1.3.2. MIEDO A LA ENFERMEDAD Y A LA MUERTE

Whether or not we admit it to ourselves, we are all haunted by a truly awful sense of impermanence.⁹⁹

Tennessee Williams era hipocondríaco, sentía un miedo atroz por las enfermedades y la muerte. Su diario, sus cartas y otros escritos hacen constantes referencias a su excesiva preocupación por su estado de salud. En muchos momentos se sintió víctima del cáncer o confundió ataques de ansiedad con problemas cardíacos. El *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* define la hipocondría como la preocupación y el miedo a padecer, o la convicción de tener, una enfermedad grave, a partir de la interpretación personal de uno o más síntomas somáticos. Existen varias causas que pueden explicar la aparición de la hipocondría: una educación basada en el miedo o en la sobreprotección, experiencias traumáticas relacionadas con enfermedades o con la muerte, interpretación incorrecta de los síntomas, haber padecido una enfermedad en la infancia y/o recibir información alarmante sobre enfermedades. Veamos cómo están presentes en Williams algunas de estas causas.

⁹⁹ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*, ed. cit., p. 51.

El primer recuerdo de Tom acerca de su “neurosis”¹⁰⁰ lo sufrió muy joven, coincidiendo con una enfermedad, la difteria, que le hizo vivir postrado durante una larga temporada. Pasado lo peor, el niño hubo de aprender a andar de nuevo y, aunque físicamente logró recuperarse, la enfermedad le dejó otro tipo de secuelas. Se convirtió en un individuo tímido y asustadizo con problemas para relacionarse con los demás. El miedo a la muerte nació en él:

I remember developing my first true neurosis at the age of ten. I was terrified to go to sleep at night, because sleep seemed to me so similar to death.¹⁰¹

Un niño enfermo sufre más cuando no tiene a su lado una figura que le haga sentirse seguro. Edwina acompañó a su hijo, pero no así Cornelius. Si el padre no está con el hijo, éste siente miedo, no se ve protegido y, como consecuencia, es más vulnerable a todo. Ese miedo se va a ir acentuando con los años y condicionará mucho su vida. Durante los años que vivió con sus abuelos se enfrentó con la muerte en muchas ocasiones. Como ministro de la iglesia, Walter Dakin debía visitar a personas que estaban próximas a la muerte. El abuelo no iba solo, Tom lo acompañaba: “I remember my grandfather’s visits to deathbeds.”¹⁰² Es fácil imaginar la fuerte impresión que le causaría a un niño tan pequeño ver a una persona que está a punto de morir. Esa imagen debió quedar grabada en cada célula de su cuerpo. La angustia que transmite Blanche en *A Streetcar Named Desire* cuando narra las muertes en su familia (“Unless you were there at the bed when they cried out ‘Hold me!’, you’d never suspect there was the struggle for breath and bleeding. You didn’t dream, but I saw! Saw! Saw!”¹⁰³), no es otra que la que seguramente sintió Tom al visitar a enfermos a punto de morir. Leverich cuenta cómo el niño debía acompañar a su abuelo y se hace eco de algunas

¹⁰⁰ Williams emplea la palabra “neurosis” como sinónimo de miedo.

¹⁰¹ John Gruen, “Tennessee Williams” (1965), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 113.

¹⁰² Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 12.

¹⁰³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. Harmondsworth: Penguin Books, 1997, p. 127.

costumbres relacionadas con la muerte que no debían ser muy saludables para alguien tan impresionable como Tom:

He also saw those parishioners who were seriously ill or dying. Years later, Tennessee claimed that he witnessed not only the sick but the dead. In the South, caskets are usually opened, with the deceased exhibited for family and friends to pay their last respects, and children are sometimes lifted and told to kiss the cold lips of the departed. The effect on little Tommy of seeing these funeral rites was traumatic and made death a lasting obsession.¹⁰⁴

Este miedo a la muerte cuaja aún más después de haber sufrido una grave enfermedad. La visión de personas muy enfermas le recordaba la gravedad de la enfermedad que él mismo había padecido. En el curso de la enfermedad había sufrido una crisis de ahogo, lo que le causó honda impresión: “As a child stricken with diphteria, he nearly strangled to death, and the trauma left him terrified at the symptoms of heart and respiratory ailments, whether real or imagined.”¹⁰⁵ Temía morir asfixiado, temor que, como ya hemos dicho anteriormente, acabaría resultando profético.

El miedo a la muerte se manifiesta en uno de sus primeros poemas de juventud, “Apostrophe to Death”, que transcribiremos a continuación por el especial interés que ofrecen particularmente los dos últimos versos. El autor le pide a la muerte que no se acuerde de él.

Rudely you seized and broke proud Sappho’s lyre,
Barret and Wylie went your songless way.
You do not care what hecatomb of fire
is split when shattering the urn of clay.
Yet, Death, I’ll pardon all you took away

¹⁰⁴ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 44.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

while still you spare me—glorious Millay!¹⁰⁶

La muerte es, como vemos, uno de sus primeros temas, que además repetirá con frecuencia. Williams habla de otro momento de su infancia en el que la muerte se convierte en tema de sus composiciones: “I remember when an officer in my mother’s chapter of the DAR passed away, I composed an elegy to her which was read aloud at the services and resulted in a very moving catharsis.”¹⁰⁷ A esa edad hubiera sido más saludable escribir otro tipo de poemas, pero si uno no recibe imágenes positivas es difícil que escriba sobre ellas.¹⁰⁸

La enfermedad le va a marcar profundamente y va a dirigir su vida por un camino distinto. Así, tras varios años trabajando con su padre, sufre una crisis nerviosa que le produce un ataque y le paraliza las piernas. Como acertadamente apunta Nancy Tischler, se trató de un ataque psicosomático, pero muy real. El joven Tom se siente morir, su corazón no deja de latir aceleradamente. Este episodio lo va a marcar profundamente: “For years after that I had a terrible cardiac neurosis. Every time I read about someone dropping dead, I thought I’d be next.”¹⁰⁹ Deja entonces esa vida que tanto odia y vuelve a la universidad. A partir de entonces alternarán etapas de agonía con otras de optimismo y salud. Las “muertes” a las que se refiere con frecuencia son, ciertamente, estados de ansiedad y angustia extremos, motivados más por realidades psíquicas que por realidades físicas. Pero no debemos olvidar que ese malestar psíquico es igualmente peligroso. A este respecto, Vicente Madoz advierte lo siguiente:

Ambas realidades constituyen, en definitiva, las dos formas más radicales de dejar de ser uno mismo y, por

¹⁰⁶ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*, ed. cit., p. 1.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁸ La obsesión le acompañó siempre como demuestra la aparición de ese miedo en muchas obras: *This Is, The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore*.

¹⁰⁹ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 41.

consiguiente, el anuncio terrible de la propia finitud como sujetos.¹¹⁰

El miedo a enfermar le acompañará durante toda su vida y, como ocurre con la locura, está muy presente en su obra. El cáncer va a ser la enfermedad que mine la vida de sus personajes: Jabe, en *Orpheus Descending*, y Big Daddy, en *Cat on a Hot Tin Roof*, por citar sólo algunos. En definitiva, su miedo le hace hablar continuamente de la enfermedad.

¹¹⁰ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 45.

1.3.3. MIEDO A LA SOLEDAD

Junto con los miedos a la locura, a la enfermedad y a la muerte, encontramos en Tom uno que plasmó muy bien en sus obras, el miedo a la soledad. En esta tesis hablaremos del temor a la soledad en *A Streetcar Named Desire* como dominante en el conjunto de la obra. Este miedo aparece en otras obras, aunque no como tema central. Soledad es lo que tratan de evitar Flora Goforth, en *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, o Mrs. Stone, en *The Roman Spring of Mrs. Stone*, por citar algunos ejemplos. Todos buscan salir de la soledad que, para Williams, sólo encontrará fin en Dios, pues iguala a Dios con el apoyo y la comprensión de otro ser humano: “God exists in our understanding of each other, and in our acts based upon our understanding.”¹¹¹ Para Williams, encontrar a alguien en quien confiar es como encontrar a Dios¹¹². Thomas Adler confirma que

¹¹¹ Charles Ruas, “Tennessee Williams” (1975), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 287.

¹¹² El Dios de la ira también aparece en las obras de Williams, baste citar *Suddenly Last Summer*. Steven Bruhm en su artículo “Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire”, *Modern Drama*, vol. 34 (1991), p. 534, señala: “The God to which Sebastian was sacrificing himself is the same God that he saw at the Encantadas, the god of consumption, of disequilibrium, of power.” Tennessee había recibido dos imágenes de Dios, la buena representada por sus abuelos, y la de castigo y pecado representada por su padre.

esa búsqueda de Dios es "...a search for meaningful relationships between people, people meaning God to each other..."¹¹³

Erich Fromm, en *El arte de amar*, propone cinco categorías de amor: fraternal, maternal, erótico, a uno mismo y a Dios. Williams sólo conoce un tipo de amor, el amor hacia el otro, pero lo confunde o identifica con el amor a Dios. Fromm, en la obra mencionada, advierte que según el valor que demos a Dios, así será lo que ese amor represente para nosotros.

En todas la religiones teístas, sean politeístas o monoteístas, Dios representa el valor supremo, el bien más deseable. Por tanto, el significado específico de Dios depende de cuál sea el bien más deseable para una determinada persona.¹¹⁴

Identificar a Dios con compañía no es un capricho, parte del amor de Williams hacia una mujer: su abuela.¹¹⁵ "Grand was all that we knew of God in our lives!"¹¹⁶ Generosa, siempre dispuesta a enviar dinero o a dejar su casa para cuidar de Edwina y los niños o enviar dinero. Ese amor que encuentra en su abuela es tan grande como el amor que alguien muy religioso siente hacia Dios. Siendo nieto de un ministro de la iglesia, Tom era consciente de la grandeza de ese amor e incluso debía conocer versos y canciones en los que se hablara de él. Por tanto, identificar a Dios con el amor en su vida es creer haberlo hallado. Encontrarse en la mirada del otro, apoyarse en él al caminar, eso es encontrar a Dios. Frases como "Sometimes – there's God – so quickly!"¹¹⁷, de Blanche al encontrar a Mitch, o "...sooner or later, you need somebody or something to mean

¹¹³ Thomas Adler, citado en *Tennessee Williams. A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 12.

¹¹⁴ Erich Fromm. *El arte de amar*, ed. cit., p. 67.

¹¹⁵ Grand murió de cáncer, enfermedad frecuente en sus obras como dijimos al presentar el miedo a la enfermedad. Williams estaba presente en el momento de morir y quedó profundamente afectado. Veía morir a quien amaba y descubría el dolor de una enfermedad que temía enormemente.

¹¹⁶ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 15.

¹¹⁷ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, p. 184.

God to you...”¹¹⁸, en *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, demuestran esa vinculación de Dios con alguien en quien confiar y de quien depender. En *Small Craft Warning* (obra dramática que parte de la narrativa *Confessional*), Leona afirma encontrar a Dios tan pronto como tropieza con alguien que borre su soledad, “And then, all at once, something wonderful happens... Life! Life! I never just said, ‘Oh, well,’ I’ve always said ‘Life!’ to life, like a song to God...”¹¹⁹ Jim, en *The Glass Menagerie*, falla en ser para Laura ese Dios de salvación.

El miedo que siente Tom a la soledad se manifiesta de diversas formas: persiguiendo incesantemente nuevos amores (“Desire is rooted in a longing for companionship”¹²⁰) o apartándose de todos aquellos que lo quieren. Buscó continuamente la satisfacción sexual en sus relaciones, por más que luego se viera hundido en un profundo sentimiento de vacío, como muestran sus palabras en una carta a Donald Windham, por las que sabemos que se sentía sólo aunque su vida no era “...strictly celibate.”¹²¹ En efecto, era bastante promiscuo. No tenía ningún problema para comenzar un encuentro sexual, era bastante desinhibido aunque actuaba con precaución:

After a few moments my right knee would permit itself to be jolted against his left knee. If the contact were permitted to continue, I would know that it would not be necessary, when I got off at Santa Monica, to resort to the Palisades.¹²²

¹¹⁸ Tennessee Williams. *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, en *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, p. 218.

¹¹⁹ Tennessee Williams. *Small Craft Warning*, en *Period of Adjustment and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982, p. 222.

¹²⁰ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., p. 327.

¹²¹ Donald Windham. *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham*, ed. cit., p. 179.

¹²² Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 89.

A pesar de la educación puritana recibida, o quizás precisamente a causa de ella, Tennessee busca continuamente la satisfacción de sus deseos sexuales. Como Alejandra del Lago en *Sweet Bird of Youth*, Williams encuentra en el sexo un antídoto contra la soledad.

Según Freud, la satisfacción plena y desinhibida de todos los deseos instintivos asegurarían la salud mental y la felicidad. Pero hechos clínicos obvios muestran que los hombres —y las mujeres— que dedican su vida a la satisfacción sexual sin restricciones no son felices, y que a menudo sufren graves síntomas y conflictos neuróticos. La gratificación completa de todas las necesidades instintivas no sólo no constituye la base de la felicidad, sino que ni siquiera garantiza la salud mental.¹²³

Él nunca se sintió completo en sus relaciones. A menudo, tras un encuentro sexual hablaba en su diario de su insatisfacción e indiferencia por todo. A pesar de eso, perseguir el placer de compartir momentos de su existencia con un desconocido le era del todo necesario, pues de esa forma ahuyentaba la odiosa soledad. Sus obras presentan a seres solitarios que también buscan el contacto sexual para evitarla, Blanche, en *A Streetcar Named Desire*, es un claro ejemplo. Francis L. Kunkel comparte la misma opinión cuando afirma que “Desperately lonely people populate Williams’ plays.. They make love in order to interrupt loneliness...”¹²⁴

Además de huir de relaciones estables o ponerlas en peligro continuamente, Tom descuidaba sus amistades o las ponía en entredicho. A sus amigos no debía hacerles mucha gracia leer comentarios como el siguiente:

The real fact is that no one means a great deal to me, anyway. I’m gregarious and like to be around people, but almost anybody will do. I’m rather selfish in picking my

¹²³ Erich Fromm. *El arte de amar*, ed. cit., p. 92.

¹²⁴ Francis L. Kunkel, citado en José Doménech Fernández, *La soledad en la obra de Tennessee Williams*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1989, p. 468.

friends, anyway; that is, I prefer people who can help me in some way or another, and most of my friendships are accidental.¹²⁵

Esta observación puede explicarse si tenemos en cuenta que Williams, como Blanche DuBois, prefería el contacto con desconocidos, ya que “Their being strangers somehow makes them more familiar and more approachable, easier to talk to...”¹²⁶ Esas relaciones eran menos arriesgadas, no tenía que poner nada de su parte ni se sentía vulnerable. En el terreno sexual le ocurría lo mismo; para él era, como para sus héroes, “The attempt to escape the earth through the refuge of sex is perhaps the most obvious of the possible paths which seem to lie open to Williams’ fugitives.”¹²⁷

Tom mantuvo algunas relaciones esporádicas y otras muy duraderas. Entre sus relaciones más estables debemos señalar la que mantuvo con Kip Kierman, bailarín canadiense. Se separaron y posteriormente Kip decidió casarse para conseguir de esta forma la nacionalidad americana. Donald Windham considera que la razón de la separación fue el miedo de Williams a entregarse demasiado a alguien, a colocarse en situación vulnerable. Se separó de él “...fleeing from a fear of emotional commitment.”¹²⁸ Williams plasmó ese miedo en la pieza corta *Rubio y Morena*.

Pancho Rodríguez y González fue su segunda pareja estable. Trabajaba en la recepción de La Fonda de Taos Hotel, en México. Después de conocerlo visitó a Tennessee en New Orleans y pronto empezó a vivir con él. Tennessee afirmó “(Pancho) relieved me, during that period, of my greatest affliction, which is

¹²⁵ Robert Van Gelder, “Playwright with ‘A Good Conceit’ ” (1945), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 10.

¹²⁶ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., xiii.

¹²⁷ Donald P. Costello, “Tennessee Williams’ Fugitive Kind”, en *Tennessee Williams. A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 119.

¹²⁸ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 69.

perhaps the major theme of my writings, the affliction of loneliness.”¹²⁹ Convivieron una larga temporada. Pancho, no obstante, tenía un grave inconveniente para la vida social de Tom, su fuerte carácter. Juntos protagonizaban escenas muy desagradables delante de sus amigos. A Pancho le fue infiel, como lo será después con todos sus amantes, ya que Tom “...refused to give up the habit of going out almost every night to look for new men.”¹³⁰ En una de sus escapadas conoció a Merlo, que por aquella época vivía con otro hombre. Se separaron pensando que no volverían a verse, pero se equivocaban.

Rota la relación con Pancho, viaja a Italia, donde inicia un romance con un joven de diecinueve años, Salvatore. Con él actúa como Mrs. Stone en *The Roman Spring of Mrs. Stone*, le compra ropa y le alquila un piso, pero por supuesto no le es fiel. De vuelta en los Estados Unidos, lejos del joven Salvatore, vuelve a encontrarse con Merlo y comienzan la que fue la relación más duradera para Williams. Todos sus biógrafos coinciden en definir a Merlo como buena persona, inteligente, fiel y sincero. Este hombre consiguió centrar la caótica existencia de Williams y acercarle a ese Dios que buscaba. Estuvieron juntos catorce años. Christopher Isherwood define la relación entre ambos y ensalza las virtudes de Frank:

He was a support to Tennessee; he made everything work for him. He ran the house, he looked after him in a way that was uncanny. He was no goody-goody. He was just plain good. And he wasn't just some kind of faithful servitor. He was a lovable man with a strong will.¹³¹

Este cuidado y amor a veces se vieron mal recompensados por infidelidades, debido a que Tom buscaba el placer incansablemente:

¹²⁹ Ibid., p. 103.

¹³⁰ Ibid., p. 103.

¹³¹ Ibid., p. 127.

Intending to visit Sicily, Tennessee used Frank in the way he had often used Pancho, sending him ahead to make preparations, and taking advance of his absence to resume not only the affair with Salvatore but also the habit of cruising.¹³²

¿Estaba cansado de Frank o simplemente no quería ligarse exclusivamente a él? Fuera por una razón u otra, Tom lo abandonaba por etapas cada vez menos distanciadas hasta la separación final. Parece que temía entregarse por completo a una sola persona, pues ello suponía el riesgo de quedarse después muy solo y abandonado. Podemos interpretar esto en sus propias palabras:

Another thing I have always been haunted by—a fear, an obsession, that to love a thing intensely is to be in a vulnerable position where you may well lose what you most want.¹³³

Nunca creyó que alguien le hubiera amado intensamente ni llegó a amar a nadie de esa forma. Esta convicción queda de manifiesto en la siguiente cita: “It’s the thing I’m most concerned with, the fact that there isn’t any absolute in people’s feelings for each other”¹³⁴ La desconfianza hacia los demás producía mucho daño a sus amigos y especialmente a Frank, que tanto le amó:

He felt certain he was unlovable, and his inability to believe in the reality of Frank’s love for him was even harder for Frank to accept than Tennessee’s infidelities. Taking care of his lover had been not only Frank’s main pleasure in life but also his main occupation. The more unneeded and redundant he felt, the more he neglected to take care of himself.¹³⁵

¹³² Ibid., p. 128.

¹³³ W. J. Weatherby, “Lonely in Uptown New York” (1959), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 61.

¹³⁴ Lewis Funke and John E. Booth, “Williams on Williams” (1962), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 102.

¹³⁵ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 189.

La razón de esa búsqueda incansable de amor podemos intuirlo en la siguientes palabras de Ronald Hayman: “Relationships with Pancho, Frank, and more casual lovers may have compensated in some ways for the fatherly love that had been withheld during childhood...”¹³⁶ Él nunca sintió que su padre le quisiera, por lo que necesitó reafirmar que era “querible” en cada pequeño encuentro. Pero tal era su hambre y tantos los años de no ser nadie para su padre que necesitaba estar continuamente comprobando que los demás podían sentir amor por él. En realidad, no era más que una ilusión, pues nunca se fió de los sentimientos de otros hacia él, además ya había perdido el amor de su hermana. No se permitió volver a sentir nada parecido por nadie.

La enfermedad de Frank, un cáncer de pulmón, hace que Tom vuelva con él. Lo lleva a su casa y lo cuida. Tras su muerte cae en una profunda depresión, aunque él no admitió que era debida en su totalidad a dicha muerte, por lo que buscó otros motivos: “I was broken as much by repeated failures in the theatre as by Frank’s death. Everything went wrong. My life – private and professional – and ultimately my mind broke.”¹³⁷ Sufre el abandono que tanto había temido y su vida se queda vacía. Perder a Frank lo enfrenta de nuevo con el tan temido fantasma de la muerte. La culpabilidad también tiene mucho que ver con su estado. Tennessee hizo todo lo que pudo por él, pero sintió un gran pesar por haberlo abandonado. Después hubo otros amantes; nadie, no obstante, en ningún momento de su vida, logró acallar su necesidad de amar. No encontró nunca lo que necesitaba. Esto le ocurrió no sólo con sus parejas, sino también con las personas que estaban a su alrededor. Dudó siempre de sus amigos y tras su primer éxito encontró distinto a todo el mundo, dejándose invadir por pensamientos negativos:

¹³⁶ Ibid., p. 173.

¹³⁷ Ibid., p. 198.

Sincerity and kindness seemed to have gone out of my friend's voices. I suspected them of hypocrisy. I stopped calling them, stopped seeing them. I was impatient of what I took to be insane flattery.¹³⁸

Realmente, parece que su subconsciente no le permite disfrutar del éxito, como si se sintiera indigno y por ello dudara de la sinceridad de cuantos lo rodean. En una entrevista de 1965 con Joanne Stang, comenta al ser preguntado sobre el éxito: "I'm afraid I often think they are trying to make a fool of me. I have an unfortunate inability to believe in people's admiration, or even their acceptance."¹³⁹ Se trata nuevamente de un síntoma de su miedo, pues no importa lo que haga, ni tampoco los premios o los aplausos, ya que él, en lo más profundo, no valora lo que hace y, por tanto, se siente infeliz. Otra vez los posibles motivos hay que buscarlos en su familia: si a su padre no le gustaba que leyera o escribiera y si no hacía caso de nada de lo suyo, Tom sintió que todo lo que hacía no era valorable. La realidad le demuestra que está equivocado. Se alegra de comprobar que los amigos de verdad están con él, a pesar de sus desaires. Así, después de operarse de cataratas, se complace de tenerlos de nuevo con él:

While I was resting in the hospital the friends whom I had neglected or affronted in one way or another began to call on me, and now that I was in pain and darkness, their voices seemed to have changed, or rather that unpleasant mutation which I had suspected earlier in the season had now disappeared and they sounded now as they had used to sound in the lamented days of my obscurity. Once more they were sincere and kindly voices with the ring of truth in them and that quality of understanding for which I had originally sought them out.¹⁴⁰

Esta sensación de confianza renovada en los amigos no es muy duradera, oscilará siempre entre etapas de apego y otras de huida. En sus conversaciones con Leverich, "...Tennessee readily admitted that he was given to paranoid rages,

¹³⁸ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*, ed. cit., p. 17.

¹³⁹ Joanne Stang, "Williams: Twenty Years after *Glass Menagerie*" (1965), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 111.

¹⁴⁰ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*, ed. cit., p. 18.

often out of foundless suspicions, that were as quick to flare as they were to subside...”¹⁴¹ No obstante, existieron algunas personas que consiguieron mantenerse cerca de él a costa de aceptar sus muchos desaires. Entre sus amistades más duraderas estarían la escritora sureña norteamericana Carson McCullers y Donald Windham. Otras amistades tuvieron los días contados. Elia Kazan mantuvo con él una larga y fructífera relación de amistad. Su relación era meramente profesional, basada en el entendimiento, el respeto y la admiración mutua. Audrey Wood, su representante y amiga, finalmente terminó enfrentada a él. A Dakin también lo dejó por el camino, pues nunca pudo perdonarle que lo hubiera ingresado en un psiquiátrico.

Al final de sus días estaba solo, vivía en hoteles la mayor parte del tiempo y se dejaba acompañar únicamente por un secretario. Murió sin tener a nadie a su lado, en una fría habitación. Irónicamente, la soledad fue su última compañera.

¹⁴¹ Lyle Leverich. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, ed. cit., xxi.

1.3.4. MIEDO A LA ACEPTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD ANTE LOS DEMÁS

Escuchando o leyendo sus entrevistas y teniendo presente *Memoirs* no lo parecería, pero Tennessee Williams temía aceptar su homosexualidad de cara a la gente. El entorno familiar, como en otros aspectos de su vida, también fue decisivo en el desarrollo de su sexualidad.

La masculinidad y la feminidad son sentimientos y actitudes que se transmiten de padres a hijos y se ven muy influidos por las expectativas y los condicionamientos paternos; Entre los aspectos considerados decisivos para la elección heterosexual estarían: la aceptación del propio sexo y la confianza con el sexo opuesto.¹⁴²

Ya hemos visto que a Tom le resultó muy difícil relacionarse con su padre. La falta de un modelo claro impide una positiva identificación sexual. Además pudo

¹⁴² Ascensión Belart y María Ferrer. *El ciclo de la vida. Una visión sistemática de la familia*, ed. cit., p. 96.

ver cómo aquel hombre no fue nunca objeto de deseo de su madre, con lo que doblemente sintió que no era el modelo a seguir. Unido a esto hemos de tener en cuenta otros factores. En sus primeros años recibió la influencia de cuatro mujeres: Edwina, Rose, su abuela y Ozzie, una criada negra. Por todas estas mujeres sintió el niño un gran amor. Es normal que, faltando un claro modelo masculino y teniendo muchas mujeres alrededor a las que adoraba, se sintiera más identificado con su sexo. Pudo pensar que el sexo femenino era más digno de amor que el masculino, naciendo así su deseo de ser igual que una mujer, aunque sólo por dentro, no por fuera¹⁴³. En sus relaciones homosexuales buscó a veces hombres muy “femeninos”, sensibles, cariñosos, delicados, quizás afeminados, que le recordarían a su hermana. En otros momentos buscó marineros que realmente no respondían a ese canon de belleza, sino que eran hombres fuertes y varoniles, quizás más paternas.

Respecto a su madre, a la que ya nos referimos antes, baste decir que es quien favorece aún más su confusión sexual con su actitud de rechazo al sexo y su excesiva protección: “My mother’s overly solicitous attention planted in me the makings of a sissy, much to my father’s discontent.”¹⁴⁴ El resultado sería ese miedo a aceptar su sexualidad. Si Edwina aborrece las relaciones heterosexuales, las homosexuales deben de parecerle lo más sucio. De ahí nace su sentimiento de vacío. Él pensaba que lo homosexual no era bueno porque no era lo normal. El miedo no coarta su vida, aunque le hace ser infeliz.

¹⁴³ Williams aborrecía a los travesties aunque en una ocasión se vistió de mujer. Se trató de un episodio muy puntual que creemos respondía más al recurrente sentimiento de culpabilidad por Rose. Está contado en *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience* (ed. cit., p. 203). Se colocó una peluca y al ser reconocido dijo “I’m Miss Rose. My brother Tom died many years ago”. En *Kingdom on Earth*, Lot se viste con las ropas de su difunta madre, no obstante no es un travesti, usa las ropas de su madre en un deseo de sentirse cerca de ella. Williams nunca expresó el deseo de ser mujer. En principio, y hasta la publicación de *Memoirs*, mantuvo con mucha discreción su condición homosexual, algo que solo conocían sus amigos y su abuelo.

¹⁴⁴ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 9.

Consideramos interesante recoger las palabras de Alberto Mira Nouselles en su tesis doctoral *Secreto a voces. Enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, porque habla de la influencia de Rose en su homosexualidad:

El fantasma de Rose surge a partir de un sentimiento de culpa indefinido pero constante a lo largo de la carrera del dramaturgo. Sin intentar establecer conclusiones rigurosas al respecto, Williams declaró (Devlin, ed., 1986, pp.228-231) haber perdido la virginidad en ese periodo. Fue en ese momento en que empezó a sentir atracción por los hombres. El dato puede tener relevancia, puede no tenerla o puede tratarse de un intento por parte de Williams de crear una coincidencia significativa.¹⁴⁵

Según esto, existiría una conexión entre la operación de Rose y la homosexualidad de Tom. R. B. Parker, al hablar de la relación entre los dos hermanos, sugiere algo parecido cuando afirma: “It was surely this relationship that helped to establish Williams’s homosexuality, with its strong sado-masochistic quality...”¹⁴⁶ No queremos inclinarnos por ninguna de las dos posturas, pero sí juzgamos necesario comentar que está muy claro que la enfermedad de Rose y la relación tan estrecha entre ambos condicionó poderosamente su homosexualidad.

Tom se sintió libre de practicar su sexualidad, pero guardó las apariencias de cara a su público: “what happened in bed did not shock him; what happened on the street did.”¹⁴⁷ Sus amigos conocían su secreto. Su familia, salvo su abuelo, lo ignoraba. Es significativo que un hombre como su abuelo, siendo ya muy mayor y

¹⁴⁵ Alberto Mira Nouselles. *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 1993, p. 411 (nota a pie de página).

¹⁴⁶ R. B. Parker, “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 74.

¹⁴⁷ Dakin Williams and Shepherd Mead. *Tennessee Williams. An Intimate Biography*, ed. cit., p. 84.

miembro de la iglesia, tuviera una mente abierta y aceptara con naturalidad la homosexualidad de su nieto. Esto contrasta claramente con la actitud de Edwina. La manera que tiene Williams de vivir su sexualidad se refleja en su obra. Él consideraba que no escribía para homosexuales :

...You still want to know why I don't write a gay play? I don't find it necessary. I could express what I wanted to express through other means...I would be narrowing my audience a great deal... I wish to have a broad audience because the major thrust of my work is not sexual orientation, it's social. I'm not about to limit myself writing about gay people.¹⁴⁸

A pesar de estas palabras, el elemento “gay” está presente en su obra. Su negativa demuestra su actitud hacia la homosexualidad. Basta con nombrar algunas obras en las que se deje ver el elemento homosexual para comprobar este rechazo. En este sentido, Ronald Hayman asegura: “Vestigial puritanism sharpened his discomfort at his homosexuality: should he be allowed to get away with it? In most of his insistent celebrations of the body, homosexual love is dressed in heterosexual disguise to make it look more appreciating, and when he deals directly with homosexual subject matter, it is usually through narrative about past action, as in *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*.”¹⁴⁹

Sus obras¹⁵⁰ muestran, como intuye Glenn Embrey “What is ‘usually’ at the heart of the internal conflict in Williams’ works is a disgust with and terrible fear of the sexual act.”¹⁵¹ *A Streetcar Named Desire* muestra el autocastigo impuesto por un “gay”, Allan Grey, al ser descubierto, el suicidio. Semisuicidio para

¹⁴⁸ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 319.

¹⁴⁹ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p.109.

¹⁵⁰ Senata Karolina Bauer-Briski hace un estudio muy completo de la sexualidad en las piezas más representativas de Williams en la obra *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams* (Frankfurt: Peter Lang, 2002).

¹⁵¹ Glenn Embrey, “The Subterranean World of *The Night of the Iguana*”, en *The Critical Response to Tennessee Williams*, ed. George W. Crandell. London: Greenwood Press, 1996, p. 209.

Skipper en *Cat on a Hot Tin Roof*, algo semejante a lo que supone el alcohol para Brik en esa misma obra. Sebastian Venable es engullido por aquellos de los que había gozado en *Suddenly Last Summer*. Con este panorama no puede decir que no escribe obras para “gays”, sino en contra de los “gays”. La razón de este tratamiento hacia los homosexuales sería, de acuerdo con Broussard, su puritanismo: “...by puritanism he is not referring to sexual habits but rather the conviction that pleasures must be paid for and that there is a price to be exacted for imaginative freedom and physical consolation.”¹⁵² Presenta lo homosexual como malo y propone la destrucción de todo lo que está fuera de la norma heterosexual, probablemente porque, como apunta Gore Vidal: “At some deep level Tennessee truly believes that the homosexualist is wrong and the heterosexualist is right.”¹⁵³

No fue hasta la publicación de *Memoirs* que Williams reconoció abiertamente su homosexualidad. Con anterioridad ya había dejado entrever parte de su vida privada. Una de las razones por las que había tardado tanto en confesarse era la actitud de la gente de la época, concretamente en la de un grupo que a él le interesaba, los críticos. Durante los años 40 y 50 los periódicos la emprendían contra todo lo que manifestara homosexualidad. Williams sufrió el rechazo de un sector de la crítica; sobre este aspecto Gore Vidal comenta: “From 1945 to 1961 *Time* attacked with unusual ferocity everything produced or published by Tennessee Williams. ‘Fetish swamp’ was the phrase most used to describe his work.”¹⁵⁴ Este ataque se debía a esa presencia imposible de mencionar. Es lógico, pues, que él mismo temiera definirse como homosexual.

¹⁵² Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O’Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 34.

¹⁵³ Gore Vidal, citado en Ronald Hayman, *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., xviii.

¹⁵⁴ *Ibid.*, citado en *Tennessee Williams. A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 1.

Debemos considerar la actitud de su madre respecto al sexo como otro factor que le impidió presentarse libremente. *Memoirs* se publicó en 1975. Su madre vivía entonces recluida en una institución mental y nada del exterior podría venir a perturbar su ya extraviada mente. Williams era entonces libre de gritar al mundo su secreto. No obstante, no empezó a vivir libremente en todos los sentidos hasta la muerte de su madre. En opinión de Maureen Stapleton, desde aquel momento sintió “...a great relief and a great release...”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Donald Spoto. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 347.

1.3.5. MIEDO AL FRACASO

Cierto miedo al fracaso está presente en todo escritor, incluso cabe decirse que es algo normal. La incertidumbre ante la aceptación de una obra puede asustar. El problema se agudiza cuando, como ocurre con Williams, se convierte en una obsesión. Después de escribir una gran obra el escritor se siente invadido por un terrible miedo a no poder escribir algo tan bueno como lo anterior. Carson McCullers intentó hacerle ver que debía tomárselo con calma:

When I told her that I thought my creative powers were exhausted, she said to me wisely and truly, an artist always feels that dread, that terror, when he has completed a work to which his heart has been so totally committed that the finishing of it seems to have finished him too, that what he lives for is gone like yesterday's snow.¹⁵⁶

No creemos necesario recurrir a citas para demostrar que la carrera literaria de Williams está plagada de momentos de miedo y tensión ante la posibilidad de fracasar. En los últimos años no precisaba seguir trabajando. Sus obras seguían representándose y había vendido los derechos de autor para muchas películas; sin

¹⁵⁶ Tennessee Williams. *Where I Live: Selected Essays*, ed. cit., p. 135.

embargo, necesitaba escribir porque era una manera de sentirse vivo. Siempre estaba trabajando o hablando de su trabajo, pues era lo único que parecía importarle de verdad. Era consciente de esa fuerza que lo empujaba a escribir, a pesar de todas las dificultades y las desilusiones: "...I've always been blocked as a writer but my desire to write has been so strong that it has always broken down the block and gone past it."¹⁵⁷

Sigue escribiendo y, por tanto, sufriendo, pues nada vuelve a igualar sus primeros éxitos y no se valora objetivamente lo nuevo. Memorable es su incursión en el teatro del absurdo y deprimente la mala acogida de la crítica, que consideró que había perdido el norte al adentrarse en este tipo de experimentaciones. No recordaban estos mismos críticos que la experimentación ya estaba presente en su primera obra, *The Glass Menagerie*, premiada con el New York Drama Critics Circle Award correspondiente a la temporada teatral 1944-1945.

Su miedo al fracaso está presente de manera casi obsesiva en sus continuas revisiones. Muchas de sus grandes obras parten de una pieza corta, necesitaba primero asegurar el terreno antes de lanzarse por completo al gran público. Necesita trabajar sobre seguro porque el fracaso le asusta. Brian Parker nos resume esta ardua tarea de Williams:

Typically, a Williams play starts like as a poem or short story, is revised to a one-act, then a full-length play; the play itself is changed during performance and again between performance and publication; if the production has not been as successful as was hoped, the play is likely to be completely redrafted, or it may be drastically reworked as a script for a film or television or even a novel.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Tennessee Williams. *Sweet Bird of Youth*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 9.

¹⁵⁸ Brian Parker, "The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity", *Modern Drama*, vol. 25, 3 (September 1982), p. 410.

Ejemplo de estos retoques o cambios radicales es *Battle of Angels*, convertida, por la mala acogida de público y crítica, en *Orpheus Descending*, que más tarde se refunde para el guión cinematográfico *Fugitive Kind*¹⁵⁹. Tanto cambio muestra su miedo al fracaso, que en realidad no es más que otra cara de un miedo elemental: el miedo a no ser amado ni aceptado. Williams, en cambio, presenta en *Memoirs* una explicación más poética de ese retraso en terminar sus obras y su continuo revisar:

Finishing a play, you know, is like completing a marriage or a love affair... You feel very forsaken by that, that's why I love revising and revising, because it delays the moment when there is this separation between you and the work.¹⁶⁰

Descubrir que las drogas le daban fuerza para seguir escribiendo fue algo fatal y revulsivo para su salud. El trabajo era para él lo más importante, incluso funcionaba como una especie de ayuda en su terrible lucha diaria contra la locura. Él mismo lo reconoce: “It was a great act of providence that I was able to turn my borderline psychosis into creativity.”¹⁶¹ La estimulación artificial le proporcionaba un grado de ansiedad que le hacía mantener la tensión nerviosa necesaria para poder realizar su trabajo sin dificultad. Era muy disciplinado en su trabajo, tal vez residuo del deseo de su padre de convertirlo en militar.

Para concluir este capítulo dedicado a los miedos en Tennessee Williams, baste decir que condicionaron su obra y su vida, llegando, en muchos casos, a impedirle relacionarse con los demás de forma sana y natural. Su miedo a la muerte lo obligó a vivir en un estado de continua angustia y excitación, mientras que el miedo a la soledad le hizo caer presa de algunas personas no muy

¹⁵⁹ Williams elaboró el guión con la colaboración de Meade Roberts, importante guionista de los años setenta.

¹⁶⁰ R. B. Parker, “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 66.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

deseables, apartándose de aquellos que lo querían de verdad. Todo esto dio lugar al Tennessee escritor, a aquél que, como decía el dramaturgo norteamericano Arthur Miller, “escribía con el abdomen”,¹⁶² y es bien cierto que los personajes de Williams no se guían ni por el corazón ni la cabeza, sino que se dejan llevar por sus instintos; nada puede poner freno a sus pasiones. Son, con frecuencia, seres violentos y es que, como el propio Tennessee admite, “...this violence is the observe of constant fear”.¹⁶³

Concluimos este capítulo con la firme convicción de que, en efecto, el miedo estaba muy presente en la vida de Williams, hasta tal punto que contagió por completo su producción literaria. En consecuencia, la violencia, la soledad, la sexualidad, el dolor y la muerte son temas recurrentes en su obra literaria.

¹⁶² Williams comenta (*Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 120): “He said that I didn’t write with my head or from my heart but from my abdomen!”

¹⁶³ Brian Parker, “The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity” (notas), art. cit., p. 422.

**EL MIEDO EN LA PRODUCCIÓN
DRAMÁTICA DE TENNESSEE WILLIAMS**

A man must live through his life's duration with his own little set of fears and angers.¹

¹ Tennessee Williams. *Memoirs*, ed. cit., p. 242.

2.1. ANÁLISIS DEL MIEDO. SU FUNCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE TENNESSEE WILLIAMS

Haciéndonos eco de las palabras de Williams, citadas en *American Drama* de Broussard, observamos la importancia que ha tenido el miedo en la gestación de sus obras: "...having always to contend with this adversary of fear, which was sometimes terror, gave a certain tendency towards an atmosphere of hysteria, and violence in my writing, and atmosphere that has existed in it since the beginning."² Tennessee Williams justifica la violencia que contamina sus historias con ese miedo que ha condicionado su vida y se ha hecho presente en su obra. Parecería que con esa violencia se hubiera librado del miedo pero no fue así, pues fue inseparable compañero a lo largo de toda su existencia. Creemos conveniente, por ello, iniciar nuestro análisis hablando del miedo, prestando atención también, a los mecanismos que lo desencadenan.

² Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 103.

El miedo, como reacción fisiológica que activa el organismo y lo carga de tensión, es un mecanismo de advertencia ante peligros cuya función es proteger la vida. Su origen, por tanto, estaría vinculado, como señala el psicólogo Nacht, fundador del Instituto de Psicoanálisis de París, en su obra *La presencia del psicoanalista*, "...a la pulsión agresiva. Tiene por función señalar, como un peligro que amenaza al sujeto, la fuerza de esa pulsión."³ Aunque hoy el hombre no vive a la intemperie ni rodeado de animales peligrosos que amenacen su existencia, el miedo sigue todavía cumpliendo una función:

El miedo es un legado evolutivo vital que conduce al organismo a evitar amenazas y que tienen un valor de supervivencia obvio. Es una emoción producida por la percepción de peligros presentes o al acecho y es normal en situaciones apropiadas. Sin miedo pocos sobrevivirían bajo circunstancias naturales. El miedo nos pone a punto para la acción rápida ante el peligro y nos alerta a actuar bien bajo condiciones de estrés.⁴

Existe en todas las lenguas un amplio vocabulario para el miedo. Este hecho no hace más que confirmar su importancia en la vida del ser humano. Palabras como "alarma", "terror", "pánico" o "angustia" reflejan un mismo sentimiento. Tal como señala S. Nacht en el capítulo "Estudio sobre el miedo" de la obra antes mencionada, "...se encuentra tan estrechamente vinculado con la condición humana, que parece ser parte integrante de ella."⁵ Por eso, el miedo es inseparable del hombre. Iguala a todos, niños, hombres, mujeres y ancianos. Actúa en todas las épocas de la vida, si bien cambiando su naturaleza. Los bebés temen a los desconocidos⁶, los niños pequeños a aquellos animales que parecen amenazantes y a la oscuridad. Los adultos temen perder la estabilidad y los

³ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 14.

⁴ Isaak M. Marks. *Miedos, fobias y rituales. 1. Los mecanismos de la ansiedad*. Barcelona: Martínez Roca, 1991, p. 21.

⁵ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 11.

⁶ Isaac M. Marks, en la obra anteriormente mencionada, comenta que ese miedo pudiera ser un remanente evolutivo que reflejaría el infanticidio y el abuso de niños practicado por extraños.

ancianos a la muerte. Los miedos no son vividos de igual modo por todos los individuos. Dependiendo de su desarrollo evolutivo, el ser humano estará predispuesto en mayor o menor medida a dejarse dominar por él. Un niño que haya sentido angustia tenderá a mostrarse miedoso ante circunstancias novedosas que supongan una exposición o muestren su vulnerabilidad. Este tipo de niños puede temer a la muerte de forma obsesiva, aunque no exista ninguna amenaza de enfermedad o accidente. El miedo es incontrolable y, una vez que se siente, el cuerpo reacciona y forma un todo con la mente.

El miedo nos permite, además, entender mejor que en cualquier otra emoción —pues es la más violenta de todas, y común a todos los hombres— el encuentro de lo psicológico y lo corporal, su interdependencia.⁷

Los seres vivos proceden de tres formas ante el miedo: paralizándose, huyendo o atacando. A lo largo de este análisis comprobaremos cómo estas tres reacciones se dan en los personajes de Williams. Va a darles la posibilidad de reaccionar más acorde con su personalidad. Así, Laura se mantiene paralizada por el miedo, Blanche huye de la cordura por temor a aceptar la realidad presente, y Stanley ataca a aquella persona que despierta su miedo.

La diferencia fundamental entre el hombre y el resto de seres vivos está en que el miedo humano va más allá de lo real, se sustenta en lo simbólico. El miedo es subjetivo, muchas veces se reduce a un pensamiento del sujeto pues el objeto temido no es necesariamente temible en la realidad. A veces el miedo es apropiado, es decir, responde a una situación; otras veces ese miedo es “neurótico”, es la respuesta a un peligro imaginado o poco claro, pero que representa una amenaza para aquel que lo siente. Este miedo raya en la irracionalidad, es imposible escapar de él. Muestra nuestro temor a manejar los propios sentimientos. El miedo con que nos enfrentamos en *The Glass Menagerie*,

⁷ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 26.

por ejemplo, es un miedo “neurótico”, producto de la propia incapacidad del individuo para enfrentarse con su universo personal. Este miedo inhibirá al sujeto de cualquier acción que pudiera provocar un cambio, abre un abismo insalvable. Este miedo irracional se repite una y otra vez en las obras, convirtiéndose con frecuencia en la causa del fracaso de muchos de los personajes de Williams. En *A Streetcar Named Desire*, el miedo de Blanche a la soledad y a aceptar la realidad presente la precipita a la locura; en *Cat on A Hot Tin Roof*, el miedo a la aceptación de la propia sexualidad conduce a Brik a su autodestrucción en forma de alcoholismo. El miedo participa lateralmente en la trama de las obras de Tennessee Williams, propiciando en la mayoría de los casos un desenlace fatal.

La negativa a aceptar la sexualidad como algo inherente y, por tanto, natural del ser humano se encuentra también en algunas de sus heroínas. Cornelia y Grace (*Something Unspoken*) no acaban de dar nombre a la relación que mantienen desde hace quince años:

GRACE: You say there's something unspoken. Maybe there is. I don't know. But I do know some things are better left unspoken.⁸

Ese miedo de Grace a admitir y, de esa forma, compartir su deseo o su amor asoma también en Alma (*Summer and Smoke*) por más que en su caso el objeto de deseo —mujer/hombre— entre en lo que se considera “normal”. Alma vive dominada por ese miedo a consumir sus deseos sexuales. La manifestación de ese miedo es su hipocondría, que es, curiosamente, lo que la lleva a acercarse a John. Haciendo esto se coloca, inevitablemente, frente a su miedo. En palabras de Nancy Tischler:

⁸ Tennessee Williams. *Something Unspoken en Baby Doll and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 108.

Alma's hypochondria makes her fear that she has heart trouble, and a hysterical attack takes her to the doctor's house in the middle of the night.⁹

El miedo a sufrir un ataque al corazón la conduce a la puerta de John, que es, sin saberlo, el causante de su agitación. Desde niña ha estado enamorada de él, pero no se ha atrevido a experimentar otra pasión que la del espíritu. La invitación de John choca con su miedo, por eso le rechaza. No tendrá más oportunidades y cuando por fin se deje llevar por sus sentidos no encontrará más que el consuelo de un desconocido. Con él se dirigirá al casino de Moon Lake¹⁰.

José Doménech Fernández, en su tesis doctoral *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, considera que Alma vive presa de una histeria producto de su represión sexual. En las notas que acompañan a su análisis de la pieza expone lo siguiente: "...la histeria que domina a Alma en *Summer and Smoke* podría haberse curado si hubiera llegado a sincerarse con John Buchanan, exponiéndole abiertamente la atracción que desde la infancia sentía hacia él."¹¹ Tristemente para ella, esto es imposible, pues la educación recibida en la rectoría convirtió a Alma en una puritana. Comprender que ha perdido a John la precipita a buscar la satisfacción de los placeres del cuerpo. Su actitud ante el sexo la aleja de otras mujeres de Williams, que encuentran en él la culminación de todos sus anhelos. Sexo es igual a vida para Serafina (*The Rose Tattoo*), Stella (*A Streetcar Named Desire*) o Maggie (*Cat on a Hot Tin Roof*). Todas ellas viven el sexo de una manera sana. La exaltación del goce sexual aleja la tragedia; las mujeres reprimidas, sin embargo, no se salvan. El hombre que encarna la sexualidad positiva es el único que puede protegerlas, de ahí que sea Silva Vacarro, y no su estúpido marido, quien seduzca a Baby Doll (*Baby Doll*).

⁹ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 153.

¹⁰ La referencia a este lugar es a la fatalidad lo que Blue Montain a la prosperidad. En Moon Lake se suicidó Allan (*A Streetcar Named Desire*). Allí muere también uno de los prósperos pretendientes de Amanda (*The Glass Menagerie*).

¹¹ José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 183.

No podemos decir que un único miedo domine una obra, sino que muchas veces se produce una interacción de distintos miedos, incluso en un mismo individuo. La lucha interior que sufren los personajes les dota de una gran complejidad psicológica. Ese miedo con frecuencia los convierte en mutilados. Esta mutilación puede ser física, como en *The Mutilated*, o psicológica, como en *A Streetcar Named Desire* o en *Cat on a Hot Tin Roof*. Para Williams, a todos los seres humanos les falta algo, están de una manera u otra mutilados.

CELESTE: ...we all have our mutilations, some from birth, some from long before birth, and some from later in life, and stay with us forever.¹²

Todos los miedos, cualquiera que sea su naturaleza, esconden una causa en el pasado que es reactivada por el momento presente. Emilce Dío Bleichmar advierte certeramente de la importancia del pasado en el presente:

Pero este presente puede ser relativamente contingente o anodino, o en todo caso posee un modo de acción mucho más simbólico que real. El impacto de la realidad presente depende, ante todo, de su repercusión, de su resonancia simbólica con respecto al acontecimiento pasado. En el encuentro entre el presente y el pasado, éste se resignifica, convirtiéndose en causa.¹³

Efectivamente, el pasado, o más bien la negación del pasado, es la causa de la miseria espiritual que domina a los individuos en las obras de Tennessee Williams. Ese miedo nació de acontecimientos reales, pero se hizo “neurótico”, es decir, irracional, por la negativa del propio individuo a aceptarlo como parte de su existencia. Precisamente al querer apartarlo, el sujeto propicia su vigencia en el presente. Maggie, en *Cat on a Hot Tin Roof*, quiere enfrentar a Brick con su

¹² Tennessee Williams. *The Mutilated en The Theatre of Tennessee Williams. In the Bar of a Tokyo Hotel and Other Plays*. New York: New Directions, 1994, p.87.

¹³ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 27.

pasado, que admita lo ocurrido. Necesita que abandone ese silencio oceánico que los mantiene alejados:

MAGGIE: ...Laws of silence don't work...

When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don't work, it's just like shutting a door and locking it on a house on fire in hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn't put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant...¹⁴

Este miedo, oculto a los ojos del propio individuo, verá la luz de distintas formas: así, el miedo de Laura (*The Glass Menagerie*) a relacionarse con los demás, que tiene su base en el ambiente familiar (por un lado el abandono del padre, por otro la sobreprotección de la madre), se manifiesta en su obsesiva relación con las figuritas de cristal. Sobre ellas Laura ha proyectado sus miedos e inseguridades. Ha creado un mundo a su medida, salir de él significa peligro. Francisco Xavier Méndez explica cómo reacciona el ser humano ante el miedo:

A nivel psicológico, se distinguen tres sistemas de respuesta en el miedo: cognitivo, pensamientos e imágenes negativas sobre la situación temida; psicofisiológico, cambios corporales que originan situaciones molestas; motor, acciones en la situación temida o para impedir su ocurrencia.¹⁵

En Laura se distinguen perfectamente esos tres sistemas de respuestas al que hace referencia la cita anterior; ella cree que todos advierten su miedo, no puede controlarse e inmediatamente empieza a sentirse mal, por lo que debe esconderse y evitar la situación temida. Su miedo se hace real cada vez que algo se introduce en su círculo imaginario. Entonces, se produce en ella todo un proceso psicósomático: aparecen el sudor, las palpitaciones, la sensación de mareo.

¹⁴ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 26.

¹⁵ Francisco Xavier Méndez. *Miedos y temores en la infancia*. Madrid: Pirámide, 1999, p. 34.

Desaparecido el elemento de discordia, es decir, el elemento real, Laura vuelve a su mundo imaginario.

...los miedos irracionales son como un redoble de tambores, falsos anunciadores de amenazas inexistentes que obligan a pertrecharse en sus miedos y que impiden adentrarse en el fluir de una vida que transcurre ajena a la realidad y que queda enterrada y adormecida, privándole al sujeto de cualquier crecimiento y maduración personal.¹⁶

Su vida está totalmente limitada. Los miedos irracionales condicionan la visión de la realidad, la percepción del mundo. Aunque pudiera entenderse como real, por ejemplo el miedo a la muerte experimentado por Sissy en *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, debemos etiquetarlo como “neurótico”, ya que supera los límites de la normalidad. Se convierte en algo obsesivo que destruye cualquier posibilidad de salvación, no ya física, sino psíquica. En su afán de eternidad Sissy buscará un nuevo amante, alguien que la ayude a olvidar su destino. Su obsesión por seguir viviendo la llevará a no poder afrontar con dignidad sus últimos momentos.

El miedo neurótico se disfraza,... nos esconde su imagen real. Se guía por muchos criterios: la vergüenza, la reticencia, el cuidado, el carácter secreto, la inhibición, la preocupación, la indecisión, la incomodidad, incluso la incapacidad.¹⁷

Como puede observarse, los recursos neuróticos abarcan una amplia gama de formas, todas ellas negativas, que impiden al sujeto presentarse y, lo que es más importante, sentirse plenamente. Esta afirmación es aplicable a la obra anteriormente mencionada. La preocupación de Sissy por la muerte dificulta su relación con los demás, de igual modo que condiciona sus sentimientos acerca de la enfermedad, que no es vivida como un hecho natural. Sissy está sola porque ha

¹⁶ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 19.

¹⁷ David Richo. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999, p. 39.

sido demasiado egoísta y no se ha acercado a los demás de forma sincera. La soledad anterior se suma ahora al aislamiento que trae la enfermedad. Como otras personas mayores, muestra poca flexibilidad para aceptar los cambios, con la vejez deja atrás belleza y seguridad en sí misma. Sigue encontrándose hermosa, tanto que ofrece su cuerpo a Chris y no comprende su rechazo. Es una persona narcisista y exhibicionista, lo que la incapacita para admitir con confianza la situación presente. Reacciona generalmente con agresividad, se siente frustrada y maltrata a su secretaria, a sus asistentes e incluso a Chris, al comprobar que no puede dominarlo.

El miedo a envejecer, que, como hemos visto, era ya una realidad en Sissy Goforth, está presente en otras obras de Williams. En la novela *The Roman Spring of Mrs. Stone* encontramos a una mujer en un estadio anterior al de Sissy. Se está haciendo mayor y busca un acompañante joven en la creencia de que podrá devolverle la juventud. En la pieza *This Is (An Entertainment)* se muestra el miedo de la condesa a la oscuridad, que, como interpreta Judith Hersh Clark, puede entenderse como un miedo a envejecer y, por consiguiente, a morir. Este miedo está presente también en el personaje de Miriam, de la obra *In The Room of a Tokyo Hotel*. Clark escribe: “Time-defying in words, the Countess also shares with Miriam a fear of the dark, which may be interpreted as a fear of aging and death.”¹⁸ Alexandra del Lago (Princess Kosmonopolis), en *Sweet Bird of Youth*, es la esperanza para este grupo de mujeres acabadas. Hundida en las drogas y el alcohol, parecía destinada a perderlo todo. Se ha visto sorprendida por el éxito en la madurez y con él vuelve a la vida.

El miedo al paso del tiempo no es exclusivo de los personajes mayores en la producción dramática de Williams. Chance Wayne (*Sweet Bird of Youth*), Maggie y Brick Pollit (*Cat on a Hot Tin Roof*) encarnan el miedo a perder la juventud.

¹⁸ Judith Hersh Clark, “The Countess: Center of *This Is (An Entertainment)*”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 180.

Son atractivos y han sabido sacar partido de su físico. Envejecer es perder, como dice Maggie: “You can be young without money but you can’t be old without it. You’ve got to be old with money because to be old without it is just too awful, you’ve got to be one or the other, either young or with money, you can’t be old and without it.”¹⁹ La juventud les daba seguridad, ser conscientes de que la están perdiendo les hace fácil presa del miedo.

De lo dicho hasta el momento se desprende la incapacidad del sujeto para buscar una solución a sus miedos. Dicha incapacidad tiene su origen en la no aceptación de los mismos. La reacción más común es la defensiva, pues creen no poder dominar los acontecimientos. La defensa estaría en buscar fuera de uno mismo la causa de los problemas. Sin embargo, esto no hace más que agravar el conflicto.

Frente a esta experiencia el individuo acaba creyendo que no puede ejercer ninguna influencia sobre los sucesos futuros. Existe una mayor probabilidad de desarrollar un grave trastorno emocional si la causa se percibe como “interna”, es decir derivada de la incapacidad personal, más que como externa.²⁰

Muchos personajes de Williams perciben esos miedos como algo externo y, en ese sentido, ajeno. En Blanche, de la obra *A Streetcar Named Desire*, podemos comprobar que sus problemas están en ella misma: la homosexualidad de su marido y su posterior suicidio no son más que los detonantes que activarán sus miedos. Por otro lado, el suicidio de éste no será provocado por ella; Allan se avergüenza de sus tendencias sexuales cuando es descubierto por otra persona. Comprender que sus problemas están en él mismo supone un duro golpe, el suicidio es la única solución. Se siente fracasado como hombre y como marido, pues no responde a los modelos aceptados por la sociedad.

¹⁹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 40.

²⁰ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*. Barcelona: Herder, 1997, p. 70.

El miedo al fracaso se encuentra en otros personajes de Williams: Maggie, en *Cat on A Hot Tin Roof*, teme fracasar como mujer por no poder concebir un hijo y asegurarse de este modo el futuro; Brick teme fracasar como hombre por su homosexualidad, sólo que elegirá el alcohol en lugar del suicidio para huir de su realidad. No comprende que el único fracaso del ser humano es no vivir, no realizar su historia. El fracaso, pues, está en ellos mismos, en su imposibilidad de aceptarse tal y como son, en tener una visión de sí mismos deformada, basada no en sus propias creencias, sino en las creencias del mundo del que forman parte. Este fracaso personal se transforma en miedo, adquiere un carácter totalizador y envuelve al individuo en una soledad alienante y deshumanizadora. Una de las formas de manifestar esa soledad está en el silencio, en no hablar de aquello que pudiera resultar doloroso como hace Brick en *Cat on a Hot Tin Roof*. Entendemos este silencio como abandono o como castigo autoimpuesto por el propio individuo ante el miedo que siente a sus reacciones o a las de los demás.

El miedo adquiere distintas formas en cada una de las obras de Tennessee Williams, desde el miedo más primitivo, el de la muerte, al más complejo, el de la aceptación de la propia sexualidad. Todos ellos muestran distintos aspectos de la complejidad humana. Unas veces el miedo aparece en forma de suicidio, otras en forma de locura, silencio, soledad o impotencia. Todos ellos son producto de las propias experiencias vitales. En lugar de enfrentarse a sus propios miedos, potenciando una visión más sana y posibilitadora del mundo, sucumben a ellos. Son absorbidos en una especie de agujero negro de donde es imposible salir. El miedo les impide cualquier probabilidad de acción y por tanto, de defensa. Williams deja a sus héroes destrozarse a sí mismos, permite que el miedo se apodere de ellos, negándoles de esa manera cualquier posibilidad de salvación.

2.1.1. *Suddenly Last Summer*

La crítica reconoce como antecedentes de esta pieza teatral las narraciones cortas *One Arm* (1948) y *Desire and the Black Masseur* (1948), pues en ellas recoge un tema que también aparecerá en *Suddenly Last Summer* (1958), el sacrificio de un individuo para salvar a toda la humanidad. Del relato *Desire and the Black Masseur* nos ocuparemos más tarde. Baste ahora decir que su personaje principal es, al igual que Sebastian, homosexual. *One Arm* cuenta la desdichada existencia de un joven campeón de boxeo que ve truncados sus sueños tras perder un brazo en un accidente. Más tarde, un desconocido le enseñará una manera de ganarse la vida: ofrecer su cuerpo mutilado a homosexuales. Oliver sigue su consejo, ejerce la prostitución hasta que es acusado de matar a un rico financiero de Palm Beach; es encarcelado y durante el tiempo que espera a que le den muerte, recibe numerosas cartas de aquellos que gozaron su cuerpo convirtiéndose de este modo, en palabras de Signi Falk, en una especie de nuevo Cristo: "...Oliver becomes for these men a father confessor who listens unseen to their disclosures of guilt as if he, like Christ, could assume all the world's sins

and, through his own sacrifice, purify the sinners.”²¹ En la muerte de Sebastian está también presente el sacrificio.

Suddenly Last Summer se inicia con la expresión del miedo en las acciones de Violet Venable. Le asusta enfrentarse con Catherine, pero teme con igual intensidad no poder controlarla. Violet debe evitar, como sea, que las palabras de Catherine se escapen de las paredes de la institución mental donde la tiene encerrada. La mantiene aislada del mundo real para impedir que su versión sobre la muerte de Sebastian salga a la luz pública. Violet no teme el escándalo sino el sufrimiento. Para ella, la palabra de Catherine es dolor y tal vez ese dolor sea mayor que el tormento por la pérdida del hijo. La historia de Catherine le espanta, pues conjuga homosexualidad y canibalismo, palabras difíciles de digerir. Su mente se encuentra en un estado de confusión tal que le resulta difícil aceptar un final tan horrible. Está atravesando por una experiencia de duelo, entendido este como “..la reacción emocional ante una pérdida.”²² Esta pérdida es fatal, irreparable. Lo que ha ocurrido es como una pesadilla que no puede asimilar.

En el mismo momento de la pérdida, sin embargo, nuestra experiencia emocional interna de lo que hemos perdido sigue intacta y no puede cambiar con tanta rapidez como la realidad.²³

Violet está atravesando esa etapa de irrealidad. No puede reconocer la pérdida como definitiva, pues Sebastian lo era todo para ella. En su actitud demuestra que todavía no ha admitido por completo que no le tiene a su lado. Poco a poco, no obstante, se va dejando llevar por la pesadumbre. A medida que se desarrolla la entrevista con el doctor va siendo consciente de esa falta. La añoranza al relatar

²¹ Signi Lenea Falk. *Tennessee Williams*. Boston: Twayne Publishers, 1961, p. 28.

²² Ramón Bayés. *Psicología del sufrimiento y de la muerte*. Barcelona: Martínez Roca, 2001, p. 174.

²³ *Ibid.*, p. 189.

momentos compartidos le advierte de la imposibilidad de repetirlos. Habla de su hijo en pasado, está empezando a dejarle marchar.

La presencia de Sebastian es fuerte, domina, sin aparecer en ningún momento, la totalidad de la obra. Todo y todos hacen referencia a él, por eso al centrarse la acción en su jardín es como si estuviera presente, pues sus flores hablan por él. Una de ellas es muy especial, una planta carnívora. Nos advierte de los peligros que supone vivir en aquel lugar. Judith J. Thompson, en *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, identifica a Violet con esta flor. Se trata de una "Venus Flytrap". Estamos parcialmente de acuerdo con esta visión de Violet. Consideramos que, efectivamente, Sebastian era su víctima. Siendo tan acaparadora, no le había dado ocasión de decidir por sí mismo sobre aspectos personales como la ropa, la comida o la compañía. Un matrimonio o cualquier otro tipo de unión hubiera estado prohibido. Ha impedido en su hijo cualquier posibilidad de crecimiento. No obstante, es con otros con quienes se comporta como esa terrible planta. Con los Holly no muestra ningún tipo de simpatía, pues los odia profundamente. Contra ellos lanzará toda la ira reprimida durante años y toda la agresividad que ha sentido contra ese Dios que ha permitido que se lleven a su hijo.

Sebastian había estado tan apegado a su madre desde la infancia que al crecer pensó que ninguna mujer podría parecerse a ella y que por eso no merecía la pena relacionarse con ellas. Mantiene con Violet una extraña relación, que Judith Thompson califica de simbiótica:

...at forty, Sebastian's life and work still depend, as does the viability of the foetus in the womb, on a symbiotic relationship with his mother for sustenance and nourishment.²⁴

²⁴ Judith J. Thompson. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Lang Publishing, 1989, p. 115.

De esta forma su homosexualidad tendría una marcada base psicológica. Sebastian no puede desvincularse de su madre, pero al mismo tiempo no puede poseerla. La solución para él está en procurarse hombres. Kevin Ohi, en su análisis sobre la versión cinematográfica de *Suddenly Last Summer*, establece igualmente la influencia de la madre en la elección sexual del hijo:

...Mrs. Venable looks like a similar parody of motherhood, overdoing a mother's "natural" love for her son, and this obsessive love echoes (but overdoes) folk wisdom that a mother can inadvertently make her son gay by loving him "too much".²⁵

Advierte que se trata de una extendida creencia popular pero incluye en las acotaciones una nota aclaratoria: "This is also, of course, Freudian wisdom: it is merely a simplified (although not all that simplified) version of Freud's account of the etiology of male homosexuality in the Leonardo case ...because Leonardo's mother loved him so much, he looks (narcissistically) for another man whom he can love as his mother once loved him."²⁶ Compartimos la opinión de Kevin Ohi, pues el amor entre madre e hijo habla sin dejar lugar a dudas del complejo de Edipo: "Posesión exclusiva de uno de los progenitores (generalmente el más indulgente o el del sexo opuesto), acompañado de hostilidad hacia el otro (el más severo o del mismo sexo)."²⁷ En palabras de Freud, citadas en la obra de Judith Thompson *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, hallamos una explicación más amplia de este complejo que complementa el caso que nos ocupa:

A young man has been unusually long and intensely fixated upon his mother in the sense of the Oedipus complex. But at last, after the end of his puberty, the time comes for exchanging his mother for some other sexual

²⁵ Kevin Ohi, "Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy, and The Scene of Analysis in *Suddenly, Last Summer*", *Cinema Journal* (Spring 1999), vol. 38, 3, p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ Roger Mucchielli. *Los complejos*. Barcelona: Oikos-Tau, 1984, p. 35.

object...[however,] the young man does not abandon his mother, but identifies himself with her; he transforms himself into her, and now looks about for objects which can replace his ego for him, and on which he can bestow such love and care as he has experienced from his mother.²⁸

Thompson considera que la teoría expuesta por Freud sobre el complejo de Edipo clarifica la identificación de Violet con la “Venus Flytrap”. Al mismo tiempo sostiene que es posible establecer una comparación entre Sebastian y la curiosa planta:

...in identifying with and imitating his mother's suffocating “love and care”, assumes the Flytrap's role himself, and similarly attempts to seduce and devour all those within his reach: his mother, the young boys he sexually violates, and finally, Catherine.²⁹

¿Por qué ha ocurrido esto en el hogar de los Venable? ¿Dónde está el padre que hubiera podido ayudar a Sebastian? Probablemente fue devorado mucho antes que su hijo por esa aterradora “Venus Flytrap” que es Violet. Anulado por completo como marido y como padre, no pudo ejercer ningún tipo de influencia sobre el chico. Nunca fue el objeto de deseo de Violet, con lo que quedó marginado del grupo. Ella se sentía completa como mujer con la sola dedicación a su hijo, por ello no se acercó a su marido una vez que éste le proporcionó el tan deseado retoño. Lo abandona en la enfermedad por seguir a su hijo, mostrando que Sebastian está por encima de todo. Ha ocupado el lugar de su padre en todos los sentidos, pues ella, sin saberlo, le ha procurado hombres. Violet despertaba el deseo sexual de aquéllos que más tarde disfrutaba Sebastian. A ella le gustaba que les llamaran “la pareja”, dándole así la oportunidad de ocupar oficialmente la posición del padre. Pero ese amor no acaba en el contacto con otros. Cada verano Sebastian elaboraba un poema, que era, como advierte Ascensión Gómez García

²⁸ Judith J. Thomson. Tennessee Williams' *Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 115.

²⁹ *Ibid.*, p. 116.

en su libro *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, el fruto de su amor. Aquel último verano no hubo versos, su musa no le acompañaba. Acepta que sea su prima quien le acompañe en el viaje por estar enferma. No lo toma como traición porque le ama demasiado para enfadarse con él.

Ya que ha perdido a su hijo no puede permitir que nadie mancille su recuerdo. El conflicto surge, pues, como acertadamente apunta Patricia R. Schroeder, de dos recuerdos distintos, el amable de Violet y el desagradable de Catherine. Violet se sintió abandonada, mas no se atrevió a experimentar odio hacia su hijo. Catherine le quitó a Sebastian, consintió que le hicieran daño y, para colmo, está hablando mal de él. Al no poder haber piedad, el odio reprimido se convierte en ira. Atacará con igual intensidad en todas las direcciones: a los Holly les amenaza con refutar el testamento, al doctor le promete una apetecible cantidad de dinero por hacer callar a Catherine. Necesita una reparación que sólo puede llegar a través del olvido. Todos deben olvidar, pero para ello Violet necesita la ayuda de un médico. Jacqueline O'Connor advierte que en su negativa a aceptar lo ocurrido Violet se está comportando como Stella en *A Streetcar Named Desire*: "...both Violet and Stella choose to sacrifice the female who threatens them, in order to preserve the reputation of the male."³⁰ En Stella es el deseo sexual el que le hace perder a la mujer para salvar al hombre. Asumimos que en Violet existía de igual modo un deseo, aunque incestuoso, hacia su hijo.

Si le practican la lobotomía a Catherine, la historia se olvidará, sus familiares pensarán que en realidad estaba loca y sufría alucinaciones. Con el dinero que recibirán no les costará mucho asimilar la nueva situación. Con todo esto logrará que todos olviden que había algo que olvidar y mantendrá la imagen de su amado hijo inalterada. Desdichadamente para ella, los Holly no son tan ruines como imaginaba. Tras escuchar el aterrador relato de la muerte de Sebastian, prefieren

³⁰ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 55.

perder el dinero. El joven doctor Cukrovicz no parece dispuesto a sacrificar a la muchacha porque él mismo piensa que podría decir la verdad. El final hace sucumbir a Violet totalmente ante el miedo, debe aceptar la posibilidad de que Sebastian haya sido devorado. Sebastian ha gozado de muchos cuerpos, ha devorado y ahora es él la víctima.

En el lenguaje popular existen expresiones que aluden a la agresión que contienen las relaciones eróticas, incluso las normales, así cuando se dice, por ejemplo “te comería a besos”... Hablando en el lenguaje figurado tiene incluso lugar hasta cierto punto una “devoración” del otro, una “incorporación” de la pareja al mundo propio.³¹

Probablemente Williams pretendía mostrar esa retribución. Sebastian devoró a otros y mostró hacia ellos la agresividad que era incapaz de manifestar en otras facetas de su vida por culpa del miedo. Ese miedo estaba en Sebastian desde muy temprano, seguramente desde la primera vez que su madre decidió por él qué comer o beber. Nació en él un miedo a equivocarse. Su tendencia sexual se aparta de lo aceptado en su sociedad, motivo por el que se acrecienta su miedo. En lo único que ha podido elegir él solo, en su preferencia sexual, se ha equivocado. Debe ocultar ese deseo por los hombres a su madre, pero no la deja al margen, sino que se oculta tras ella. Aunque sabe que no está bien, la necesita porque él solo no se atreve a volver a elegir. Si su madre es quien les acerca a los hombres todo irá bien. En una ocasión, durante una fiesta, llevó una máscara, adquirió entonces otra identidad y por breves instantes sintió que era libre de elegir: “...this is the first hint we get that, by exchanging himself for another person -- in this case a theatrical figure – Sebastian could procure men for himself with a reduced risk of exposure.”³² Sin máscara necesita ayuda: “...Sebastian exchanged

³¹ Raymond Bategay. *La agresión*, ed. cit., p. 83.

³² Steven Bruhm, “Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire”, art. cit., p. 530.

himself for an anonymous and safely distant other.”³³ Teme exponerse ante los demás de cualquier forma. Esto explicaría que no tenga nombre como autor de poesías, como comenta Violet: “Sebastian had no public name as a poet, he didn’t want one, he refused to have one.”³⁴

Con el tiempo su madre deja de resultar atractiva a otros hombres, él mismo se está haciendo mayor. José Doménech Fernández, en su tesis doctoral *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, considera que el miedo a envejecer es la causa que genera la soledad en Sebastian. Esto le hace sufrir una crisis espiritual que culmina en la visión de Dios en las Islas Encantadas. Desde entonces es como si se rindiera y pensara que lo único que le queda es dejarse vencer por el destino.

...el hombre estaría, desde su nacimiento, condenado a una contradicción fundamental –solicitado por una igual necesidad de vivir y de morir...³⁵

Esa contradicción que aparece claramente en Sebastian le acerca a Anthony Burns, protagonista de la obra corta *Desire and the Black Masseur*. Burns se siente más lleno de vida cuando es golpeado y maltratado, pues con el dolor siente que pierde cierto sentimiento de culpabilidad³⁶. Acabará asesinado por un masajista que encuentra el mismo placer en infringirle daño. Una vez muerto, es devorado por él. Sebastian también se deja devorar, al hacerlo pierde el miedo que ha sentido durante mucho tiempo y que experimentó en las islas ante el

³³ Ibid., p. 531.

³⁴ Tennessee Williams. *Suddenly Last Summer*, en *Baby Doll and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 115.

³⁵ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 132.

³⁶ “In that story, Williams offers cannibalism as a metaphor of achieving a nihilistic ‘communion’ by a literal kenosis (emptying out) of man’s corrupt flesh and blood: a demonic version of the spiritual purgation of sin achieved by the surrender of self to violent treatment by others with the idea of thereby cleaning one’s self of his guilt.” Judith Thompson, *Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth, and Symbol* (p. 105), ed. cit.

espectáculo de las pequeñas tortugas devoradas por pájaros. Se entrega para librarse de todos sus errores. Él mismo propicia la situación, según la interpretación basada en cuestiones económicas de Steven Bruhm: “Out of fear, Sebastian refused to give the boys any more money; in doing so, he severed the economic relationship which traded money for sex.”³⁷ Paga con su carne por lo que disfrutó con otras carnes. En palabras de David Bergam, tomadas del artículo “Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy and Scene of Analysis in *Suddenly, Last Summer*” de Kevin Ohi, el canibalismo mostraría la homofobia que domina la obra y la muerte de Sebastian sería un sacrificio que traería la salvación.

Sebastian, como Burns, siente que no ha obrado correctamente. Sabe que eso tiene un precio, pero pagarlo no es fácil. Si entrega su cuerpo será redimido de todo pecado. Haley, en su tesis doctoral *Certain Moral Values: A Rhetoric of Outcasts in the Plays of Tennessee Williams*, lo interpreta del siguiente modo:

...feeling guilty because he has used his mother and his cousin to procure young men for his sexual pleasure, Sebastian first attempts to atone for his sin by entering a monastery. This sacrifice is not enough; he discovers that he can not bring himself to his proper sacrificial status in the presence of his mother. Driven to expiate his sin, but aware that atonement also requires confession (and a witness to that confession), he uses his mother's stroke as an excuse to abandon her and to have his cousin, a stronger woman, serve as witness to his martyrdom. He ends, as the sea-turtles in the *Encantadas*, a sacrifice to the God of Lex Talionis.³⁸

Catherine es la única que no tiene miedo. Sabe que el suero que va a inyectarle el doctor va a desatar sus recuerdos, pero debe contar la verdad pase lo que pase. Sus sentimientos hacia Sebastian eran amorosos, aunque pronto advirtió

³⁷ Steven Bruhm. “Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and The Economics of Desire”, art. cit., p. 532.

³⁸ Darryl Erwin Haley, “*Certain Moral Values*”: *A Rhetoric of Outcasts in the Plays of Tennessee Williams*. Ph. D. Dissertation. Alabama: University of Alabama, 1999, p. 6.

que nunca sería objeto de su deseo. Su intuición le hizo rápidamente comprender que Sebastian la estaba utilizando, pero no le importó, sólo quería estar cerca de él. Es también la intuición la que le hace adivinar que quieren acabar con ella. Si miente se salvará y heredará parte de los bienes de Sebastian, pero no duda en decir la verdad, dado que no le interesa el dinero, ni tampoco aspira a alcanzar una buena posición social. En su estancia en el sanatorio no ha dado muestras de locura. Cuando escuchamos su voz comprobamos que habla con la coherencia de una persona mentalmente sana. Sus parlamentos contrastan vivamente con los de Violet Venable, la “oficialmente cuerda”. En la descripción que hace de Catherine, advertimos su actitud hacia ella y los celos que siente incluso después de muerto Sebastian:

MRS VENABLE: ... To please my son, whose weakness was being excessively softhearted, I went to the expense and humiliation, yes, public humiliation, of giving this girl a début which was a fiasco. Nobody liked her when I brought her out. Oh, she had some kind of –notoriety! She had a sharp tongue that some people mistook for wit. A habit of laughing in the faces of decent people which would infuriate them, and also reflected adversely on me and Sebastian, too. But, he, Sebastian was amused by this girl. While I was disgusted, sickened.³⁹

Los celos muestran ese amor incestuoso de Violet hacia su hijo. No soporta a Catherine porque se ha convertido en la compañera de su amor. Por esa razón utiliza la palabra “humillación”, pues para ella es como si públicamente se hubiera dejado sustituir por otra. Catherine es ajena a estos sentimientos de Violet hacia ella, lo único que sabe es que no la acepta. No cuenta la historia para hacerle daño, sólo pretende que se sepa la verdad. Catherine es un personaje auténtico, que efectivamente merece el beneficio de la duda que finalmente le otorga el doctor.

³⁹ Tennessee Williams. *Suddenly Last Summer*, ed. cit., p. 139.

2.1.2. *The Night of the Iguana*

Como antecedente de esta obra de Williams es necesaria la referencia a la narración corta que lleva el mismo título, *The Night of the Iguana* (1948). Junto con el nombre, el escenario y la iguana, existe una coincidencia que interesa a este estudio: el miedo a la soledad en sus personajes. Miss Jelkes, una solterona puritana, está pasando una temporada en un hotel mexicano. Allí conoce a un joven escritor, con el que tendrá un breve encuentro sexual sofocado por su miedo a relacionarse con los demás. En la obra de teatro *The Night of The Iguana* (1961) nos topamos con ese miedo a la soledad al que nos referíamos en la narración corta. Los protagonistas se encuentran afectados por él, lo que los diferencia es la intensidad y la causa que activa sus temores. Viven en tres mundos distintos, pero por unos días van a coincidir en un remoto hotel de México y a compartir esa soledad. De los tres, Shannon es el más necesitado de compañía si bien no parece darse cuenta. Llega al hotel a punto de sufrir uno de sus ataques nerviosos. Maxine tuvo ocasión de comprobar con anterioridad el grado de angustia que sufre. Shannon se siente acompañado por ella, hablan el mismo idioma:

MAXINE: Aw, the spook. [*She chuckles.*] So you've got the spook with you again.

SHANNON: That's right, he's the only passenger that got off the bus with me, honey.

MAXINE: Is he here now?

SHANNON: Not far.⁴⁰

Shannon habla de su problema como de algo desvinculado de él. Le ha dado forma al miedo, pues lo ha bautizado como “spook”, espectro, aparición. Al hacerlo lo distancia de él, es una manera de sentirse seguro. Si lo mantiene lejos no le puede afectar. Viendo su problema como un ente totalmente independiente y con decisión propia, se libra de la responsabilidad de sus acciones. Sufriría no por sus actos, sino por los de ese sombrío “spook”. Se trata de un mecanismo de defensa que se pone en marcha en el momento en que su mente percibe que se precipita al abismo. Demuestra la imposibilidad de controlar los sentimientos de que es presa cuando llega la crisis. Conocemos cómo funciona el miedo en él. Primero aparece el espectro atormentándole para después hacerle caer en una profunda crisis nerviosa. La última vez que visitó a Maxine necesitó ser internado en “Casa de Locos”⁴¹. Se temía por su vida. Ahora ha llegado con un grupo de viajeras a las que ha engañado a lo largo de todo el recorrido. Quiere obligarlas a pasar la noche en el hotel y para conseguirlo ha robado la llave del autobús. Sabemos entonces que no es ese el único problema: una jovencita del grupo no deja de llorar, al parecer está enamorada de él. Se trata de una menor de edad a la que ha seducido y maltratado como ella misma cuenta:

CHARLOTTE: Yes, I remember that after making love to me, you hit me, Larry, you struck me in the face,

⁴⁰ Tennessee Williams. *The Night of the Iguana* en *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, p. 235.

⁴¹ El elemento hispano está muy presente en la producción dramática de Williams en el uso de vocablos latinos, en la ambientación y en la presentación de personajes que encarnan ciertos estereotipos: exotismo, desinhibición, pasión, sexualidad y machismo. Obras como *Not about Nightingales*, *A Streetcar Named Desire*, *Summer and Smoke*, *Camino Real*, *Suddenly Last Summer*, *The Night of The Iguana* y *The Red Devil Battery Sign* son muestra del interés del dramaturgo por ese mundo tan distinto del suyo cargado de represión y puritanismo.

and you twisted my arm to make me kneel on the floor and pray with you for forgiveness.⁴²

Es necesario conocer la historia personal de Shannon para entender, no justificar, su comportamiento. Veremos cómo el abuso de menores y el posterior maltrato es lo más lógico teniendo en cuenta sus extrañas ideas acerca de la sexualidad y la religión. Como ocurre con muchos trastornos, el problema de Shannon tiene origen en la infancia. Una noche su madre vio cómo se masturbaba, entonces empezó su problema. Maxine resume la situación de Shannon:

MAXINE: ..You said you loved God and Mama and so you quit it to please them, but it was your secret pleasure and you harboured a secret resentment against Mama and God for making you give it up. And so you got back at God by preaching atheistical sermons and you got back at Mama by starting to lay young girls.⁴³

Ese acontecimiento marcará toda su vida. Su madre le dijo que aquello no le gustaría a Dios y le azotó para salvarle de un castigo más severo, el divino. En ese momento empieza a temer a Dios. Su madre no fue capaz de enseñarle la otra cara del Dios de su religión, la del amor. Esa imagen negativa es propia de la religión católica. Pronto se enseña al niño a temerle y se le inculca la idea de pecado. El ser humano es imperfecto, peca. Sus pecados alcanzan pensamiento, palabra, obra y omisión. Ese Dios actúa desde dentro, nada escapa a su mirada, pues conoce hasta los pensamientos y deseos más íntimos, ni siquiera necesita testigos de los malos actos. Ese es el Dios que ha conocido Shannon. Le teme, pues está siempre en guardia esperando encontrar la debilidad en el hombre. Contra ese Dios es contra el que dirige sus sermones ateos. Quiere desmitificarlo, acabar con él de tal forma que nunca sea necesario rendirle cuentas. Será libre

⁴² Tennessee Williams. *The Night of the Iguana*, ed. cit., p. 264.

⁴³ Ibid., p. 290.

entonces de vivir su sexualidad. Glenn Embrey comenta en este sentido: “Sex becomes safe if he can deny his mother’s idea of God, so he tries to collect evidence for this denial.”⁴⁴

Si a un niño pequeño su madre, la persona que más le quiere, le azota y le maltrata psicológicamente por algo que ha hecho, pensará que el castigo de Dios, a quien nunca ha visto y por tanto no conoce, debe de ser mayor. Con el paso del tiempo, el miedo irá en aumento, posiblemente conforme a los deseos sexuales. Es el miedo el responsable de su decisión de ser sacerdote; entrando a formar parte oficial del reino de Dios en la Tierra encontrará un refugio seguro, evitará la pasión de la carne y dedicará su vida a servir a aquél al que ofendió. Por desgracia para él, no es tan fácil, ya que su naturaleza le hace caer. El objeto de sus deseos son jóvenes menores de edad, evitando de esta forma mujeres que pudieran ejercer cualquier tipo de poder o autoridad sobre él. Aleja así el fantasma de la madre. Cuando se deja llevar por la pasión y peca siente un miedo atroz. Teme el castigo que adivinaba su madre y que no llegó a experimentar gracias a su ayuda. Entonces asume el papel de madre castigadora. Castigándose a sí mismo y a la chica, aleja por algunos instantes el miedo a una condena mayor. Pero la sensación de seguridad es efímera. El siguiente paso es el espectro, colocando su miedo fuera de sí mismo es como si él no hubiera cometido ningún pecado. Culmando al “spook”, no se siente culpable. También es corta esa falsa seguridad. Más tarde sobreviene la verdadera crisis, la única que le puede proteger. Cayendo en ella no hay lugar en su pensamiento para pecados o castigos. Sobre este tema el crítico Glenn Embrey afirma: “During such times he loses control of himself and can no longer be held accountable for his sins.”⁴⁵ Necesita atravesar esa crisis para nacer a la vida limpio de pecado, purgando así su pena con el dolor.

⁴⁴ Glenn Embrey, “The Subterranean World of *The Night of the Iguana*”, en *The Critical Response to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 200.

⁴⁵ Ibid., p. 202.

Esta vez va a encontrar otra salida. Su salvación llega de la mano de dos mujeres, una sensual y otra espiritual. Nancy Tischler las considera representaciones del Vicio y la Virtud, convirtiéndose la obra de esta forma en una especie de “morality play”⁴⁶. Judith Thompson comparte esa idea y añade: “...the conclusion of the traditional morality play is fulfilled by its ironic inversion: the protagonist saves his psyche (if not his soul) by accepting his shadow side, surrendering to Vice his body, and giving up altogether his spiritual pretensions, while Virtue, having contributed to his existential salvation, remains uncorrupted but alone.”⁴⁷

Maxine (la carne) conseguirá atraerlo a su lado, una vez que haya alcanzado la tan necesitada paz espiritual que sólo puede proporcionarle Hannah. Con ella va a apartar de sí la imagen del Dios terrorífico inculcada por su madre y va a aprender que Dios también puede estar en los demás para dar amor. Le hace ver que cuando se encuentra a alguien con quien compartir la vida se encuentra a Dios. Para Judith Thompson, Hannah encarnaría la buena madre de la que hablaba Jung, “...the life giving, ‘kindly’ aspect of the unconscious whose functions are those of ‘bearing and releasing’, growth and development.”⁴⁸ Consigue salvar a Shannon, le prepara para afrontar la vida con una mayor serenidad y le ayuda a perder su miedo. Cuando Shannon le entrega su cruz, le está dando con ella todo su antiguo ser. Por fin se ha liberado.

Hannah pierde a su abuelo, por lo que ahora estará sola en sus viajes. Sin embargo, no acepta la compañía de Shannon. Es pronto para que advierta que se sentirá muy sola y que necesitará a ese Dios que predica. La soledad será el miedo que la acompañe en su marcha.

⁴⁶ Sobre este tema ver Paul J. Hurley “*Suddenly Last Summer* as a Morality Play”, *Modern Drama*, vol. 8 (February 1966), pp. 393-402.

⁴⁷ Judith J. Thompson. *Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 155.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 167.

Maxine también tiene miedo a la soledad, la conoce bien desde los años de matrimonio. Su marido, Fred, un hombre mucho mayor que ella, nunca llegó a saciar sus deseos sexuales. Buscó a dos jóvenes mexicanos que, aunque satisfacían sus deseos físicos, dejaban un vacío cada vez más grande en su espíritu. La soledad iba haciendo mella en ella. Ve en Shannon una esperanza, ya que le conoce, le comprende y, sobre todo, le desea. Se lo hace saber en principio indirectamente, ofreciéndole la habitación y los zapatos de su recién fallecido marido. Empieza a sentir miedo al advertir el interés que siente por Hannah y por ello intenta deshacerse de ella. Shannon muestra, a su vez, cierto miedo a dejarse llevar por Maxine, pues se siente como la iguana, amarrado. Sin embargo, la conclusión de la obra nos deja ver que, dada la naturaleza de Shannon, ha elegido correctamente al quedarse con ella. Esta mujer sensual y primitiva alejará de él sus miedos.

2.1.3. *Out Cry*

Out Cry, publicada por primera vez en 1973, no era una historia nueva, en realidad se trataba de una adaptación de *The Two Character Play* (1969). Como ya ocurriera con su primera obra, *Battle of Angels*, Williams se negó a aceptar el fracaso y la mala acogida de la crítica. Inició entonces una revisión del material del que nació la obra que analizamos. R. B. Parker recoge las palabras de Williams en *Memoirs* acerca de esta obra, a la que llamó “...the big one... close to the marrow of my being...”⁴⁹

Antes de comenzar a analizar el miedo en esta obra, es conveniente resumir brevemente su argumento. Justificamos esta decisión por tratarse de una obra poco conocida de Williams y por estar apartada formalmente del conjunto de su obra inicial⁵⁰. Sería difícil adjudicarle la autoría en una primera lectura, pero la presencia del miedo y la relación obsesiva entre dos hermanos hablan inequívocamente de él.

⁴⁹ R. B. Parker. “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 69.

⁵⁰ Otras obras posteriores siguen la línea comenzada en *Out Cry*, entre ellas destacamos *Slapstick Tragedy* que incluye *The Mutilated* y *The Gnädiges Fräulein*.

Felice y Clare pertenecen a una compañía de teatro itinerante y representan una obra escrita por el propio Felice, *The Two Character Play*. El grupo se ha marchado, dejando tan sólo una nota: “Your sister and you are—insane!”⁵¹ Se encuentran entonces solos y asustados en el interior de un viejo teatro. No tienen nada, sólo la obra, por tanto deciden refugiarse en ella. Empieza la representación de lo que advertimos son fragmentos de su propia vida. Felice y Clare son hermanos, llevan varios años viviendo ocultos en la casa. Sus padres murieron de una forma tan trágica como lo habían sido sus vidas. El padre presentaba un serio desequilibrio mental, por lo que había estado recluido en una institución mental. Cuando descubre que su mujer pretende “encerrarle” de nuevo coge un arma y la mata. Más tarde se suicida ante la atónita mirada de su hija. Felice y Clare quedan desamparados en todos los sentidos. Tienen que salir de la casa para buscar ayuda, pues ya no les mandan alimentos ni tienen luz. Pero la casa les tiene atrapados, no se atreven a alejarse. Durante la representación, Clare encuentra el revólver utilizado por su padre, con el que podrían haber repetido la historia, pero en lugar de hacerlo se funden en un abrazo desesperado que termina cuando comprenden que se han quedado solos en el teatro. Las puertas están cerradas, no pueden salir. El teatro no tiene ventanas, con lo que se acrecienta la sensación de aislamiento. Ahora que de nuevo les han abandonado a su suerte, el miedo crece porque saben a lo que se enfrentan. Clare coge el revólver y se lanzan a una nueva representación.

En la exposición del argumento advertimos que la esencia de la obra es el miedo. Clare y Felice no han sido afortunados en la vida, ya que se han criado en el seno de una familia muy inestable. La locura del padre no podía dejar indiferente a los demás miembros de la familia. A medida que avanza la obra, advertimos que Felice sufre el mismo mal. En sus conversaciones con Clare sabemos que, al igual que su padre, pasó una temporada en una institución mental. La identificación con el padre no queda ahí. Se ha vestido con la camisa decorada

⁵¹ Tennessee Williams. *Out Cry*. New York: New Direction Books, 1973, p. 17.

con motivos astrológicos de su padre, llevando así la ropa de quien vivió siempre atormentado por la locura. Felice conoce en sus propias carnes los síntomas, sabe qué ocurrirá después porque lo ha visto. Al comienzo de la obra comenta:

FELICE: ...This feeling of confusion began when—I can't think where. My God I've tried to conceal it, this confusion, but it's pretty obvious, now that I've shown some evidence of it...⁵²

Durante la mayor parte de su vida se ha sentido presa de esa confusión que le produce tanto desconcierto. El miedo a la locura se acrecienta con la muerte de los padres. La madre pensó que su marido necesitaba un descanso en la institución mental, pero no calculó el riesgo de compartir con él su decisión de internarlo. Se dedicaba a contemplar los astros, todo lo demás le era indiferente, todo menos la idea de verse de nuevo encerrado. Coge el revólver y la mata. En ese momento es consciente de la gravedad de lo que ha hecho y se suicida. Felice y Clare sienten miedo, creen haber heredado la locura de su padre.

CLARE: Call it the poem of two and dark as—
FELICE: Our blood?
CLARE: Yes, why don't you say it? Abnormality!— Say it! And point at me!
FELICE: At myself, first.⁵³

El miedo a la locura no es otro que el mismo que sintió Williams y que vimos en el capítulo anterior. Como Felice, el propio Williams vio en su propia casa los estragos que ocasiona la locura. Sabe que cuando la mente se pierde para siempre se acaba la vida. Su hermana Rose se lo recordaba en cada visita, pues frente a él tenía a un ser nuevo nacido de la lobotomía, una extraña que habitaba el cuerpo de su hermana. Nunca volvió a encontrar a la verdadera Rose.

⁵² Ibid. p. 7.

⁵³ Ibid. p. 30.

La confusión que domina la mente en ciertos estados de locura era familiar para él. Había tenido ocasión de comprobar en algunos momentos cómo su pensamiento era presa de la irrealidad. Pretendió en esta obra manifestar esa confusión. Se apoya en el teatro del absurdo y consigue presentarla fielmente. Inicia la obra usando la técnica del teatro dentro del teatro, algo que no es nuevo en su producción, pues ya en *The Glass Menagerie* habíamos encontrado algo parecido. Lo que es del todo innovador en el teatro de Williams es la presentación de la historia rozando la irracionalidad, buscando la confusión. Hay momentos de la obra en la que el lector duda si lo que se está contando pertenece al pasado o al presente, si sigue dentro de la obra o está fuera de ella. Los parlamentos que con frecuencia dirigen Clare y Felice al espectador son como pensamientos que se escapan de sus mentes confusas. Felice dice que para representar su obra es necesario perderse en ella. Probablemente eso era lo que pretendía Williams, que el lector se encontrara perdido para compartir con él de este modo la confusión de sus personajes.

A través de la obra escrita por Felice, *The Two Character Play*, hemos visto cómo los dos hermanos vivían presa de su propio miedo. No podían salir de la casa, pues esta representaba la seguridad. Temían al mundo exterior, no podían defenderse fuera. Ahora se encuentran en un teatro lejos de ese hogar, finalmente se habían arriesgado. Enseguida comprendemos que en realidad no hubo tal riesgo, es como si nunca hubieran atravesado el umbral de la puerta. Crear la obra es recrear continuamente su vida y su espacio, es buscar en todos los lugares la seguridad. La casa siempre ha estado con ellos, como lo ha estado el arma homicida. La casa no es, por tanto, un lugar real, sino un lugar dentro de la mente. Volver a la casa es volver a sentir los mismos sentimientos, revivir las mismas sensaciones y los mismos miedos. La vida real, es decir, la vida que les pone en contacto con otras personas y les lleva por diversos lugares es, en realidad, una vida irreal para ellos. Esos momentos son como un intermedio de su obra y, por extensión, de su vida. La supervivencia en la casa, aunque mala, es lo único que

conocen. Por esa razón la obra no tiene final y con frecuencia incluye nuevos diálogos. No está terminada, no terminará jamás. El arma representa la libertad, con ella saldrían para siempre del círculo vicioso que comienza en cada representación. El revólver podría marcar la diferencia.

La frecuencia con que se hace referencia al estado mental de los dos protagonistas muestra ese miedo del que venimos hablando. Ellos no hacen más que repetir lo que han oído, les han llamado locos todos los que se les han acercado. Sus acciones demuestran que ciertamente no son personas mentalmente estables. La presentación que hace Williams de Felice condiciona la visión que va a tener el lector:

At curtain rise, Felice stands motionless as a hunted creature at the sound of pursuers.⁵⁴

Le presenta como perseguido por un cazador en quien puede reconocerse al miedo. Para completar esa visión que va a tener el espectador o el lector de Felice, le coloca frente a una estatua enorme. Siente miedo al contemplarla e intenta moverla, pero no puede. Esa inmensa mole representa su temor, es algo que él solo no puede manejar.

FELICE: Is someone, anyone, back here to help me move this—please? I can't alone! [*There is an echo of his "alone."*]⁵⁵

Está tan perdido como su voz, que únicamente le devuelve el eco. El miedo está presente en todo, lo reconoce también en la contemplación de la estatua.

FELICE [*shouting*]: Pla-ces!—Fear ... [*He has glanced upstage and at the "chained monster."*] Fear! —The fierce little

⁵⁴ Ibid. p. 7.

⁵⁵ Ibid., p. 7.

man with the drum inside the rib-cage.—Compared to fear grown to *panic* that has no limit—short of consciousness blowing out and not reviving again—no other emotion a living, feeling creature is able to have, not even love or hate, is comparable in—what? —Force? —Magnitude?⁵⁶

Para Felice, el miedo es el único sentimiento capaz de alcanzar al hombre en toda su extensión. Dentro del teatro tiene a su hermana y junto a ellos trabajan dos hombres sin nombre y sin cara montando el escaso mobiliario para la representación. Estos hombres aumentan la similitud del teatro con una institución mental, son como guardianes del psiquiátrico que podría representar el teatro, un lugar sin ventanas, grande y frío.

Dentro y fuera del teatro sólo hay una persona para Felice, su hermana Clare, con quien le une algo más que los lazos de sangre. La relación que mantienen parece incestuosa, aunque en ningún momento se habla de ello. En realidad, su relación es simbiótica, son como uno solo. Por eso Clare piensa que lo que le ocurra a uno inevitablemente afectará al otro.

CLARE: .. This isn't the first time I've had to save you from self-destruction which would destroy me, too.⁵⁷

El incesto⁵⁸ está presente en varias obras de Williams: en *The Purification*, Elena es asesinada por su marido al descubrir que mantenía relaciones incestuosas con su hermano Rosalio. En *You Touched Me* (escrito en colaboración con Donald Windham) una mujer se casa con su hermano adoptivo, que en realidad era hermano de sangre. La relación que mantuvo Williams con su hermana fue

⁵⁶ Ibid. p. 8.

⁵⁷ Ibid., p. 20.

⁵⁸ R. B. Parker en "The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., pp. 65-82, ofrece información sobre el incesto y sobre la importancia de Rose en la vida de Tom.

con frecuencia tachada de incestuosa. Gulshan Rai Kataria habla de ello en los siguientes términos: “His love for Rose bordered on incest and several of his plays dramatise this desire.”⁵⁹ Pensamos que no fue así ni siquiera en la mente del dramaturgo, pero sí calificamos la relación de obsesiva. Rose aparece continuamente en su obra, bien como un personaje (*The Glass Menagerie*) o como símbolo (la rosa en *The Rose Tattoo*).

En *Out Cry* podemos interpretar el abrazo entre Felice y Clare como algo más que un abrazo fraternal.

*[She takes several faltering steps toward him: then rushes into his extended arms: there is a convulsive embrace—like two lovers meeting after a long separation. Her lips are whispering against his face—inaudible words.]*⁶⁰

Sólo se tienen el uno al otro, se quieren y no pueden estar separados. Cuando comprenden que quizás no puedan salir del teatro, deciden continuar con la obra, meterse de nuevo y quizás buscar un fin. La referencia al revólver indica la decisión de ambos de hacerle aparecer nuevamente. Tal vez ahora se dejen llevar completamente y consigan de una vez liberarse. Para Thompson, no obstante, esa vuelta a la obra sugiere algo distinto, “...they choose to yield to their incestuous urges rather than play out the conflicts and frustrations which had driven their parents to madness and death.”⁶¹ Sea de una forma o de otra, esto es, buscando la muerte o el abrazo amoroso, lo que conseguirían sería salir por fin de la oscuridad de la que son presa.

⁵⁹ Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, ed. cit., p. 13.

⁶⁰ Tennessee Williams. *Out Cry*, ed. cit., p. 56.

⁶¹ Judith J. Thompson. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 192.

THE GLASS MENAGERIE

O

EL MIEDO A VIVIR

TOM: Laura is very different to other girls.
AMANDA: I think the difference is at her advantage.
TOM: Not quite all- in the eyes of others – strangers –
she's terribly shy and lives in a world of her own
and those things make her seem a little peculiar to
people outside the house.
AMANDA: Don't say peculiar.
TOM: Face the facts. She is.¹

¹ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 271.

3.1. NÚCLEO FAMILIAR

Amanda, Tom y Laura encarnan una serie de miedos propios del hombre moderno: miedo a perder la estabilidad, al abandono o a vivir plenamente. Aunque históricamente enmarcados en un momento concreto, la Depresión, esos miedos siguen estando vigentes en nuestra sociedad. Son miedos propios de la naturaleza humana, si bien acentuados por una serie de circunstancias familiares. Será interesante, por tanto, analizar en primer lugar la situación familiar de los Wingfield:

... the “social background” of the play has an important role. The international backdrop is Guernica and the song America sings is “The World is Waiting for the Sunrise”, for the sober truth is that America is still in the depression and on the brink of war. The note of social disaster runs throughout the drama ...²

La descripción que hace Williams del fondo social de la obra no es muy alentadora. La Gran Depresión y la cercanía de una guerra predisponen al fracaso del grupo que vamos a conocer, ya que las familias no son entes

² Roger B. Stein, “*The Glass Menagerie* Revisited: Catastrophe without Violence”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 38.

aislados, sino que se integran en grupos sociales. La relación es de mutua interdependencia: “La familia, como cualquier otra institución social, está sujeta a las influencias del medio que le rodea.”³ Todo lo que ocurre en el entorno afecta a la familia:

La familia es considerada como una unidad social incluida en otras unidades y redes sociales, formales e informales, más grandes. Las diferentes redes o sistemas sociales son interdependientes, es decir, los eventos y cambios que suceden en una subestructura social resuenan e influyen, directa e indirectamente, en el comportamiento de otras subestructuras sociales.⁴

Las citas anteriores no son válidas únicamente para los Wingfield, obviamente pueden aplicarse a cualquier familia o época. Queda claro que la familia está fuertemente condicionada por el lugar y, por extensión, por las circunstancias que la rodean. Históricamente, como decíamos previamente, estamos en un momento especialmente difícil; la obra es un reflejo en el ámbito familiar (los Wingfield) e individual (Tom) de los problemas que afectan a la sociedad americana:

They are indeed victims of a larger social failure, for humane democratic values have been redefined and inverted by Jim, the economic system’s apologist, as a use of knowledge to gain power and money. In this Depression world, as Tom tells us, it takes a war to make adventure available to the masses, to release them from the social trap. Which is, of course, precisely what happened.⁵

La descripción del lugar donde viven los Wingfield es válida para la América de la Depresión:

³ Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano. *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*. Navarra: Rialp, 1998, p.21.

⁴ Ibid., p. 270.

⁵ Roger B. Stein, “*The Glass Menagerie Revisited: Catastrophe without Violence*”, art. cit., p. 43.

... one of those vast hive-like conglomerations of cellular living-units that flower as warty growths in overcrowded urban centres of lower-middle-class population ...⁶

Granger Babcock considera que Williams consigue criticar a la sociedad capitalista americana con esta descripción del apartamento. Los inquilinos habitan dentro de una especie de colmena simbólica en la que cada individuo realiza una función. Son comunidades, las de las abejas, en las que no hay vida social, los individuos viven en solitario ya que su única misión es trabajar. Babcock explica esa identificación con las siguientes palabras:

Its members are like worker bees, instruments that move to the tempo of the apparatus; thus, they lack “consciousness”, “fluidity”, and “differentiation”. They are also alienated from each other in the “sinister”, “murky”, “tangled” environment of the tenements, a system of habitation that produces isolation and alterity, even as its hive-like quality gives it the appearance of community.⁷

Al presentar tan alienante escenario, Williams nos está dando esbozos de lo que será la vida de los ocupantes del apartamento, juntos pero cada uno separado de los otros por sus propias dificultades de comunicación.

Tras conocer el lugar en el que se desarrolla la obra, es conveniente delimitar el encuadre temporal de la misma. Según Boxill, estaría presentado en tres períodos: “... the time of the Second World War, in which Tom speaks to the audience as a merchant seaman; the time of the Depression, in which Tom lived with his mother and sister in St Louis; and the time that Amanda thinks of as a vanished golden age – her girlhood in the rural South before the Great

⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 233.

⁷ Granger Babcock, “*The Glass Menagerie* and the Transformation of the Subject”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 14, 1 (Fall 1999), p. 21.

War.”⁸ Continúa este crítico estableciendo un paralelismo de estos tres tiempos con tres símbolos religiosos: el paraíso, el purgatorio y el infierno⁹. Estos tres tiempos se encuentran en uno, el evocado por Tom, que nos lleva al presente del apartamento. En ese presente conocemos la situación familiar del grupo. Desde el punto de vista social, los Wingfield pertenecen a una familia de clase media baja con graves problemas económicos. Citamos un momento de la obra en que percibimos con claridad los aprietos por los que pasa la familia:

LAURA: Butter and what else?

AMANDA [*entering upstage*]: Just butter. Tell them to charge it.

LAURA: Mother, they make such faces when I do that.¹⁰

Muchas son las estrecheces de los Wingfield, pero pronto comprenderemos que el verdadero problema no está exclusivamente en el dinero. A un nivel más profundo se puede apreciar que los conflictos están en ellos mismos. En otro momento de la obra Amanda recomienda a su hijo que deje de fumar; en realidad no busca el ahorro porque sabe que el comportamiento hostil de Tom no los va a hundir más en la miseria económica, pero va a erosionar unas relaciones que ya estaban bastante deterioradas. La raíz de los problemas familiares, cualquiera que sea su naturaleza, ha sido estudiada a lo largo de la historia de la Psicología. Freud consideraba que “... el origen de los trastornos emocionales estaba en el inconsciente y en los conflictos intrapsíquicos, más que en las interacciones entre los cónyuges.”¹¹ Sin embargo, la tendencia actual es la de considerar que muchos de los problemas que se producen en el seno de la familia tienen su origen en la relación entre los cónyuges o entre los

⁸ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 64.

⁹ Ibid., p. 65. Boxill formula una interpretación de la simbología cristiana en la obra.

¹⁰ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 256.

¹¹ Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano. *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*, ed. cit., p. 104.

cónyuges y sus hijos. Si el problema radica en el grupo familiar, es razonable pensar que la comunicación es una de las claves para resolver los conflictos familiares. Cuando los miembros de una familia se sienten parte de mundos distintos es muy difícil que puedan entenderse. Amanda, aun siendo práctica a la hora de buscar un futuro mejor para sus hijos, vive en el pasado, añora el viejo Sur. Tom piensa en el futuro. Laura, por último, fluye entre dos mundos, el real y el imaginario, no tiene, pues, conciencia de presente, pasado o futuro. Con este panorama el entendimiento entre ellos es poco menos que imposible:

...*The Glass Menagerie* projects not a series of violent confrontations leading to catastrophe but a vision of lonely human beings who fail to make contact, who are isolated from each other and from society, and who seem ultimately abandoned in the universe.¹²

Solo les queda, como comenta Ascensión Gómez García en *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*¹³, el respeto mutuo, lo único que Tom se atreve a exigir de Amanda:

TOM: ...You say there's so much in your heart that you can't describe to me. That's true of me, too. There's so much in my heart that I can't describe to you! So let's respect each other's –¹⁴

Esta situación en la que el entendimiento es imposible es el resultado de una transformación del núcleo familiar. El grupo inicial sufre una amputación

¹² Roger B. Stein, “*The Glass Menagerie* Revisited: Catastrophe without Violence”, art. cit., p. 36.

¹³ Ascensión Gómez García. *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, p. 28.

¹⁴ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 259. Gilbert Debusscher, en el artículo “Tennessee Williams’s Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*”, pp. 57-68, en *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), considera que es este momento de la obra, cuando Amanda descubre a Tom sus sentimientos acerca del abandono y el amor que todavía siente por su marido, Tom está a punto de contar también un secreto: su homosexualidad. Sobre la posible homosexualidad de Tom véase el capítulo de esta tesis “Tom Williams y Tom Wingfield”.

con la salida del padre, quien, huyendo del hogar, provoca un serio desequilibrio. Hasta ese momento los roles familiares estaban perfectamente establecidos, aunque no por ello la familia era ajena a los problemas. A pesar de que Mr. Wingfield no aparece en ningún momento, es conocida su afición a la bebida por los comentarios de los demás personajes. Amanda considera al alcoholismo como causante de la partida de su marido y siente temor ante la posibilidad de que su hijo o el pretendiente de su hija se conviertan en alcohólicos, pues eso supondría nuevos abandonos. Gilbert Debusscher habla de ese miedo en los siguientes términos:

In *Menagerie* Williams draws indirect attention to Mr. Wingfield's alcoholism in the two or three instances (...) when Amanda reveals her deep-seated fears that Tom might become a drinker or that Mr. O'Connor may already be one, thus indicating that she is well aware that alcoholism is a pattern of family behaviour that tends to be repeated by successive generations either through direct filiation, the son taking over his father's drinking habits, or through alliance, the daughter marrying an alcoholic, as did her mother.¹⁵

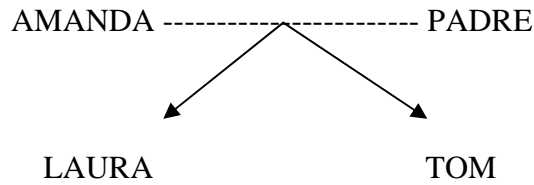
Como afirma Debusscher, Amanda intuye la posibilidad de repetir patrones, con lo que su miedo se hace muy real. Igual que otras familias en esa situación, los Wingfield no eran conscientes del verdadero problema: "The common denominator of the alcoholic, the spouse, and the children is denial: the unwritten law of the alcoholic home is that there is no problem. There is a symptomatic avoidance of the truth."¹⁶ Para ellos el conflicto surgirá después con la huida del padre. Esta sería la ecuación que representaría la situación en el seno de esta familia antes de la marcha del padre:

¹⁵ Gilbert Debusscher, "Tennessee Williams's Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*", art. cit., p. 60.

¹⁶ Ibid., p. 59.

Soporte afectivo
Dependencia económica

Soporte económico
Independencia

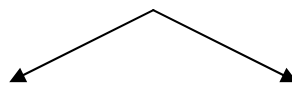


Dependencia económica
Dependencia afectiva

La cohesión familiar estaba caracterizada por un fuerte vínculo emocional y cierto grado de autonomía individual. Económicamente, el grupo dependía del padre, pues antes de abandonar el grupo cumplía su papel dentro de la familia. Afectivamente, el grupo dependía de ambos progenitores. Con la marcha del padre ese primer patrón se desintegra, se produce una crisis dentro del ámbito familiar. El abandono produce un fuerte impacto en el núcleo familiar, por lo que es necesario un reajuste, una reorganización de los papeles que cada uno debe asumir ante la nueva situación. Así pues, se plantea una nueva ecuación:

Soporte económico
Falta de libertad

TOM



AMANDA

LAURA

Parcial dependencia económica
Dependencia afectiva

Dependencia económica
Dependencia afectiva

Tom ha pasado a ser el centro del nuevo grupo, sobre él va a caer todo el peso de la casa. Su cambio es bastante complejo y probablemente difícil de integrar, pues combina responsabilidades con falta de independencia. Al ocupar el lugar del alcohólico está predispuesto a repetir la historia y de esta forma se convierte en el centro de atención de Amanda. La cohesión familiar deja de ser fuerte, aumentan las relaciones de dependencia a la vez que se limita la libertad personal. Se produce una alienación entre los miembros. Antes formaban una unidad homogénea y de repente se les lanza a un mundo desconocido, de ahí que cada uno se acomode en un tiempo distinto, el más acorde a sus necesidades individuales, como indicábamos con anterioridad. De los tres, es Tom el que más va a sufrir con la huida, pues pasa a ser constantemente observado por su madre. No puede disponer ni siquiera del dinero que gana ya que todo debe entregárselo a Amanda. Ella es la que decide en qué se utiliza y asigna a cada uno de sus hijos una pequeña cantidad. Tom lo gasta en el cine, bebidas y tabaco, pero incluso eso quiere cortar Amanda. Ciertamente es que ella no desea quedarse con el dinero, sino que le propone utilizarlo de una forma más productiva:

AMANDA: You smoke too much. A pack a day at fifteen cents a pack. How much would that amount to in a month? Thirty times fifteen is how much, Tom? Figure it out and you will be astounded at what you could save. Enough to give you a night-school course in accounting at Washington U! Just think what a wonderful thing that would be for you, Son!¹⁷

La falta de intimidad es otro factor a favor de la huida. Tom no puede elegir qué libros leer ni pasar demasiado tiempo escribiendo en su cuarto sin interrupciones. La sensación de asfixia es cada vez mayor. La nueva situación ha sido difícil de aceptar por todos los miembros del grupo. Han pasado por un

¹⁷ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 264.

proceso de adaptabilidad familiar, entendida ésta como “...la habilidad de un sistema conyugal o familiar para cambiar su estructura de poder, los roles y las reglas de la relación, en respuesta al estrés provocado por una situación concreta y determinada o por el desarrollo vital evolutivo de toda la familia.”¹⁸ La adaptación a esos nuevos roles familiares ha sido un fracaso. Los Wingfield no estaban preparados para asumir un cambio de estas características. El fracaso es más patente en el caso de Tom. A lo largo de la obra se observa cómo evoluciona su comportamiento, que irá desde la aceptación inicial del nuevo rol, hasta la hostilidad, reprimida primero y abierta al final. Esta actitud provocada por el abandono del padre enfrenta a Tom con su madre. Seguirá su ejemplo y se marchará aunque no por ello puede considerarse que su acción es desinteresada o cruel, como sí fue la de su padre. Williams no quería que su joven poeta fuera juzgado por la huida; en las notas de producción refleja la desesperación del joven en la descripción del edificio “... all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation.”¹⁹

Adivinando los deseos de su hijo, Amanda había advertido a Tom que debería esperar. Aceptaría su marcha, pero para ello ponía una condición: “... till there’s somebody to take your place”²⁰. Sin embargo, todos los intentos por encontrar a un sustituto han sido vanos. Cuando se va no hay nadie dispuesto a ocupar su lugar. Al abandonar el hogar queda nuevamente desnivelada la balanza. Amanda y Laura tendrán que amoldarse a un cambio que no se presenta, en principio, esperanzador para ninguna de ellas. En ese núcleo que tendrán que formar no habrá un claro soporte económico. El trabajo de Amanda como vendedora de revistas y el desfile en ropa interior para unos almacenes le han permitido financiar los estudios de Laura en Rubican’s

¹⁸ Olson, Sprenkle y Russel (1979), citados en Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano, *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*, ed. cit., p. 213.

¹⁹ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 233.

²⁰ *Ibid.*, p. 261.

Business College, pero no puede afirmarse que sea suficiente para mantener a una familia. Williams no parece querer darle una oportunidad a Amanda. En las dos conversaciones telefónicas en las que intenta conseguir suscripciones a revistas no tiene mucho éxito. Su forma de hablar, sus comentarios sobre el producto que vende demuestran, no obstante, que no es inexperta en tácticas comerciales. Al mismo tiempo, Amanda es una mujer de recursos, como evidencia la preparación de la cena para Jim: mínima inversión, excelentes resultados.

Laura, por otro lado, ha visto desaparecer su sueño de conquistar a Jim; por una sola vez pensó poder conseguir el “gentleman caller” del que siempre hablaba Amanda. Cuando comprende que es imposible cae en un profundo abismo del que nadie la podrá salvar ya. Algunos críticos advierten que su futuro será el asilo mental. Jacqueline O’Connor, por ejemplo, sugiere que el escenario de la obra, con esa continua sensación de aislamiento, junto con el deseo de Laura de permanecer dentro de su cuarto, están adelantando ese posible final. Sin atreverse a asegurarlo, apunta: “...the play provides enough clues to indicate that Laura’s mental stability is as fragile as her glass figures, and that her inability to provide for herself makes her a likely candidate for an institution.”²¹ Continúa O’Connor recordando a otras mujeres que acabaron en una institución mental por no poder mantenerse económicamente o presentar trastornos psicológicos: Blanche, en *A Streetcar Named Desire*, o Lucrecia, en *Portrait of a Madonna*. No compartimos esa idea del asilo ni del caos total tras la marcha de Tom. Tal vez el destino de Amanda no sea más sufrimiento, con su entusiasmo y audacia no puede sucumbir ahora sino que encontrará la manera de salir adelante. Laura es quien no podrá valerse por sí misma, dependerá de su madre al no poder funcionar sola en el mundo.

²¹ Jacqueline O’Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 82.

3.2. EL MIEDO COMO FORMA DE VIDA

3.2.1 LAURA Y TOM WILLIAMS

En entrevistas concedidas a la prensa y la televisión, Williams había afirmado que Laura Wingfield era, de alguna forma, un retrato de su hermana Rose, pues en ella había reflejado su pureza y sensibilidad. Toma, además, algunas vivencias de la joven: Rose comenzó un curso de secretariado que terminó en paseos por el parque, el museo y el zoo, poseía una colección de figuras de cristal, estaba expuesta a unas circunstancias familiares similares y se sentía muy unida a un hermano poeta. De la personalidad de la joven que fue antes de la lobotomía no recoge nada, Rose era una joven alegre, extrovertida y muy imaginativa. A pesar de las coincidencias, nuestro análisis pretende establecer una comparación no entre las dos muchachas, sino entre Laura Wingfield y Tom Williams ya que existe una serie de coincidencias que parecen bastante significativas. No caeremos en el error de pensar que la

identificación se basa en la homosexualidad del dramaturgo, no siendo la semejanza entre ambos de carácter sexual.

Tom y Laura sufrieron enfermedades en la infancia. Tom no pudo caminar durante dos años a causa de la difteria y cuando pudo hacerlo de nuevo casi no conseguía sostenerse por la debilidad de sus piernas. Se sintió distinto a los demás, no podía correr ni jugar como otros niños. Es muy probable que esa experiencia le hiciera darse cuenta del malestar que produce en una persona cualquier tipo de discapacidad. Como consecuencia de la enfermedad de Tom y del defecto de Laura, ambos desarrollaron una timidez extrema en la infancia. Enrique Echeburúa, en su libro *Fobia social*, señala la relación entre el padecimiento de enfermedades en la infancia y la aparición de la timidez:

La presencia de enfermedades en la infancia, numerosas, graves o que afectan al aspecto físico (con el temor en este último caso a la evaluación negativa) puede facilitar el desarrollo de la timidez en los niños y adolescentes.²²

Durante la convalecencia por la enfermedad Tom estuvo rodeado de las mujeres de la casa y su única amiga fue Rose. Pasada la enfermedad, de vuelta a la vida social, no sabe cómo tratar a los niños. Se enrojece con facilidad y se siente incómodo en situaciones en las que se le presta atención. Con el tiempo, “His shyness increased, and he started to blush a great deal.”²³ La timidez es un rasgo de su personalidad identificado por muchos de sus amigos o compañeros del teatro, así como en entrevistas en las que con frecuencia el periodista

²² Enrique Echeburúa. *Fobia social*. Barcelona: Martínez Roca, 1993, p. 40.

²³ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 16. En *Memoirs* Williams comenta: “Few people realize, now, that I have always been and even remain in my years as a cocodrile an extremely shy creature -in my cocodrile years I compensate for this shyness by the typical Williams heartiness and bluster and sometimes explosive fury of behavior. In my high school days I had no disguise, no façade. And it was at University City High School that I developed the habit of blushing whenever anyone looked me in the eyes, as if I harboured behind them some quite dreadful or abominable secret.” (Tennessee Williams, *Memoirs*, ed. cit., p. 17).

destaca su retraimiento inicial como expresión de su naturaleza. Fue en la infancia cuando se manifestó con mayor intensidad e hizo que el niño se retirara hacia su mundo y empezara a escribir. Nancy Tischler relata este hecho de la siguiente manera:

One of his friends says that young Tom Williams developed a fear of using his voice in public and sat mute when called on to recite in class. He blushed when anyone addressed him or caught his eye and, becoming ashamed of his blushing, blushed all the more. In the preface to a play written years later, Williams recalls the horror of his inability to communicate with outsiders. This, he says, turned him irresistibly toward written expression where his shyness was no handicap.²⁴

Tom se esconde tras su obra, Laura tras el cristal; ambos se evaden del mundo exterior. Los dos son hijos de alcohólicos y, como propone Debusscher, este huir tiene su origen en la negativa a aceptar el problema de sus padres. Al hablar de Laura establece:

Typically, in response to the distress in the family, these children, to survive, had to develop coping behaviors. Laura withdraws into a world of her own. Fearful of relationships, painfully shy, feeling inadequate and rejected, she would prefer to walk around Forest Park every day rather than face sure mortification at Rubican's Business College. Jim's observation is correct: she does have an inferiority complex, a common situation for children growing up in alcoholic homes. Her refuge is to escape from reality.²⁵

En el interés de Tom por la escritura estaría ese mundo igual al de Laura. Él también encuentra un lugar donde sentirse seguro y escapar de la realidad. Ese aislamiento, no obstante, tiene un serio inconveniente: hace nacer en ellos un sentimiento de soledad. Tom entiende muy bien el miedo de Laura a sentirse

²⁴ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 32.

²⁵ Gilbert Debusscher, "Tennessee Williams's Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*", art. cit., p. 60.

distinta. Sufre el rechazo de los niños porque no puede correr. Laura, por su parte, pensaba que el sonido de su aparato ortopédico era muy fuerte. Para Tom, igualmente debieron de resultar las risas de los niños por su torpeza, al caminar primero y luego, en San Luis, por su forma de hablar. Conoce por tanto en primera persona el sentimiento de soledad y pesadumbre que le embarga a uno al no ser reconocido como parte de un grupo.

La timidez de Williams va disminuyendo con los años, pues encuentra una ayuda en Tennessee Williams; tras crearse a sí mismo es capaz de dejar a un lado parte de su timidez jugando a ser otra persona. Laura no sólo no deja de ser tímida con el tiempo, sino que sus problemas de relación aumentan. El problema de Laura no es, pues, idéntico al de Tom. Ella, como veremos al analizar su personalidad, está afectada por un trastorno de la personalidad: fobia social.

...la fobia social no es lo mismo que la timidez. La persona tímida puede sentir ansiedad en algunas o muchas situaciones sociales pero dicha ansiedad no llega a convertirse en incapacitante, invalidante o insufrible.²⁶

Pese a perder parte de su retraimiento, Williams siguió sintiendo durante toda la vida una especie de ansiedad social como recuerdo de esa extremada timidez infantil. José Doménech Fernández, en su tesis doctoral *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, transcribe una serie de consideraciones de Antonio de Cabo sobre Williams en una corta estancia en Barcelona. Para nuestro estudio interesa la impresión que este periodista obtuvo de ese encuentro, una cena en compañía del poeta francés Jean Cocteau:

Durante la cena, Cocteau se mostró de una brillantez extremada. Tennessee, a su lado, por el contrario, muy

²⁶ Pedro Moreno. *Superar la ansiedad y el miedo*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2002, p. 41.

cordial pero tímido. Le aturdí la vitalidad del exaltado poeta francés y le mareaba el bullicio y el fuerte colorido de la 'juerga flamenca'. Aquella noche conocí una de las características principales de su personalidad: su gran timidez y su extremada sensibilidad, tan difíciles de adivinar a través de la fuerza arrolladora y brutal de sus obras.²⁷

²⁷ José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 196.

3.2.2. LAURA

Williams ofreció a la Metro Goldwyn Mayer un guión sobre una chica tímida y una madre del Sur titulado *The Gentleman Caller*. Quería de este modo compensar los meses cobrados en los estudios sin producir nada del agrado de los productores. En principio debía escribir el guión para la película *Marriage is a Private Affair*, pero nada de lo que escribía parecía contentarles. El joven Williams no se sentía capaz de llevar a cabo el encargo ya que le resultaba difícil improvisar diálogos superficiales para Lara Turner. Puesto que tenían que pagarle de cualquier forma le asignaron un nuevo proyecto, una película con Margaret O'Brien, una de aquellas niñas prodigio del cine norteamericano de la época. El resultado fue aún peor, "He said such prodigies made him vomit."²⁸ Prescindieron de sus servicios pero siguieron pagándole hasta que terminó el contrato. La Metro rechazó *The Gentleman Caller*, los productores no supieron valorar el material que se les ofrecía. Hasta 1950 no se hizo una versión cinematográfica de la misma con guión elaborado por Williams y Peter Bernes. A éste último es a quien se debe principalmente el

²⁸ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 91.

guión definitivo. Al final fue la Warner, no la Metro, la que llevó al cine el éxito teatral *The Glass Menagerie*.

La reelaboración del material como obra de teatro ya llevaba el título *The Glass Menagerie* y muy pronto encontró quien apostara por ella. *The Glass Menagerie* nace de varias piezas cortas: *Portrait of a Girl in Glass*, *Stairs to the Roof* (*A Player for the Wild of Heart that are Kept in Cages*), *The Gentleman Caller* y *The Long Goodbye*. Williams experimentó cierto tiempo con sus personajes, jugó con distintos escenarios, nombres y circunstancias²⁹. La esencia, no obstante, se mantiene casi siempre: una familia de cuatro miembros, uno de ellos, el padre, siempre presente de alguna manera (en *The Glass Menagerie* a través del cuadro), otro miembro de la familia que desea huir del hogar y que vive lleno de amargura (*Stairs to the Roof*); dos hermanos, uno de ellos con dificultades para enfrentarse a la vida (en *The Long Goodbye* es Tom, no Laura, el que está afectado por una extremada timidez), aunque no siempre el hermano más débil padece un defecto físico (*The Girl in Glass*). En todas estas obras se refleja un miedo excesivo por parte de algunos personajes a adentrarse en la vida.

Al considerar el miedo de Laura como el más agudo de los del grupo que vamos a analizar, lo hemos utilizado para dar nombre a este capítulo de la tesis: “The Glass Menagerie o el miedo a vivir”. Veremos a continuación cómo surge

²⁹ Brian Parker habla de la existencia de material no publicado sobre la obra en “The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity”, art. cit., pp. 409-422. En “The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*” del mismo autor incluido en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 65-82, encontramos una advertencia acerca de lo confuso de los materiales dejados por Williams. En ocasiones él mismo colocaba hojas alteradas entre páginas de borradores que ya no necesitaban ningún cambio. Gilbert Debusscher, en “‘Where Memory Begins’: New Texas Light on *The Glass Menagerie*.”, *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), p. 53-62, completa la información presentada por Parker en los artículos mencionados anteriormente, amplía la información que este crítico ofrece y hace referencia a nuevas fuentes. Louis Broussard, en *American Drama*, considera como antecedentes de la obra *The Spinning Song* (más parecida a *A Streetcar Named Desire*), *If you Break it Breaks*, *Portrait of a Girl in Glass* y *The Front Porch*.

ese miedo en su vida y cómo funciona. El tipo de miedo que domina a Laura es una fobia. El miedo se convierte en fobia cuando es:

- a) Desproporcionado. El objeto temido es inocuo y no entraña objetivamente ninguna amenaza . (...)
- b) Desadaptativo. La elevada intensidad en la respuesta produce notable malestar, serias preocupaciones y síntomas desagradables (náuseas, diarreas, mareos, desmayos, dolores de cabeza, etc.)³⁰

El miedo de Laura encuadra perfectamente en la descripción de fobia: es desproporcionado, por cuanto sus temores son percibidos como amenazas, y desadaptativo porque sufre molestias físicas cuando lo siente. Se puede afirmar que el tipo de fobia que padece Laura es una fobia social. Según el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, la fobia social es un “Temor acusado y persistente por una o más situaciones sociales o actuaciones en público en las que el sujeto se ve expuesto a personas que no pertenecen al ámbito familiar o a la posible evaluación por parte de los demás.”³¹ Por ello, el fóbico trata de evitar situaciones en las que se desata su miedo. El origen de la fobia presenta diversas causas: una infancia con muestras de timidez o una adolescencia solitaria pueden dar lugar a una fobia; otras veces, las fobias pueden aparecer como consecuencia de una experiencia negativa con un objeto o situación del pasado. La fobia que sufre Laura puede tener origen en su propia familia. Su cojera va a hacer de ella una muchacha tímida y atormentada.

...ciertas variables evolutivas de tipo físico, social y cognitivo pueden desempeñar un papel importante en la adquisición de los miedos sociales. Entre ellas,

³⁰ Francisco Xavier Méndez. *Miedos y temores en la infancia*, ed. cit., p. 27.

³¹ Juan J. López-Ibor Aliño (director de la edición española). *DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Texto Revisado. Barcelona: Masson, 2002, p. 509.

la presencia significativa de enfermedades en la infancia, ...³²

Vimos en el apartado dedicado a Laura y Tom Williams cómo un padre alcohólico podía provocar serios problemas en la personalidad de los hijos. Si a este hecho unimos una separación traumática, encontramos elementos suficientes para que se produzca un trastorno de la personalidad. La huida del padre del hogar propicia una visión negativa de sí misma, con lo que su cojera pasa de ser un defecto meramente físico para convertirse en algo psicológico³³. En este paso, la actitud de su madre cobra gran importancia. Ella ha sido joven, atractiva y socialmente aceptada. Sus expectativas con respecto a Laura son enormes. Como advierte Enrique Echeburúa en *Fobia social* “Una preocupación excesiva por parte de los padres sobre el aspecto externo, la vestimenta, las maneras sociales del comportamiento de los hijos, etc. –reflejo, sin duda, de la preocupación de los padres por las opiniones de los demás–, puede facilitar en los hijos la aparición de un temor exagerado a la evaluación negativa, que es característico de la fobia social.”³⁴ Amanda prepara a Laura para la deseada visita y, a pesar de la negativa de la muchacha, coloca en sus pechos relleno para aumentar el volumen. Su comentario “...look at yourself, young lady. This is the prettiest you will ever be!”³⁵, en lugar de tranquilizar a Laura la pone más nerviosa porque está poniendo más énfasis en su aspecto que en su personalidad, contribuyendo de esta forma a desarrollar una imagen muy pobre de sí misma. La percepción que Laura va a tener de su aspecto va a condicionar fuertemente su vida, cerrando la oportunidad de relacionarse con los demás. Este hecho es fácilmente identificable en su conversación con Jim:

³² Enrique Echeburúa. *Fobia social*, ed. cit., p. 40.

³³ En el artículo de Gilbert Debusscher, “Tennessee Williams’s Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*”, se considera al alcoholismo de Mr. Wingfield como directamente responsable de la situación actual de Laura. Junto con ese factor deben tenerse en cuenta otros que planteamos en este análisis.

³⁴ Enrique Echeburúa. *Fobia social*, ed. cit., p. 39.

³⁵ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 275.

LAURA: Yes, it was so hard for me, getting upstairs. I
had that brace on my leg – it clumped so loud!
JIM: I never heard any clumping.
LAURA [*wincing at the recollection*]: To me it
sounded like – thunder!
JIM: Well, well, well, I never even noticed.³⁶

Lo que para Jim, y probablemente para los demás compañeros de instituto, es apenas apreciable, para Laura es un verdadero problema. La vivencia traumática de su defecto físico le impidió hacer amigos durante la infancia. Su incapacidad para relacionarse con los demás en el presente demuestra que es algo de lo que no ha podido desembarazarse con el tiempo. “It was so hard for me, getting upstairs” puede entenderse no sólo como una dificultad para subir escaleras, sino también como una dificultad para acercarse a los demás, a quienes consideraba superiores. Esta visión tan pobre de sí misma la lleva a verse fuera del mundo real, diferente. “I had that brace on my leg -- it clumped so loud!” Las dos pausas de Laura en este parlamento son bastante significativas: en la primera se detenía al hacer referencia a la subida, para luego hablar de su dificultad; con ello se produce una identificación total entre su defecto físico, que es lo que le impide subir con normalidad, y su fobia, que es lo que la inhibe de cualquier relación personal. En la segunda habla del problema físico, la necesidad de llevar un aparato ortopédico, para, tras la pausa, hacer referencia al efecto que ella creía que provocaba su forma de andar. Laura no está haciendo referencia al aspecto externo de su problema, sino a su forma de sentirlo. A pesar de que Jim dice no haber escuchado ningún ruido fuerte en su caminar, ella lo vivió como algo terrible. Su yo interno la engañaba en su percepción del sonido, un sonido que para ella era tan fuerte como un trueno.

³⁶ Ibid., p. 294.

JIM: ... A little physical defect is what you have. Hardly noticeable even! Magnified thousands of times by imagination!³⁷

El miedo que siente Laura al contacto con los demás nació de sus propias dificultades para afrontar la pérdida del padre, pues “Mientras que la muerte del padre tiene, por lo general, un carácter natural o irremediable e inflige penosos sentimientos de duelo, de pérdida y de tristeza, la ausencia paterna por otras causas, incluyendo la ruptura de la pareja, es considerada por los niños como un rechazo evitable, y produce confusión, angustia, culpa, rabia y emociones profundas de desprecio, de abandono.”³⁸ Su mundo, que hasta ese momento podía considerarse sólido, se desmorona. Añadiendo la sobreprotección materna y su negativa a aceptar el problema físico de Laura como algo real, tenemos todo un conjunto de elementos propiciadores para una mala recepción de la propia personalidad al ser la fobia sólo un indicador final. Las circunstancias favorecieron su desarrollo en Laura.

En la casa queda una fotografía de su padre, pero ni siquiera era necesario mantenerla para que le recordaran. En realidad, está muy presente en la vida de todos. No estando, está permanentemente acompañándolos. La foto está colocada en la sala de estar, lugar donde pasa la familia la mayor parte de su tiempo, de ahí que su ausencia sea presencia. La sala de estar es, además, la habitación de Laura. Allí hay un sofá que hace las veces de cama. Laura escucha continuamente los discos que dejó al marcharse como si a través de ellos pudiera escuchar su voz. Aunque Laura no hace referencia al cuadro ni a su padre en ningún momento de la obra, sabemos que lo siente cerca. Que su presencia es importante para ella se descubre en cada momento en que usa el fonógrafo. La tensión y el nerviosismo que le producen la llegada de Jim o el

³⁷ Ibid., p. 299.

³⁸ Luis Rojas Marcos. *La pareja rota. Familia, crisis y superación*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 39.

descubrimiento del engaño a su madre se acompañan de su automatismo con este instrumento. Accionar el aparato para oír los discos que dejó tras de sí el padre denuncian el deseo de obtener su protección. Para Amanda el cuadro tiene, a juzgar por Edmund A. Napieralski, otra función, porque quizás "...she believes that this image and her own past can somehow be redeemed in Tom and Laura."³⁹ Amanda sufrió mucho por el abandono, pues amaba a su marido. No debía ser muy agradable ver continuamente la foto del que huyó. Mantener el retrato es una forma de mostrar a sus hijos la cara de la irresponsabilidad.

Ese hombre de amplia sonrisa ha convertido a Laura en un ser angustiado. Muchas son las situaciones en las que Laura siente miedo. Su angustia se manifiesta físicamente cuando, una vez que ha conseguido protegerse de aquello que le causa dolor, aparece un elemento extraño. La única forma que ha encontrado para sentirse a salvo es refugiarse en sí misma, cerrarse a todo y a todos. Las pequeñas figuras de cristal son una manifestación de su propio mundo, frágil, irreal, frío. La proyección que Laura hace de sí misma sobre los adornos de cristal aumenta progresivamente, llegando hasta una identificación total al final de la obra. Williams lo anuncia al hablar del personaje al comienzo de la pieza:

...Laura's separation increases till she is like a piece of her own glass collection, too exquisitely fragile to move from the shelf.⁴⁰

En una discusión con Amanda Tom lanza su chaqueta por el aire y cae sobre la colección de Laura. El grito muestra su dolor, las figuras son ya una extensión de su propia persona:

³⁹ Edmund A. Napieralski, "Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*: The Dramatic Metaphor", *The Southern Quarterly*, vol. 16 (1977), p. 6.

⁴⁰ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, p. 228.

It strikes against the shelf of LAURA'S glass collection, there is a tinkle of shattering glass. LAURA cries out as if wounded.⁴¹

Toda la agresividad de Tom en esa escena, que va contra su madre, se vuelca en realidad sobre Laura; por ello, al caer el objeto de cristal, Laura grita como si el daño se le hubiera hecho a ella. Igualmente, el abandono del padre, motivado por su incompatibilidad con la madre, cae sobre los hombros de Laura, o al menos es como ella debió de sentirlo, pues la ha convertido en un ser angustiado. La actitud de Tom en este momento adelanta la que será característica en su vida cuando se marche: "Tom's helpless kneeling beside the scattered debris [of the broken glass animals] also hints at the remorse which will haunt him after his departure, ..."⁴² Tom se siente culpable por provocar daño a la persona que más quiere y recoge los trozos del cristal que es tan importante para Laura. La joven dedica gran parte de su tiempo a cuidar de su colección, mientras escucha los discos dejados por Mr. Wingfield, lo que motiva el comentario crítico de Amanda: "Now all she does is fool with those pieces of glass and play those worn-out records."⁴³ La elección de la palabra "fool" en esta sentencia de Amanda es muy apropiada, pues manifiesta la vivencia que tiene el resto de la familia de esta obsesión de Laura por las figuritas de cristal. Ven cómo el mundo de Laura está reducido y que su vida se limita a jugar. Más que como un problema lo ven como un simple entretenimiento:

TOM [*gently*]: She lives in a world of her own – a world of – little glass ornaments, Mother ...⁴⁴

⁴¹ Ibid., p. 252.

⁴² William Fordyce, "Tennessee Williams's Tom Wingfield and Georg Kaiser's Cashier: A Contextual Comparison", *Papers on Language and Literature*, vol. 34, 3 (Summer 1998), p. 255.

⁴³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, p. 261.

⁴⁴ Ibid., p. 271.

Laura ha inventado ese mundo imaginario para esconderse de la realidad, la atención que presta al cristal es la que le resta a su propia vida.

...frente a un miedo no dominado o evitado por el sujeto, éste empieza a desarrollar rituales que, en su opinión, son capaces de combatir ese miedo invencible.⁴⁵

La existencia de un objeto real, que en Laura suponen las figuritas de cristal, puede entenderse como todo un ritual de evitación. El cuidado de la muchacha por sus figuritas, repetido obsesivamente, le proporciona una ilusión momentánea de control de su miedo. En realidad, el efecto es el contrario, pues para mantener esa aparente seguridad se ve obligada a prestar a los objetos de cristal mayor atención. Todo ello hace que su vida quede reducida a una secuencia de rituales que no tienen nada que ver con la realidad. Laura explica a Jim lo que hace con su colección:

JIM: What are you doing now?

LAURA : I don't do anything – much. Oh, please don't think I sit around doing nothing! My glass collection takes up a good deal of time. Glass is something you have to take good care of.⁴⁶

Se crea un círculo vicioso en el que Laura está atrapada sin esperanza. Williams quiere mostrar su incapacidad para amoldarse a la vida real con descripciones como la que sigue: “...she is like a piece of translucent glass touched by light.”⁴⁷ La cosificación de Laura se va haciendo más evidente. Está cerrada a la vida, por ello se presenta como un cristal translúcido. La luz, es decir, la vida pasa a través de ella, pero no puede apreciarse con nitidez lo que

⁴⁵ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*, ed. cit., p. 78.

⁴⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 298.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 274.

guarda en su interior. El miedo de Laura a vivir le hace reaccionar angustiosamente ante todo aquello que le recuerde que está viva, que le haga sentir. Entonces se desata todo un complejo sistema de defensas internas manifestadas a través de crisis de angustia. Los síntomas que aparecen en un ataque de ansiedad, como apunta Nardone, son los siguientes:

1. Respiración fatigosa (disnea) o sensación de ahogo;
2. vértigo, pérdida de equilibrio o debilidad;
3. palpitaciones o aceleración del ritmo cardíaco (taquicardias);
4. temblor;
5. sudor;
6. sofoco;
7. náuseas o dolores abdominales;
8. despersonalización o desrealización;
9. sensaciones de pesadez y hormigueo (parestesia);
10. rubor en el rostro o escalofríos;
11. dolores en el pecho o angustia;
12. miedo a morir;
13. miedo a volverse loco o a hacer algo incontrolado.⁴⁸

En Laura aparecen algunos de los síntomas mencionados cuando cree que su mundo se tambalea y es que el miedo “... nos ofrece la posibilidad de captar, mejor que en cualquier otra parte, el encuentro, la conjunción por excelencia de las dos vertientes de la persona humana: la somática y la psíquica.”⁴⁹ Esa angustia que sufre Laura tiene una función, la defensa:

...sobrevive como consecuencia de la acción intrapsíquica de la pulsión de la muerte que amenaza la integración del yo.⁵⁰

La muerte a la que se hace referencia en la cita anterior puede entenderse como una muerte psíquica, aunque la sintomatología hable de problemas físicos. La llegada de Jim a casa produce en Laura angustia que se manifiesta en una serie de síntomas fóbicos:

⁴⁸ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*, ed. cit., p. 54.

⁴⁹ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 11.

⁵⁰ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*, ed. cit., p. 32.

LAURA [*retreating stiff and trembling from the door*]:
How – how do you do ?
JIM [*heartily extending his hand*]: Okay!
[*LAURA touches it hesitantly with hers.*]
JIM: Your hand´s cold, Laura!⁵¹

El temblor y la frialdad de sus manos manifiestan su estado de ansiedad. Esa ansiedad se debe también en parte a la imposición materna de abrir la puerta. Amanda no comprende lo que ocurre en el interior de Laura, su comportamiento le parece incluso absurdo. No duda en hacérselo saber a ella misma. El hecho de que se trate el problema de Laura como algo absurdo hace que para ella la situación sea más difícil. Tom, por su parte, aunque más realista que su madre, habla del problema de Laura con cierta indiferencia:

TOM: Oh – with Laura? Laura is – terribly shy.⁵²

Laura no quiere aparecer en la cena, tratando de eludir así el temido contacto con el desconocido. Su madre insiste, haciendo caso omiso a sus dificultades:

TOM: Laura is not feeling well and she says that
she thinks she'd better not come to the table.
AMANDA: What? – Nonsense! – Laura? Oh,
Laura!⁵³

La no aceptación de Amanda del problema de Laura, la conduce a calificarlo de tonterías, “nonsense”, sin sentido, como también dijo antes que lo único que hacía era “to fool with those pieces of glass”. “Nonsense” y “to fool” son términos que, en realidad, están provocando un mayor grado de alejamiento entre madre e hija; son palabras equivocadas que no dicen nada de lo que en

⁵¹ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 280.

⁵² Ibid., p. 280.

⁵³ Ibid., p. 285.

realidad sucede. Al igual que Amanda se niega a aceptar el defecto físico de Laura, se engaña a sí misma pensando que lo que le ocurre a su hija es algo sin importancia. Después de haber preparado la cena con tanto cuidado no va a permitir que Laura se esconda.

[... She is obviously quite faint, her lips trembling, her eyes wide and staring. She moves unsteadily toward the table.

LEGEND: "TERROR!"

.....

LAURA suddenly stumbles – she catches at a chair with a faint moan.]⁵⁴

La muchacha que aparece en el comedor es una niña aterrorizada incapaz de negarse a obedecer las órdenes maternas. Sabe que no puede ni debe desobedecer. Como advierte Louis Blackwell, Laura "...has no escape open to her. She must adjust to her mother."⁵⁵ Pero lo que no puede expresar con palabras se manifiesta en forma de mareo y temblor. Es mayor el miedo a desobedecer a la madre que el sumirse en una crisis de angustia. Laura necesita sentirse querida por su familia, valora de forma desmedida cualquier comentario o gesto materno. Por ello está siempre pendiente de sus reacciones.

[...AMANDA leans against the shut door and stares at LAURA with a martyred look.]⁵⁶

Amanda adopta una postura de sufridora, parece una víctima. Consigue siempre lo que se propone. No hay duda de que quiere a sus hijos, pero de una forma enfermiza, como veremos cuando analicemos sus intervenciones. Laura cae en esa red de sentimientos de culpabilidad y se siente muy mal; al igual que

⁵⁴ Ibid., p. 286.

⁵⁵ Louise Blackwell, "Tennessee Williams and the Predicament of Women", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 245.

⁵⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 241.

es incapaz de negarse a aparecer en el comedor, le es imposible enfrentarse a su madre y contarle que ha dejado de ir a sus clases:

AMANDA:... And she said, `No – I remember her perfectly now. Her hands shook so that she couldn't hit the right keys!. The first time we gave a speed-test, she broke down completely – was sick at the stomach and almost had to be carried into the wash-room! After that morning she never showed up any more.⁵⁷

De nuevo identificamos los síntomas de Laura ante el miedo que siente, tanto al curso como a su madre. Busca una solución que evite ambos temores, pero, como todas las técnicas de evitación, finalmente acaba fallando. En este caso, la visita al centro de estudios descubre la realidad. Aun cuando Amanda pareciera cegada por sus pretensiones, da muestras de un cierto grado de comprensión de la situación cuando habla con Tom, si bien siempre desde su particular visión de las cosas:

AMANDA: ... I put her in business college – a dismal failure! Frightened her so it made her sick at the stomach.
I took her over to the Young People's League at the church. Another fiasco. She spoke to nobody, nobody spoke to her.⁵⁸

En la actitud de Laura ante los demás descubrimos nuevamente su miedo. Emilce Dío Bleichmar, en *Temores y fobias*, habla del fóbico en los siguientes términos:

El carácter fóbico ha sido rotulado también personalidad huidiza o personalidad inhibida. Nos encontramos frente a niños [futuros adultos con el

⁵⁷ Ibid., p. 243.

⁵⁸ Ibid., p. 261.

mismo problema]⁵⁹ con una marcada timidez en el trato social, con iniciativa escasa o nula. (...) Suelen sentirse inferiores, inadecuados. Prefieren permanecer en sus hogares dedicados a actividades pasivas y evitar los lugares donde hay mucha gente, tumulto, aglomeraciones.⁶⁰

La cita anterior puede ilustrar algunos elementos de la personalidad de Laura. Explica, por ejemplo, el motivo por el que Laura se refugia en el zoo o en el parque y busca la soledad. Jim va a descubrir lo que ocurre, es el personaje más realista de la pieza:

JIM [*abruptly*]: You know what I judge to be the trouble with you? Inferiority complex! Know what that is? That's what they call it when someone low-rates himself!⁶¹

Jim pretende hacer ver a Laura que su “problema” es superable: “Everybody excels in some one thing. Some in many.”⁶² Por sus intervenciones a partir de ese momento podemos entrever cierto cambio en ella.

JIM: ... Somebody needs to build your confidence up and make you proud instead of shy and turning away and – blushing – Somebody – ought to –
Ought to – kiss you, Laura!⁶³

La actitud de Jim podría hacerle parecer cruel al despertar el interés de la joven para luego rechazarla. No es así, Jim es víctima de su propio narcisismo. En el instituto había sido una especie de héroe juvenil de quien se esperaba que llegara lejos. Laura y Tom le recuerdan la gloria pasada. Jim no pretende dañar

⁵⁹ Anotación personal

⁶⁰ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*, ed. cit., p. 64.

⁶¹ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 298.

⁶² *Ibid.*, p. 299.

⁶³ *Ibid.*, p. 304.

a Laura, simplemente se deja llevar por la vanidad. Es el “gentleman caller” ideal para toda la familia. Amanda ve en el muchacho a un emprendedor, a alguien que sabrá labrarse un buen futuro y asegurará la tranquilidad de la familia. Para Tom es un ángel que viene a sacarlo del agujero doble (casa y trabajo) en el que está inmerso. Para Laura, que ya había sentido atracción por él en los años del instituto, conseguir su amor sería la culminación de sus sueños. En él encajan, como interpreta Judith Thompson, muchos de los arquetipos conocidos: “...Prince Charming to Laura’s Cinderella; ..the prince who awakens her Sleeping Beauty. He is the singing Pirate who will charm the Lady, and he is ‘Superman’ who never fails to rescue Lois Lane.”⁶⁴ Todos los miembros de la familia depositan en él la esperanza. En su encuentro con Laura, Jim, sin intentarlo, está creando una serie de expectativas. Ya al principio de su encuentro, cuando Laura le muestra su colección de figuritas de cristal y accidentalmente se rompe una de ellas, se aprecia una posibilidad de cambio. La figurita, un unicornio, pierde su cuerno, lo que la hacía única y diferente. Laura entonces no demuestra sentirlo porque quizás ella misma está dejando de ser un unicornio, dejando de ser diferente para formar parte de un mundo en el que se sienta igual a los demás. El unicornio es, como explica Judith Thompson: “...a medieval symbol of chastity and innocence, which signals the beginning of Laura’s healthy sexual and emotional development and the divestment of her symbolic dimensions as virgin, saint , and child.”⁶⁵ El baile y el beso de Jim aumentan sus esperanzas, pero todo es un espejismo. En el momento en que Jim le desvela la existencia de otra mujer, la única en su vida, Laura caerá en un profundo abismo. Entregar a Jim el unicornio roto es entregar con él la posibilidad de cambio. En ese momento se pierde para siempre:

⁶⁴ Judith J. Thompson. *Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

[...she is a long way off.]⁶⁶

Por todo lo expuesto puede afirmarse que Laura es víctima de un miedo irracional que adquiere la forma de fobia y que hace de ella una persona incapaz de vivir dentro de un mundo real. Su miedo a vivir encuentra eco dentro de su propia familia. La única salida estaría fuera de ese ambiente, pero su miedo le impide salir y relacionarse con los demás. Está condenada, por tanto, a vivir en un mundo imaginario.

⁶⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 307.

3.2.3. TOM WINGFIELD Y TOM WILLIAMS

Williams reconoció que Tom Wingfield estaba basado en el muchacho que era antes de abandonar el hogar. No podemos dudar entonces de la existencia de coincidencias entre ambos. El grado de culpabilidad que Williams imputó a Edwina por la mala relación de Cornelius con su familia es equiparable al que Tom atribuye a Amanda por la huida del padre. En parte tenía razón al creer que su madre había apartado de ellos a su padre, pero no toda la culpa era suya. Cornelius tampoco intentó con ahínco conocer a sus hijos.

If Mother hadn't held me so fiercely close to her, the situation might not have got so bad between us that I froze when he entered the house. I might even have got to know him as a man – and I sometimes feel he wanted to know me, but the trouble lay in the fact that, knowing I was afraid of him, he resented the knowledge so much that he turned against me.⁶⁷

⁶⁷ Tennessee Williams, citado en Ronald Hayman, *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 28.

La presencia de Cornelius en casa es como el retrato del padre de Tom, un estar ahí sin estar en realidad. Ninguno de los dos puede hablar con su padre. Williams utilizó el retrato para mostrar esa fuerte presencia del padre en la casa y al mismo tiempo la imposibilidad de cualquier tipo de comunicación. No pudo presentar al padre como parte de la obra porque ni en su imaginación estaba preparado para hablar con él sin mostrar todo el odio que sentía. Gilbert Debusscher, en su artículo “Tennessee Williams’s Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*”, establece un claro paralelismo entre Cornelius y Mr. Wingfield atendiendo a su grado de alcoholismo; para este crítico el alcohol es la clave para entender el abandono. Como se indicó al hablar de Laura, creemos que el alcohol es sólo un ingrediente más, no el único, que precipita la huida y provoca la inestabilidad emocional de los hijos.

Los dos padres obligan a los muchachos a desempeñar un trabajo que detestan. Tom Wingfield se ve empujado a trabajar en el almacén de zapatos “Continental Shoemakers” porque debe ocuparse de su familia. Williams trabajará con su padre en “International Shoe Company”, corrían malos tiempos, aunque a él siempre le parecerá que aquello fue una especie de castigo. En la época de la Depresión muchos jóvenes se vieron obligados a abandonar sus estudios, si bien es cierto que la vivencia del acontecimiento en Williams se confunde con fallos de comunicación, afecto y aceptación. Para él era más fácil sentir odio que racionalizar la situación. El sueldo en ambos casos era de sesenta y cinco dólares.

El cine es un modo de escapar de la realidad. George Crandell, en el artículo “The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*”, transcribe las palabras de un amigo de Williams, Gilbert Maxwell, quien sugiere que el joven Tom iba al cine para escapar “from a world of poverty and

misunderstanding.”⁶⁸ Ese es el mundo del que también huye Tom Wingfield. No obstante, el cine puede tener otro tipo de connotaciones. En tres narraciones cortas de Williams, *Hard Candy*, *The Mysteries of the Joy Rio* y *Desire and The Black Masseur*, el cine es el lugar ideal para el encuentro entre homosexuales. Esta opinión es aceptada por Gilbert Debusscher, quien en su artículo “Tennessee Williams’s Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*”, presenta todas las pistas que ofrece el texto y que permiten, según su criterio, especular con la posible homosexualidad de Tom. No puede considerarse que Tom Wingfield buscara en el cine la satisfacción de un deseo sexual de cualquier naturaleza, ya que en *The Glass Menagerie* no hay ninguna referencia a la sexualidad. Kimball King confirma esta opinión: “Tom Wingfield, while not an effeminate or homosexual character, has no clear sexual identity and a decidedly passive nature.”⁶⁹ Williams está escribiendo sobre un joven muy tímido que todavía no había mantenido ninguna relación sexual. La identificación sexual, pues, es confusa en ambos.

Williams, como Tom, es admirador de D. H. Lawrence, fumador compulsivo y bebedor. A Edwina no le agradaba que Tom leyera libros de Lawrence, pues lo consideraba inmoral. Siendo muy joven viajó a Taos, México, para conocer a Frida Lawrence. Poco después escribió *I Rise In Flame, Cried The Phoenix*, tributo al escritor ya fallecido. Fumó excesivamente hasta la muerte a consecuencia de un cáncer de pulmón de su compañero sentimental, Frank Merlo. Cierto es que el alcohol tampoco le aportaba beneficios pero su hipocondría no pudo con él. Williams beberá hasta el final de sus días.

⁶⁸ Gilbert Maxwell, citado en George Crandell, “The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*”, en *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), p.1.

⁶⁹ Kimball King, “The Rebirth of *Orpheus Descending*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 139.

Otra coincidencia en los dos es el deseo de ser poetas y dedicar su tiempo libre a escribir. Tom es conocido como “Shakespeare” entre sus compañeros de trabajo, quizás en el deseo de Williams de llegar al público tanto como hiciera el célebre escritor inglés. Los dos huyen de lo que les es tan odioso, pero no consiguen la libertad, pues a los dos les va a perseguir siempre el fantasma de la culpa. Tom abandona a Laura que no puede vivir por sí misma, dejándola en manos de una persona que sabe la va a manipular siempre. Siente remordimientos, pero no puede hacer nada por mejorar la situación. Williams se culpa por no haber estado para evitar la operación que causó la “muerte biográfica” de Rose. Victor A. Kramer señala al respecto: “to write of his sister is to write of a complexity which can be observed but not understood; but it is also to find ‘release’.”⁷⁰ Escribir la obra era una manera de encontrar el perdón:

The Glass Menagerie was an attempt to lay the ghosts of his own past. It was a play which he, like his protagonist, had to write and it was not for nothing that he gave his poet his own name. It was also a play which, in its elegiac tone, dramatised his problematic relationship to the past – personal and cultural.⁷¹

En este sentido José Doménech Fernández advierte: “Al separarse Williams de Edwina y de Rose, se derivó más tarde el triunfo, pero al separarse Tom, en la ficción, de su madre y hermana, nada positivo se produjo.”⁷² No importa el éxito de Williams, el sentimiento de culpabilidad lo acompañará siempre. Por tanto, en lo más profundo, no obtendrá nada positivo ni de la fama ni del reconocimiento o del dinero. El resultado del abandono será, como para Tom, un fracaso.

⁷⁰ Victor A. Kramer, citado en Brian Parker, “The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity”, art. cit., p. 422.

⁷¹ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O’Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 44.

⁷² José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 10.

3.2.4. TOM

Hostilidad, insatisfacción, frustración y resentimiento son palabras que definen muy bien la personalidad de Tom. Todo ello tiene base en su incapacidad para realizarse personal y profesionalmente. Tom quiere vivir, lo que hace día a día es, en realidad, morir un poco más:

TOM: ...Every time you come in yelling that God damn
"Rise and Shine!" "Rise and Shine!" I say to myself,
"How lucky dead people are!"⁷³

Siente un fuerte resentimiento hacia su padre quien abandonó sus responsabilidades a sabiendas del daño que podía causar a sus hijos. Ese hombre de amplia sonrisa, "...who fell in love with long distances;"⁷⁴ cargó sobre sus hombros todo el peso de la familia. Nadie le preguntó al chico si estaba preparado para asumir el nuevo puesto: "Tom feels that his growth has been stunted by his having to fulfill family obligations at the expense of self-

⁷³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 251.

⁷⁴ Ibid., p. 235.

discovery”⁷⁵. A nadie parece interesar, de igual modo, cuáles son sus aspiraciones:

TOM: ... It seems unimportant to you, what I'm doing
– what I want to do – having a little difference
between them!⁷⁶

El resentimiento desencadena hostilidad. Tom culpa en cierto modo a Amanda del abandono paterno; más directamente, la culpa de manipular su futuro. Se muestra hostil con ella porque no se atreve a enfrentarse abiertamente. En ocasiones resulta bastante irónico; muchos de sus enfrentamientos son sofocados por el miedo. Son balbuceos, es un niño atemorizado que quiere rebelarse pero aún no puede hacerlo.

TOM: House, house! Who pays rent on it, who makes a
slave of himself to –
AMANDA [*fairly screeching*]: Don't you DARE to –
TOM: No, no, I mustn't say things! I've got to just –⁷⁷

En momentos como el citado Tom contiene su rabia; otras veces llega a ser bastante cruel:

AMANDA: ...When I was a girl in Blue Mountain and
it was suspected that a young man drank, the girl
whose attentions he had been receiving, ... would
sometimes speak to the minister of his church, ...
That is the way such things are discreetly handled
to keep a young woman from making a tragic
mistake!
TOM: Then how did you happen to make a tragic
mistake!⁷⁸

⁷⁵ William Fordyce, “Tennessee Williams’s Tom Wingfield and Georg Kaiser’s Cashier: A Contextual Comparison”, art. cit., p. 253.

⁷⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 251.

⁷⁷ Ibid., p. 250.

⁷⁸ Ibid., p. 270.

Sin comprender la magnitud de resentimiento que guarda Tom, ciertamente ese pasaje le haría parecer ruin. No quiere hacer daño a su madre, sólo pretende hacerle ver que es infeliz. A medida que avanza la obra, sus comentarios son más hirientes, pues necesita preparar el camino para la huida.

El encadenamiento continúa, del resentimiento y la hostilidad llega a la frustración. Tom no se siente realizado en ningún aspecto de su vida. Tampoco se siente libre ya que su madre decide incluso qué libros puede leer. De nada le sirve trabajar si ni siquiera puede disponer de su sueldo.

TOM: Listen! You think I'm crazy about the warehouse? ... You think I'm in love with the Continental Shoemakers? You think I want to spend fifty-five years down there...⁷⁹

Además de demostrar su frustración profesional, Tom, inconscientemente, se está rebelando contra su padre, de ahí que utilice la expresión “in love” como recuerdo a su padre “who fell in love with long distances”. Por otro lado, se culpa a sí mismo por desperdiciar su vida; cuando dice años en realidad quiere decir dólares. En el fondo se siente vendido por tan sólo cincuenta y cinco dólares. Quizás sus aspiraciones profesionales no lo habrían llevado muy lejos, pero al menos hubiera podido tener la satisfacción de haberlo intentado. Su madre siempre está dispuesta a recordarle sus obligaciones sin escuchar lo que él desea en realidad. Ese sentimiento de frustración no puede dejarle indiferente:

Todo ser insatisfecho reacciona como si se sintiese frustrado, y si no es capaz de superar ese sentimiento de frustración, se ve acechado por la angustia.⁸⁰

⁷⁹ Ibid., p. 251.

⁸⁰ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 15.

Tom vive angustiado ante la imposibilidad de seguir su propio camino. Sin embargo, no se rebela de forma contundente ya que teme el castigo materno: la negación del cariño. En este sentido Tom es todavía como un niño que necesita desesperadamente el amor de su madre. Existen, pues, una serie de circunstancias que despiertan en Tom un deseo: la libertad. El precio es muy alto, marcharse significa cortar el cordón umbilical. Deseo y temor se entremezclan, dentro de Tom se entabla una lucha titánica de miedos. Sus miedos provienen de su propia insatisfacción, ya que como apunta Nacht, “...toda insatisfacción es susceptible de desencadenar el miedo, en la medida en que es sentida como frustración.”⁸¹ Esos miedos son el temor a la negación del amor materno, el miedo a la libertad y el miedo a la pérdida de la propia identidad.

⁸¹ Ibid., p. 17.

3.2.4.1. MIEDO A LA NEGACIÓN DEL AMOR MATERNO

Este miedo es el más arraigado en Tom, algo que también puede aplicarse a Laura. Desde la infancia, los padres representan un universo para sus hijos. En un primer estadio de la vida dirigen sus pasos, son indispensables a todos los niveles. Llega un momento en que su protección y apego se hacen innecesarios. Alcanzada la autonomía personal, los hijos buscan amor y reconocimiento de los logros personales. Algunos padres se niegan a aceptar que sus hijos ya no los necesitan. Este tipo de progenitores insisten en seguir controlando la vida de sus hijos adultos. Amanda es un claro ejemplo de ello:

She is, what Jung would call, a Terrible Mother, a woman who fixes, ensnares, destroys initiative, stunts growth and even dismembers her young ones.⁸²

⁸² Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, ed. cit., p. 47.

Amanda se cree fundamental para sus hijos. En lo que respecta a Laura puede decirse que es cierto, ha llegado a un grado tan alto de sobreprotección que ciertamente la muchacha es incapaz de dirigir su vida. Muestra de esta dependencia es su necesidad de consultar a Amanda qué debe hacer en cada momento, incluso llega a pedir su opinión sobre sentimientos y deseos:

AMANDA: A little silver slipper of a moon.
Look over your left shoulder, Laura, and make a wish!
[LAURA looks faintly puzzled as if called out of sleep.
AMANDA *seizes her shoulders and turns her at an angle by the door.]*
Now!
Now, darling, wish!
LAURA: What shall I wish for, Mother?⁸³

Laura no siente deseos, pues su madre no le ha dado la libertad de decidir por sí misma. Laura lo vive todo a través de ella. Aunque amoroso, el comportamiento de Amanda es nocivo, obstaculiza el desarrollo normal de sus hijos. Si el hijo es débil, se dejará engañar por la maraña de sentimientos de culpabilidad cada vez que no haga lo que su progenitor le indique. En esos casos el hijo se convierte en víctima de un tipo de manipulación: el chantaje emocional. Este tipo de chantaje es peor que otros porque siempre implica a seres que se aman:

El amor y el respeto mutuo se equiparan con la obediencia absoluta y, si no la obtienen, se consideran traicionados.⁸⁴

La batalla comienza cuando el chantajista no consigue sus propósitos. En ocasiones su arma es el silencio. Ciertamente puede resultar más doloroso ser

⁸³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 272.

⁸⁴ Susan Forward. *Chantaje emocional*. Barcelona: Martínez Roca, 1998, p. 96.

ignorado que ser insultado o abofeteado. El silencio es destructivo, mina hasta lo más profundo las relaciones personales.

AMANDA [*in an awful voice*]: I won't speak to you –
until you apologize!⁸⁵

Tom ha defraudado a su madre, para colmo de males la ha llamado “ugly – babbling old – witch”⁸⁶. El castigo llega inmediatamente. El muchacho intenta defenderse de los continuos mensajes, incluso de los silenciosos. Dentro de él hay algo que le arrastra, no puede evitar entrar en lidia cuando Amanda toca algún punto candente. En lugar de ignorar ese silencio, que probablemente con el tiempo dejaría de ser efectivo, Tom pide disculpas. El haber sido capaz de mantenerse fuerte le habría dado ocasión de empezar a ser él mismo. Es inútil, Amanda, como siempre, gana la partida.

TOM [*hoarsely*]: Mother. I – I apologize, Mother.
[*AMANDA draws a quick, shuddering breath. Her face works grotesquely. She breaks into childlike tears. I'm sorry for what I said, for everything that I said; I didn't mean it.*⁸⁷

Coexisten en Tom dos actitudes diferentes, la de rebeldía y la de sumisión total, distintas pero nacidas ambas del miedo. Da muestras de una agresividad contenida que se vuelve contra sí mismo. Amanda aprovecha muy bien el sentimiento de culpabilidad que despierta en su hijo, presentándose como sufridora:

AMANDA [*sobbingly*]: My devotion has made me
a witch and so I make myself hateful to my
children!

TOM: No, you don't.

⁸⁵ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 253.

⁸⁶ Ibid., p. 252.

⁸⁷ Ibid., p. 257.

AMANDA: I worry so much, don't sleep, it makes
me nervous!

TOM [*gently*]: I understand that.⁸⁸

Tom, sin saberlo, está sentenciado a sufrir la manipulación de su madre y a seguir dentro de la jaula.

AMANDA: Overcome selfishness!
Self, self, self is all that you ever think of!⁸⁹

Nunca está satisfecha. Tom ya le ha pedido disculpas, pero eso no basta. Ahora tiene que conseguir mantenerlo en casa, pues la seguridad del hogar está en peligro. Todo lo que dice llega a lo más profundo de Tom.

Pronunciadas por un ser querido, estas palabras perduran en nosotros, afectan el giroscopio interno que guía nuestros actos y nos hacen tambalear ... muy difíciles de soportar cuando proceden de un progenitor con el que hemos compartido nuestros años de formación...⁹⁰

Los comentarios de Amanda han ido fijándose en el subconsciente de Tom. Poco a poco se ha convertido en un individuo emocionalmente inestable con una imagen muy pobre de sí mismo, totalmente dependiente de su madre. Es lógico, por tanto, que tema la pérdida del cariño materno porque sería como estar perdido en la oscuridad.

⁸⁸ Ibid., p. 257.

⁸⁹ Ibid., p. 262.

⁹⁰ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 96.

3.2.4.2. MIEDO A LA LIBERTAD

Existe una clara vinculación entre el miedo a la negación del amor materno y el miedo a la libertad. Enfrentarse a uno de ellos supone el triunfo del otro. Efectivamente, si Tom se marcha perderá el amor de su madre, pero si se queda perderá la libertad. Finalmente, Tom opta por seguir su propio camino. Marcharse del hogar significa salir de lo conocido e internarse en un mundo que no está definido. Esto puede provocar cierta indecisión en el individuo:

Abandonar el hogar implica separarse y dejar ir. Significa alejarse de lo familiar, adoptar riesgos, incluso arriesgarse posiblemente al estado de aislamiento. ¿Por qué asusta tanto la salida? Uno se enfrenta al miedo a permanecer solo. Éste es el miedo a ser uno mismo sin todas las cosas y las personas y los hábitos que nos mantienen seguros. ... La misma acción de marcharse conlleva ese riesgo.⁹¹

La situación familiar decidirá en el caso de Tom. No hay otra solución que la huida, es más fuerte el miedo a perder la libertad que el temor a la pérdida del amor materno.

⁹¹ David Richo. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*, ed. cit., p. 64.

La sensación de asfixia o posesión junto con la incapacidad para defenderse a sí mismo puede llevarnos a sentir miedo a la absorción.⁹²

Quedarse en casa supondría dejarse absorber, extraviarse para siempre. Este miedo a la absorción también está reñido con el miedo a la pérdida del amor materno. En el caso de Tom no hay término medio, todos sus miedos son igualmente destructivos. Profundizando un poco más, podemos ver que el miedo a la libertad de Tom puede deberse a otros motivos. Su libertad representa la caída de los otros.

AMANDA: What right have you got to jeopardize your job? Jeopardize the security of us all? How do you think we'd manage if you were –⁹³

Si se marcha su familia queda desamparada. Teme los efectos que causará su ida. Ese miedo es fácilmente observable en su relato a Laura sobre la actuación del mago.

TOM: ... You know it don't take much intelligence to get yourself into a nailed-up coffin, Laura. But who in hell ever got himself out of one without removing one nail?⁹⁴

Este comentario de Tom declara abiertamente ese temor. El ataúd del mago⁹⁵ puede entenderse como representativo de su propia familia. Desearía salir sin dañar la estructura. Tom se pregunta si puede hacerse. “[As if in

⁹² Ibid., p. 129.

⁹³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 251.

⁹⁴ Ibid., p. 255.

⁹⁵ Malvolio es el nombre del mago, tributo a Shakespeare creador del personaje de Benvolio para *Romeo y Julieta*.

answer, the father's grining photograph lights up.]”⁹⁶ Su padre es la respuesta, él se marchó y todo se organizó de nuevo.

TOM: ...People go to the movies instead of moving!⁹⁷

Se está criticando a sí mismo. Cada noche va al cine, que es para él una fuente de frustraciones. A través de la pantalla lo único que hace es vivir las vidas de los demás. Más adelante, Tom usará otro juego de palabras, “...I'm tired of the movies and I am about to move!”⁹⁸, anunciando su huida. Decide arriesgarse y enfrentarse al miedo a la libertad, a realizar sus aspiraciones y a no hundirse en un mundo donde sólo hay cabida para viejas bellezas sureñas y figuritas de cristal.

⁹⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 255.

⁹⁷ Ibid., p. 282.

⁹⁸ Ibid., p. 283.

3.2.4.3. MIEDO A LA PÉRDIDA DE LA PROPIA IDENTIDAD

En Tom se van acumulando una serie de elementos que dañan su autoestima. Es como una olla a presión a punto de explotar. En su comentario “I’m starting to boil inside”⁹⁹ muestra la presión que siente. Debe huir, aunque la huida provoque una ruptura en su interior. Era el puente entre el mundo exterior y la irrealidad de su familia. Quedándose, pronto se habría confundido en el mundo de evasión que domina a los Wingfield. Huye porque quiere espantar a los demonios que lleva dentro. Esos demonios no son otra cosa que sus miedos. Que fracasa en el intento está claro al inicio de la obra. Desde su presente Tom narra sus vivencias en el núcleo familiar. Ese recuerdo, que vuelve a su mente insistentemente, habla de su incapacidad para acabar con sus miedos.

Decíamos que la huida provoca una ruptura en su interior. Pretende apartarse de lo que ha sido su vida hasta el momento, algo imposible a un nivel profundo. Los lazos de unión entre Tom y su familia son muy fuertes. Tom

⁹⁹ Ibid., p. 283.

necesita volver, aunque no físicamente. Ese retorno a los orígenes nos indica que Tom no ha perdido el miedo, aunque sí ha cambiado su forma. Antes sus miedos eran la pérdida del amor materno, el miedo a la absorción y el miedo a la libertad. Ahora que se ha alejado de sus miedos, teme perder sus raíces. Volver a analizar desde fuera lo sucedido en su hogar le dará ocasión de comprender mejor a su familia y entender que no tenía otra opción. Por eso “...he spends most of the play reinforcing the belief that both prisons, especially the domestic one, were unacceptable.”¹⁰⁰ En la vuelta de Tom también hay cierto sentimiento de culpabilidad.

But there is finally no escape for Tom, who has attempted ‘to find in motion what was lost in space’, and who keeps returning to the world he thought he had escaped and which this play is now designed to exorcise.¹⁰¹

Tal como indica Boxill, el clímax de la obra no sería tanto que Laura se haya perdido para siempre como “...the recognition by Tom that for all the miles he has travelled he has never really broken the tender ties with his mother and his sister.”¹⁰² Se ha marchado, pero siempre estará presente en casa como el recuerdo de su padre. La diferencia entre ellos está en el sentimiento de culpabilidad de Tom. Su padre, a decir por la única noticia que tuvieron de él (una postal desde Méjico: “ ‘Hello – Good-bye!’ and no address.”¹⁰³) nunca ha sentido su marcha ni ha añorado a su familia. La huida de Tom, sin embargo, lo une aún más a su familia:

¹⁰⁰ William Fordyce, “Tennessee Williams’s Tom Wingfield and Georg Kaiser’s Cashier: A Contextual Comparison”, art. cit., p. 259.

¹⁰¹ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O’Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p.42.

¹⁰² Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 22.

¹⁰³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 235.

...his escape ties him to the past even more firmly. It creates a sense of guilt, which makes it impossible ever to evade the demands that in some way are the price of one's humanity.¹⁰⁴

La sombra de su familia acompañará a Tom toda la vida, sobre todo el recuerdo de Laura, que hará de él un ser infeliz y atormentado. Thomas P. Adler apunta a este respecto: "Tom may desert Laura physically, but no spiritual or emotional or psychical separation is ever possible."¹⁰⁵

¹⁰⁴ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 48.

¹⁰⁵ Thomas P. Adler, "When Ghosts Supplant Memories: Tennessee Williams' *Clothes for a Summer Hotel*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 184.

3.2.5. AMANDA

El miedo es también un elemento completamente integrado en la personalidad de Amanda. Como Laura, Amanda tiene miedo a la vida, sabe que esa vida ya no tiene nada que ver con la que tanto añora:

AMANDA: One Sunday afternoon in Blue Mountain
– your mother received – seventeen –
gentlemen callers! Why, sometimes there
weren't chairs enough to accommodate them
all. We had to send the nigger over to bring in
folding chairs from the parish house.¹⁰⁶

La sola presentación del lugar es irreal, recuerda el inicio de los cuentos “once upon a time”. La referencia a Moon Lake es positiva, éste es el lugar donde todo lo bueno puede suceder en las obras de Williams; si vivía en Moon Lake ya adivinamos que era muy feliz. Amanda se aferra a ese pasado porque el presente le asusta, carece de encanto. La existencia de ese tiempo anterior habla de experiencias vividas, algo de lo que no puede vanagloriarse Laura, pues nunca ha arriesgado nada. En su recuerdo aparecen hombres con los que

¹⁰⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 237.

pudo haberse casado y llevado una vida mejor. Eligió mal, a tenor del resultado. En esa evocación al pasado, junto con los recuerdos placenteros, se hallan aquellos que le recuerdan que la abandonaron, que sufrió olvido y humillación. Que tomara al que consideraba más apuesto, imagen de sus sueños, nos demuestra que es una persona que se deja llevar por el romanticismo. Eso es observable también en la mención de su hermoso pasado. En el presente no hay lugar para el idealismo, la fealdad llena su vida. Amanda ha de ser práctica si quiere salir de ella, debe convencer a sus hijos de que deben intentar sobresalir en algo para labrarse el futuro.

Para una mujer como Amanda el éxito es fundamental. Si en su presente no puede encontrarlo vuelve al pasado. En los momentos de conflicto a lo largo de la obra siempre hay cabida para la evocación de algo placentero del pasado, es su ritual de evitación. Amanda no quiere vivir la realidad presente. La angustia provocada por su fracaso matrimonial se convierte progresivamente en miedo. Tiene que defenderse de su fracaso, de aquel sentimiento de indefensión y decepción, pero para ello no puede aceptar el abandono como algo personal, pues alcanzaría enormes dimensiones. Inconscientemente, Amanda se refugia en el pasado, cuando todavía era una joven encantadora rodeada de pretendientes. Necesita sentirse amada, aunque sólo sea en sus recuerdos. No puede mirar al presente con claridad, no le agrada, de ahí su negativa a dar nombre al problema de Laura. Sólo al final será ella misma quien use la palabra que tanto la asusta, “crippled”, en un intento por despertar en Tom un sentimiento de compasión del que él está totalmente curado. En realidad, Amanda nunca podrá aceptar el defecto de Laura. En esa escena muestra una de sus facetas como manipuladora. Aunque involuntariamente, Amanda chantajea emocionalmente a sus hijos.

El chantaje emocional es una poderosa forma de manipulación en la que, directa o indirectamente, los seres próximos amenazan con castigarnos si no hacemos

lo que quieren ... Los chantajistas emocionales saben hasta qué punto valoramos la relación que mantenemos con ellos.¹⁰⁷

Una madre sabe que es muy importante para sus hijos en la infancia. Sabe también que en la edad adulta los hijos colocan en un segundo plano las relaciones de dependencia. Se fortalecen entonces relaciones de amistad, respeto mutuo y amor maduro. Amanda no acepta que sus hijos sean adultos, quiere gobernar sobre ellos. Edmund A. Napieralski advierte que esa es la razón por la que ella misma puso el nombre de *Menagerie* (casa de fieras) a la colección de Laura. *Menagerie*, continúa este crítico, es un lugar donde los animales son encerrados y entrenados. El simbolismo del nombre es claro: el apartamento de los Wingfield es la jaula, los animales Laura y Tom:

...like the animals in a menagerie, Laura and Tom have attempted escape, not only by resorting to their own fantasies and illusions but even physically by retreating as they do several times to and behind the portieres, as if straining against the confines of their cage.¹⁰⁸

La música empleada por Williams para ambientar la obra es propia de circo. Judith Thompson opina que "...the glass menagerie is symbolic of all their shattered dreams."¹⁰⁹ Esta interpretación resulta interesante, pero no fundamental para nuestro análisis. Vemos a Amanda más bien como una madre incapaz de dejar crecer a sus hijos y dejarles ser independientes, de ahí sus indicaciones sobre cómo deben comer:

¹⁰⁷ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 11.

¹⁰⁸ Edmund A. Napieralski, "Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*: The Dramatic Metaphor", art. cit., p. 5.

¹⁰⁹ Judith J. Thompson. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 15.

AMANDA: ... Honey, don't push with your fingers.
If you have to push with something, the thing to
push with is a crust of bread. And chew –
chew!¹¹⁰

O sobre la ropa que deben usar: “Where is your muffler? Put your wool muffler on!”¹¹¹ Amanda quiere que Tom use la bufanda para protegerse del frío, pero también por algo más, pues la bufanda, además de protegerlo, lo ata más a ella.

O sus indicaciones sobre cómo deben ser sus vidas. La tensión aparece cuando los planes de madre e hijo no coinciden. Amanda, obviando las necesidades, dificultades y deseos de sus hijos, planea para ellos el futuro. Durant Da Ponte advierte: “...there is a certain pathetic heroism in her efforts to provide for her children –”¹¹². Se equivoca desde el principio esperando que sean algo que no son. Se implica tanto en ello que frecuentemente emplea el “nosotros” en lugar del “tú”. Tras el fracaso en el Rubican's Business College habla a Laura en los siguientes términos:

AMANDA : ...So what are we going to do the rest of
our lives? Stay at home and watch the
parades go by? ... we won't have a business
career – we've given that up because it gave
us nervous indigestion!¹¹³

Con Tom utiliza la misma fórmula:

¹¹⁰ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 236.

¹¹¹ Ibid., p. 262.

¹¹² Durant Da Ponte, “Tennessee Williams' Gallery of Femenine Characters”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 264.

¹¹³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 245.

AMANDA: ...We have to do all that we can to build ourselves up.¹¹⁴

La sobreprotección provoca dependencia. Tanto Tom como Laura se dejan envolver en el chantaje. Son inestables, se sienten desprotegidos y están muy necesitados del amor de su madre. Amanda, a decir por sus recuerdos, debió de haber vivido una infancia y una adolescencia de ensueño, querida y admirada por todos. ¿Cómo es posible que una mujer así se haya convertido en una especie de extorsionadora de sentimientos?

Con frecuencia las personas superprotegidas y consentidas no han tenido oportunidad de desarrollar confianza en su capacidad de afrontar las pérdidas. Ante el primer indicio de que podrían verse privadas son presos del pánico y se atrincheran en el chantaje.¹¹⁵

Amanda experimentó el miedo cuando su marido se marchó, lo expresa como sigue: "...I wasn't prepared for what the future brought me!"¹¹⁶ Hubo de aprender a soportar el abandono. José Doménech Fernández encuentra en ella la fuente de la soledad en la familia: "Ansiosa por captarse el amor y la confianza de sus hijos no acierta, sin embargo, a comprenderlos y únicamente consigue apartarse más y más de ellos obligándoles, sin pretenderlo, a confinarse en sus propias soledades"¹¹⁷. Es comprensible que una mujer abandonada y con dos hijos sienta terror a quedarse completamente sola. Lo que no es aceptable es que esa persona abuse de su poder (amoroso, económico) para evitar la pérdida. No obstante, su comportamiento es disculpable, en tanto que no actúa con maldad, sino movida por sus propios fantasmas.

¹¹⁴ Ibid., p. 258.

¹¹⁵ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 121.

¹¹⁶ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 285.

¹¹⁷ José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 16.

Como chantajista emocional, Amanda encaja dentro del grupo de los sufrientes:

...son hábiles responsabilizadores y culpabilizadores que con frecuencia nos obligan a deducir qué quieren y llegar a la conclusión de que de nosotros depende lograr que lo consigan.¹¹⁸

Con Laura utiliza Amanda este tipo de manipulación, asumiendo el papel de sufriente:

LAURA: Mother, when you're disappointed, you get that awful suffering look on your face, like the picture of Jesus' mother in the museum!¹¹⁹

Amanda consigue que sus hijos se sientan realmente mal. Culpabilidad es el sentimiento que pretende despertar en ellos. Con Laura le resulta fácil: un gesto, una mirada o el tono de su voz bastan para que la joven se hunda completamente. Laura ha intentado defenderse del chantaje ocultando a su madre que no asiste a las clases. Descubierta el engaño, Laura recibe una mirada de desaprobación. Laura intentaba evitar dos cosas temidas, su madre y el mundo fuera del apartamento. En esta escena veíamos cómo Amanda adoptaba su posición en el chantaje, la sufridora. Laura siente tanto dolor por su mirada que compara su sufrimiento con el de la Virgen María. No es exagerada la comparación si consideramos que en Amanda cualquier indicio de traición puede abrir una puerta a la soledad. Necesita estar segura de que los que están ya no se irán. El episodio del colegio adquiere mayor relieve, pues reaviva en Amanda otros miedos profundamente encajados en su personalidad.

En la psique de los chantajistas la frustración simboliza mucho más que el bloqueo o la decepción y, cuando se topan con ella, son incapaces de rehacerse o cambiar de actitud. Para el chantajista la frustración se conecta con

¹¹⁸ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 41.

¹¹⁹ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 245.

profundos y resonantes miedos de pérdida y privación y la viven como el anuncio de que afrontarán consecuencias insoportables a menos que actúen inmediatamente.¹²⁰

Con Tom el chantaje adquiere otra dimensión; además de como sufridora aparece también como atormentadora:

Los atormentadores nos someten a una serie de pruebas y prometen algo maravilloso si les seguimos el juego.¹²¹

Lo maravilloso para Tom sería la libertad sin condiciones. En la siguiente cita vemos una combinación de lo que considera Durant Da Ponte como característico de Amanda: "...a curious combination of exaggerated gentility on one hand and exasperating practicality on the other."¹²²

AMANDA : I mean that as soon as Laura has got somebody to take care of her, married, a home of her own, independent – why, then you'll be free to go wherever you please, on land, on sea, whichever way the wind blows you"! But until that time you've got to look out for your sister.¹²³

Amanda pone la condición, encontrar un pretendiente para su hermana, y el premio, la libertad. Luego sigue con su acostumbrado papel de sufridora, intentando causar mayor efecto sobre Tom:

AMANDA: ... I don't say me because I'm old and don't matter!¹²⁴

¹²⁰ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 114.

¹²¹ Ibid., p. 41.

¹²² Durant Da Ponte, "Tennessee Williams' Gallery of Femenine Characters", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 264.

¹²³ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 261.

¹²⁴ Ibid., p. 261.

Tom cae en la red, lleva a casa a un muchacho a cenar. Desafortunadamente para todos Jim está comprometido. Tom toma su premio, no obstante. Quizás porque Tom es más complejo que Laura, Amanda debe utilizar otra faceta como chantajista: la castigadora.

Los castigadores son los más evidentes, pues nos hacen saber exactamente qué quieren y las consecuencias que afrontaremos si no se lo damos. Pueden manifestarse con agresividad o arder en silencio, pero la ira que experimentan al frustrarse siempre se dirige directamente a nosotros.¹²⁵

Para ilustrar esta cita nos referimos nuevamente al episodio en el que Tom desobedece e insulta a su madre. Ella promete no volver a hablar con él hasta que se disculpe. Tom hace lo que Amanda desea.

Iniciábamos este estudio sobre Amanda hablando de su necesidad de huir del sombrío presente con sus recuerdos sobre Blue Mountain. Ahora es conveniente contrastar ese deseo de huida con otro que la acerca a la realidad, por mala que le parezca. La suya es una huida muy diferente de las de Tom y Laura, es mucho más realista. Como apunta Elmo Howell “Amanda’s escape from the dreary present is different from Tom’s and Laura’s. They try to escape reality, but she in her own way is coming to grips with it, by trying to make a breadwinner out of Tom and by securing Laura’s future with a career of marriage.”¹²⁶ Precisamente en remediar la situación está la tragedia, pues como indica Benjamin Nelson “The tragedy is that instead of helping and bringing the family closer together, her efforts only hurt and divide them. She alienates Tom by trying to push him on in his job, and she harms Laura irrevocably by first trying to launch her on a business career and then by attempting to find her

¹²⁵ Susan Forward. *Chantaje emocional*, ed. cit., p. 41.

¹²⁶ Elmo Howell, “The Function of Gentlemen Callers: A Note on Tennessee Williams’ *The Glass Menagerie*”, *Notes on Mississippi Writers*, vol. 2 (1970), p. 87.

a husband.”¹²⁷ Amanda necesita asegurar el futuro de sus hijos, debe acercarse al feo presente y buscar una salida.

Al final de la obra Amanda y Laura se quedan solas, Tom las ha abandonado. Williams no nos deja escuchar las últimas palabras de esta madre, pero es fácil adivinar que son de consuelo. En su actitud presentimos una terrible desesperación y sufrimiento. Williams, en sus acotaciones, observa: “...her silliness is gone, and she has dignity and tragic beauty.”¹²⁸ La preocupación de Amanda por sus hijos es genuina, aunque en esa preocupación también se albergan deseos de asegurarse ella misma su propio futuro. No compartimos la opinión de Edmund A. Napieralski quien considera que “Amanda’s first concern, as has been evident from the beginning of the play, is herself”¹²⁹. No sabemos qué le ocurrirá a Amanda en el futuro, pero ella es fuerte, tal vez impida el desdichado final de Laura y consiga comenzar una nueva vida. Al hablar del núcleo familiar adelantábamos nuestra opinión al respecto. Amanda tiene recursos, ha trabajado haciendo suscripciones a revistas y ha desfilado con ropa interior en unos almacenes, lo que significa que puede adentrarse en el mundo de la realidad, alejado de su Blue Mountain.

A modo de conclusión, puede considerarse que los miedos de Amanda son uno solo: el miedo al abandono. Para acallarlos recurre al chantaje emocional con sus hijos y se refugia en un pasado lleno de bellos recuerdos. Todo ello propicia la huida de su hijo del seno del hogar. Su obstinación por seguir adelante quizás consiga borrar la sentencia al fracaso en sus relaciones con los demás al que estaría abocada si se dejara llevar por sus recuerdos. Puede que su obstinación consiga el deseado “gentleman caller” para Laura, pues tal como

¹²⁷ Benjamin Nelson. *The Major Plays of Tennessee Williams*. New York: Monarch Notes, 1965, p. 18.

¹²⁸ Tennessee Williams. *The Glass Menagerie*, ed. cit., p. 312.

¹²⁹ Edmund A. Napieralski, “Tennessee Williams’ *The Glass Menagerie*: The Dramatic Metaphor”, art. cit., p. 10.

comenta Kataria: “Laura’s smiling mutely in the last scene at Amanda leaves us and Tom, the narrator, with a hope that she might have better success with her next gentleman-caller, and the disaster with Jim might be a blessing in disguise.”¹³⁰

¹³⁰ Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams’s Heroines*, ed. cit., p. 53.

A STREETCAR NAMED DESIRE

O

EL MIEDO A LA SOLEDAD

BLANCHE: After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection...¹

¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 205.

4.1. NÚCLEO FAMILIAR

STANLEY *[bellowing]* : Hey, there! Stella, Baby!
[STELLA comes out on the first-floor landing, a gentle young woman, about twenty-five, and a background obviously quite different from her husband's.]
STELLA *[mildly]*: Don't holler at me like that. Hi, Mitch.
STANLEY: Catch!
STELLA: What?
STANLEY: Meat!²

La entrada en escena de Stanley Kowalski es muy significativa, pues muestra su papel dentro del orden familiar: es el soporte económico. Stanley lanza a Stella un paquete de carne, es el heroico cazador que regresa a casa tras un duro día luchando por el bienestar de su familia. La carne representa ese bienestar, que adquiere distintas dimensiones: por un lado, muestra el aspecto económico ya que proporciona alimento; por otro, simboliza el bienestar físico, pues esa carne puede verse como representación del placer sexual que Stanley ofrece a Stella quien, como apunta Mary Ann Corrigan, "...despite her surprise,

² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 116.

deftly caught the bundle; she has learned to function in this society.”³ Alberto Mira Nouselles, en su tesis doctoral *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, confirma la identificación entre la carne y la sexualidad de Stanley que acabamos de plantear. La considera como centro de su persona, “Todo lo que Stanley posee, todo lo que le rodea, es simbolizado fálicamente. ... es la carne hecha símbolo.”⁴ Esa es la carne a la que se ha acostumbrado Stella y es la que concede a Stanley el poder que disfruta dentro de la familia, ya que “Stanley has trained his wife to catch his meat, in every sense.”⁵ De acuerdo con la teoría del recurso de Wolfe, el poder en la estructura familiar corresponde a aquel que la sostiene económicamente:

La teoría del recurso postula que el poder (en términos de control ejercido sobre la toma de decisiones) está en el cónyuge que más contribuye a la obtención de recursos necesarios para el sostenimiento del matrimonio.⁶

Stella no trabaja, depende económicamente de Stanley; acepta, pues, con total naturalidad un segundo plano. Juntos forman un grupo en el que se aprecia una estructura perfectamente delimitada.

La ecuación inicial que se plantea y que muestra la organización familiar sería:

³ Mary Ann Corrigan, “Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 85.

⁴ Alberto Mira Nouselles. *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, ed. cit., p. 520.

⁵ Ruby Cohn, “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 49.

⁶ Wolfe, citado en Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano, *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*, ed. cit., p. 155.

Parte dominada		Parte dominante
STELLA	+	STANLEY
Dependencia económica Dependencia sexual Seguridad		Independencia económica Dependencia emocional
Interacciones sociales compartidas		

A pesar de las mutuas dependencias, su relación está perfectamente estructurada porque parte de la aceptación total del otro. Se observa una fuerte cohesión familiar y un fuerte vínculo emocional. Su unión es cerrada, prueba de ello es que comparten aficiones (los bolos) y amigos (Steve, Eunice, Mitch). No existe ningún conflicto en la ostentación del poder, Stanley es el líder indiscutible. Su liderazgo en el orden familiar posee una doble vertiente, la que fluye de su propia personalidad y otra, quizás la más interesante, la que le otorga Stella pues su actitud pasiva la convierte en pareja ideal de Stanley. No podemos olvidar las raíces de Stella, proviene del Sur y, como expone José Doménech Fernández en su tesis *La soledad en la obra de Tennessee Williams*: “...conserva de su formación, recibida en Belle Reve, un alto respeto hacia la figura del hombre en el ámbito hogareño.”⁷ Nicholas Pagan comparte esa opinión:

Stella has allowed herself to be owned, associated as a woman traditionally has been, with a place,⁸ the home, and now with reproduction and mothering.

⁷ José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 101.

⁸ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 96.

Stella espera un hijo de Stanley, lo que propicia que los lazos se hagan más fuertes. La familia está preparada para la entrada de un nuevo miembro y para afrontar ese cambio, pues eso forma parte del proceso de desarrollo en toda familia. Para lo que no está preparada esta pareja es para la llegada de Blanche, un elemento extraño. Su aparición no va a dejar inalterada la estructura familiar.

Todas las familias tienen etapas de desarrollo. Estas son más palpables cuando alguien entra en la familia por un matrimonio u otro tipo de relación... Estas entradas y salidas requieren que una familia se reinvente...⁹

Esta familia tendrá que amoldarse al nuevo miembro. Tomando palabras de la cita anterior, diremos que la familia tendrá que reinventarse, prepararse para el cambio. Los problemas no se hacen esperar, el primer indicio de conflicto es el comentario de Blanche al ver el apartamento donde viven: “Oh, I’m not going to be hypocritical, I’m going to be honestly critical about it! Never, never, never in my worst dreams could I picture – Only Poe! Only Mr Edgar Allan Poe! – could do it justice!”¹⁰ Se trata de una vivienda de pequeñas dimensiones, el espacio real se ve alterado. Con la inclusión de Blanche deja de haber lugar para la intimidad. Unos y otros deberán acostumbrarse a compartir un área muy reducida, con lo que la tirantez empieza a ser denominador común en sus interacciones. El siguiente paso en el proceso de acomodación será modificar algunos elementos de la casa para hacer su vida más agradable: “I bought this adorable little coloured paper lantern at a Chinese shop on Bourbon.”¹¹ En este deseo de Blanche por hacerse un hueco dentro del espacio físico vemos un intento de entrar en la familia. Necesita ser aceptada y reconocida como parte del grupo, debe agradar a los amigos de Stanley porque sabe que así podrá llegar a ser uno de ellos. El adjetivo que

⁹ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 73.

¹⁰ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 121.

¹¹ *Ibid.*, p.150.

utilizó para hablar de la lámpara, “adorable”, y el que usa para referirse a sus ropas, “nice”, adelantan sus expectativas : “I brought some nice clothes to meet all your lovely friends in.”¹² Existe en el ser vivo una necesidad de formar parte de grupos como forma de defensa contra el medio. Muchas especies se agrupan cuando se sienten amenazadas, ya que es más fácil sucumbir o ser atrapado en solitario. Ese mismo miedo es el que incita a los humanos a buscar compañía. Blanche también lo siente, necesita un refugio seguro. Formar parte de la familia supone aceptación por parte de todos los que se relacionan con ella. Los amigos son muy importantes para el matrimonio Kowalski, por tanto Blanche tiene que ser aceptada por ellos. Va a encontrar una fuerte resistencia, pues todo está en su contra. Patricia Schroeder cree que al entrar en el mundo de Stanley choca con todo lo que él representa:

The action begins in Stanley's world, crowded noisily with a bowling alley, a sensual wife, poker buddies, a good joke. Blanche enters as an interloper into the world Stanley has constructed, a misfit in the reality he controls.¹³

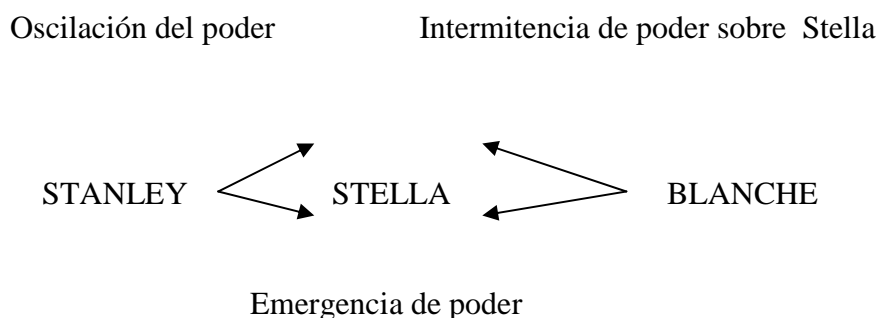
La entrada de Blanche en el panorama familiar obliga a la pareja a pasar por un proceso de adaptación, entendiendo adaptación como “...la habilidad de cada cónyuge para hacer frente de modo efectivo, a una nueva situación, cambiando los roles y las estrategias.”¹⁴ Stanley no puede aceptar un cambio de rol, va a intentar que Blanche no cuaje en su familia. Esta reacción choca frontalmente con la de Blanche que, como decíamos, trata de modificar la realidad para abrirse camino, un camino que pasa por apartar a Stanley, y eso

¹² Ibid., p. 124.

¹³ Patricia R. Schroeder. *The Presence of the Past in Modern American Drama*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1989, p. 118.

¹⁴ Kieren y Tallman, citados en Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano, *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*, ed. cit., p. 212.

sólo lo conseguirá si atrae a Stella a su lado¹⁵. La ecuación que planteábamos al principio se ve seriamente modificada con la inclusión de Blanche.



El poder pasa de ser algo exclusivo de Stanley a ser del dominio del grupo. El poder significa dominio sobre Stella, “...for her affection, loyalty, and support.”¹⁶ con lo que se coloca en medio de la ecuación. La estructura inicial Stanley + Stella se resuelve de una forma nada apetecible para Stanley: la acomodación de Blanche en el conjunto le desplaza. Stella se convierte en el foco de atención de los otros, lo que la empuja a ese centro imaginario. La cohesión familiar pasa de unida a enredada. Disminuyen las relaciones de dependencia por parte de Stella que empieza a ser consciente de su poder. Cambia su comportamiento cuando empieza a desligarse de Stanley, con lo que surgen tensión y desconfianza. Stanley sufre pérdida de soporte emocional, no

¹⁵ En la obra *Baby Doll* encontramos una estructura familiar muy similar. Aunt Rose Comfort está en medio de Baby Doll y Archie, lo que provoca una fuerte tensión dentro del matrimonio. Archie Lee muestra un profundo desprecio y resentimiento hacia ella. El odio es también producto de la negativa de Baby Doll a cumplir con lo prometido y mantener relaciones sexuales con él. Como Blanche, Aunt Rose va a impedir con su presencia en la casa, que exista intimidad entre la pareja.

¹⁶ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 115.

encuentra respuesta a su poder y se siente alienado del núcleo familiar. Se produce una recolocación en la estructura que lleva a Stella a un replanteamiento de su papel de esposa. Prueba de ello son los pequeños enfrentamientos con Stanley:

STELLA: Mr Kowalski is too busy making a pig of himself to think of anything else!

STANLEY: That's right, baby.

STELLA: Your face and your fingers are disgustingly greasy. Go and wash up and then help me clear the table.¹⁷

Stanley no está dispuesto a aceptar ese cambio ya que para él estos episodios de rebeldía son una fuerte amenaza; se siente desplazado y responde con violencia:

[*He hurls a plate to the floor.*]

STANLEY: That's how I'll clear the table! [*He seizes her arm.*] Don't ever talk that way to me!¹⁸

Esta es la reacción de Stanley: agresividad. En palabras de Jacqueline O'Connor "This speech emphasizes Stanley's resentment of the terms with Blanche (and now Stella) apply to him."¹⁹ Este cambio en Stella resuena en el interior de Stanley , se produce en él un cruce de sentimientos: sorpresa ante el nuevo posicionamiento de Stella, odio a Blanche, usurpadora de su territorio, y sensación de pérdida de control de lo que cree suyo.

Cuando la relación con una persona particularmente amada se encuentra en peligro, no sólo nos sentimos ansiosos sino

¹⁷ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 194.

¹⁸ *Ibid.*, p.194.

¹⁹ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 62.

fuertemente furiosos. Como respuesta a la amenaza de la pérdida, ansia y furia van juntas.²⁰

Stanley se siente traicionado por Stella, de ahí que vuelque toda la rabia contra ella, por más que esa rabia provenga en realidad de Blanche.

...la traición amenaza mi saber quién soy desde la mirada del otro que, en ese acto, nos niega abrupta y exhaustivamente el lugar que creíamos ocupar y, por ende, la parcela de nosotros mismos que creíamos ser.²¹

La nueva actitud de Stella pone en entredicho la seguridad de Stanley, su reacción agresiva esconde una gran ansiedad. Susan Koprince encuentra en este comportamiento de Stanley al maltratador. Considera que este tipo de hombres actúa con frecuencia movido por los celos. Stanley siente celos de Blanche, Koprince advierte que "...he is extremely resentful of her attachment to her sister, Blanche, believing that Blanche's very presence in their home has seriously interfered with his marriage to Stella."²² Stanley utiliza la violencia. La pregunta es si, como piensa Susan Koprince, lo hace como norma de comportamiento habitual o si se trata de una serie de episodios aislados dentro de un marco : la salvaguarda de la propia familia.²³ Jaime Szwarcstein , en *Más allá de pactos y traiciones*, advierte que la violencia física puede darse en determinadas ocasiones:

²⁰ Bowlby, citado en Juana M. Droeven et al., *Más allá de pactos y traiciones*. Barcelona: Paidós, p. 91.

²¹ Ibid., p. 93.

²² Susan Koprince, "Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*", *New Series*, vol. 7, 2-3 (Summer/ Fall), p. 46.

²³ Ciertos críticos no encuentran en Stanley a un maltratador. Tal es el caso de Verna Foster que, al hablar del comportamiento de Stanley en la violación final, en su artículo "Desire, Death and Laughter: Tragicomic Dramaturgy in *A Streetcar Named Desire*" en *American Drama*, vol. 9, 1 (Fall 1999), pp. 51-68, considera que es el juego sexual que entabla Blanche desde que llega a la casa el que propicia la violación. Según Foster, Stanley estaría actuando para defender a su familia. Advierte, asimismo, que no cree que nada pueda excusar la violación.

La violencia física u otras formas de violencia extrema emergen en los momentos en que la relación subordinación/ dominación necesita ser reconfirmada.²⁴

La reacción de Stanley ante el comentario de Stella ilustra esa necesidad de redefinir su posición, ya que él es el que vela por la conservación del grupo.

Uno y otro de los componentes puede erigirse como responsable del grupo-pareja, guardián de sus valores, de su ideal, de sus mitos, de sus rituales. En caso de “desvío” del otro, podrá entonces reaccionar con vigor, para conseguir que el otro adopte una actitud más conforme.²⁵

Ese “desvío” es el que intenta evitar Stanley, pero el enemigo no es Stella, sino Blanche, a ella es a quien va a mostrar su lado más oscuro. La lucha por defender su casa y su familia pasará por alto cualquier gesto de piedad. Blanche merece un castigo por haber perjudicado su mundo. La violación de Blanche al final de la obra no puede verse como la satisfacción de un deseo sexual, sino como una victoria sobre el enemigo, un acto que busca la humillación y que acaba aplastando al intruso.

En la relación entre Stanley y Blanche distinguimos varias etapas:

- Indiferencia ante la llegada de Blanche. En un principio parece tratarse de una simple visita, Stanley intenta mostrarse amable.

STANLEY: Oh. Didn't know you were coming in town.

BLANCHE: I – uh –

STANLEY: Where you from, Blanche?

²⁴ Jaime Szwarcstein, “Diagnóstico e indicación en una familia con un miembro sintomático. Acerca de un caso de violencia familiar”, en Juana M. Droeven et al., *Más allá de pactos y traiciones*, ed. cit., p. 133.

²⁵ Robert Neuburger. *La familia dolorosa*. Barcelona: Herder, 1997, p. 99.

BLANCHE: Why, I – live in Laurel.
*[He has crossed to the closet and removed
the whisky bottle.]*
STANLEY: In Laurel, huh? Oh, yeah, in Laurel, that’s
right. Not in my territory.²⁶

El trabajo de Stanley le obliga a viajar. Laurel no es su territorio, es decir, no forma parte de su ruta. Señalando lo que no es su territorio, Stanley está señalando lo que sí lo es, el apartamento. Esta primera demarcación del espacio físico parece inconsciente, pero en realidad es instintiva. Stanley tiene muy claro qué es lo que le pertenece. Parece que Stanley está siempre en guardia. La palabra “territorio” anticipa el carácter animal que va a tener la relación entre ambos.

- Primer ataque: Stanley descubre la pérdida de Belle Reve. El control sobre Stella le convierte asimismo en legítimo propietario de todo lo suyo. Para hacerse mercedor de ese derecho a los ojos de Blanche, recurre a la ley:

STANLEY: All right. I’ll wait till she gets through soaking in a hot tub and then I’ll inquire if she is acquainted with the Napoleonic code. It looks to me like you have been swindled, baby, and when you’re swindled under the Napoleonic code I’m swindled too. And I don’t like to be *swindled*.²⁷

Se produce por tanto la primera muestra de desconfianza, lo que conduce a la violación de la intimidad de Blanche. Stanley revuelve sus pocas pertenencias.

STANLEY: Look at these feathers and furs that she come here to preen herself in ! What’s this here? A solid-gold dress, I believe! And this one! What is these here? Fox-pieces ! *[He blows on them.]*

²⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 133.

Genuine fox fur-pieces, a half a mile long! Where are your fox-pieces, Stella? Bushy snow-white ones, no less! Where are your white fox-pieces?²⁸

Este ataque al espacio de Blanche es un primer paso. Stanley quiere demostrar que puede hacer lo que quiera en su casa, incluso fisgonear en lo que no es suyo. Esta acción puede entenderse como una lección: aquél que entre en su territorio se someterá a su ley.

En esta etapa de la relación van a surgir los primeros brotes de violencia verbal contra Blanche, como queda de manifiesto en el siguiente momento de la obra:

STANLEY: Who turned that on in there?
BLANCHE: I did. Do you mind?
STANLEY: Turn it off!
STEVE: Aw, let the girls have their music.
PABLO: Sure, that's good, leave it on!
STEVE: Sounds like Xavier Cugat!

*[Stanley jumps up and, crossing to the radio, turns it off. He stops short at sight of Blanche in the chair. She returns his look without flinching. Then he sits again at the poker table. Two of the men have started arguing hotly.]*²⁹

Esta escena tiene todos los ingredientes necesarios para que se produzca un enfrentamiento de poder. Stanley está con sus amigos, debe mostrarse más fuerte que nunca y hacer ver quién manda en la casa. Blanche, sin embargo, no demuestra interés por someterse a su voluntad. Todo lo contrario, pues, como plantea Nicholas Pagan, “Blanche can be seen as attempting to stand outside

²⁸ Ibid., p.133.

²⁹ Ibid., p. 147.

the male power structure, as refusing to play the game according to its rules.”³⁰ Enciende de nuevo la radio:

*[She turns the knobs on the radio and it begins to play ‘Wien, Wien, nur du allein’. BLANCHE waltzes to the music with romantic gestures. MITCH is delighted and moves in awkward imitation like a dancing bear. STANLEY stalks fiercely through the portières into the bedroom. He crosses to the small white radio and snatches it off the table. With a shouted oath, he tosses the instrument out of the window.]*³¹

Este episodio demuestra la incapacidad de Stanley de enfrentarse abiertamente a Blanche. La radio es en realidad una excusa, a quien quiere arrojar fuera de su casa y, por ende, de su vida, es a Blanche. Ella está separándolo de su mujer y de su mejor amigo. “Deal me out”³² ha sido la respuesta de Mitch a sus compañeros de juego, ha preferido dejar la partida para acompañar a Blanche. El desafío de Blanche alienta a Stella a seguir el ejemplo y obliga a todos a salir de su casa:

STELLA: Drunk – drunk – animal thing, you! *[She rushes through to the poker table.]* All of you – please go home! If any of you have one spark of decency in you –³³

La noche acaba mal para Stella, es ella quien va a recibir toda la agresividad de Stanley. Las palabras que dirige a su marido tras el episodio de la radio no son bien recibidas. Stanley no puede consentir que su mujer se rebele contra él ni que lo desautorice delante de sus amigos. En este momento, vemos dos acciones entendidas por Stanley como deslealtades; ambas

³⁰ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 93.

³¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 151.

³² *Ibid.*, p.148.

³³ *Ibid.*, p.152.

proviene de las dos personas más importantes para él, su mujer, que ejerce su poder expulsando a sus amigos de casa, y su mejor amigo, que abandona la partida para estar con el enemigo, Blanche. Esta escena, por otro lado, evidencia el malestar por la falta de intimidad que se ha ido sintiendo en el grupo con la inclusión de Blanche. Tras la pelea, las dos mujeres deben buscar refugio fuera del hogar, como indica Anne Fleche: “There does not seem to be anywhere to go to evade the intrusiveness and the violence: when the flat erupts, as it does on the poker night, Stanley’s tirade sends Stella and Blanche upstairs to Steve and Eunice...”³⁴

- Tregua no pactada: ante la influencia de Blanche sobre su esposa, y viendo que se le han acabado los recursos para luchar contra ella, Stanley adopta una actitud casi de nueva indiferencia. Se trata en realidad de una indiferencia fingida. Stanley está buscando información sobre Blanche, algo que le permita alejarla.

STANLEY: Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some other party because this other party is someone he met at a hotel called the Flamingo.³⁵

- Nuevo ataque: Stanley ya lo sabe todo acerca de Blanche, puede desenmascararla. La humillación entra dentro de sus planes y necesita desacreditarla ante los ojos de Stella, a quien, por otro lado, recuerda su lugar: “What do you two think you are? I am the king around here, so don’t forget it!”³⁶

³⁴ Anne Fleche, “The Space of Madness and Desire: Tennessee Williams and *Streetcar*”, *Modern Drama*, vol. 38 (1995), p. 498.

³⁵ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 167.

³⁶ *Ibid.*, p. 194.

- Violación: Blanche ha perdido y tendrá que marcharse, pero Stanley no dejará que salga sin castigo, pues “...he is the defender of hearth and home against a hysterical intruder...”³⁷ Su familia se ha visto seriamente perjudicada por esta mujer. En este episodio, más que en ninguno, se muestra la lucha animal que tenían pendiente:

BLANCHE: I warn you, don't, I'm in danger!

[He takes another step. She smashes a bottle on the table and faces him, clutching the broken top.]

STANLEY: What did you do that for?

BLANCHE: So I could twist the broken end in your face!

STANLEY: I bet you would do that!

BLANCHE: I would: I will if you –

STANLEY: Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house!

[He springs towards her, overturning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top but he catches her wrist.]

Tiger – tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning!³⁸

La animalización de Stanley justificaría su ataque. W. Kenneth Holditch, en su artículo “The Broken World: Romanticism, Realism, Naturalism in *A Streetcar Named Desire*”, hace la siguiente consideración: “Stanley's destruction of Blanche results from his determination to protect the status quo, in which he is the Populist King, from any usurpation by female royalty, as well as to protect his cave from another invading animal.”³⁹ Realmente se ha comportado como un animal, ha cazado a su presa.

³⁷ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 80.

³⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 215.

³⁹ W. Kenneth Holditch, “The Broken World: Romanticism, Realism, Naturalism in *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. Philip C. Kolin. London: Greenwood Press, 1993, p. 159.

La violación asemeja la relación entre Stanley y Blanche a una guerra en la que el más fuerte, el vencedor, demuestra su poder humillando al más débil, el vencido. Stanley ha reconquistado su poder, pero eso no es suficiente, debe confirmarlo. La violación le da la seguridad que necesita, tiene que demostrarse a sí mismo que es más fuerte. Con la violación consigue lo que se propone, aplastar a Blanche. Jacqueline O'Connor considera que ese poder de Stanley es sexual, ejercido no sólo sobre su legítima mujer, sino también sobre Blanche.


He acknowledges that his power over her [Stella] is sexual, even rather violent ('I pulled you down'); his attitude towards sexual power leads him to rape Blanche in order to control her. In both cases, his sexual potency proves stronger than the women's claims to class superiority...⁴⁰

Stanley cree que ha recuperado su lugar. O'Connor mantiene que tras la violación "...the struggle for supremacy between Blanche and Stanley is over, and Stanley has regained his position as head of the household."⁴¹ Blanche va a marcharse, el vacío que deja en el núcleo familiar es inmediatamente ocupado por el bebé. El efecto que esta nueva entrada tendrá sobre la familia será bien distinto del que provocó la llegada de Blanche. Su estancia ha afectado profundamente al grupo, por lo que la situación inicial no puede recuperarse. En consecuencia, se plantea una nueva ecuación.

⁴⁰ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

Posible dependencia sexual

STANLEY  STELLA + HIJO

Independencia económica
Dependencia afectiva
Inseguridad
Control

Dependencia económica
Afecto mutuo =Seguridad

Stella va a seguir en ese centro imaginario de la ecuación en el que Stanley y su hijo se disputarán su afecto, aunque no es difícil imaginar quién saldrá ganando. Stella y el pequeño compartirán un cariño que les permitirá vivir con seguridad. Económicamente, Stella sigue dependiendo de Stanley. Sexualmente, tal como lo interpreta Vera Foster, también, teniendo en cuenta la última escena de la obra: "... with Stanley's hand in her blouse, a prelude to sex."⁴² La dependencia emocional de Stanley respecto a Stella se muestra claramente en esta misma escena:

STANLEY [*a bit uncertainly*]: Stella?
[*She sobs with inhuman abandon. There is something luxurious in her complete surrender to crying now that her sister is gone.*]

⁴² Verna Foster, "Desire, Death and Laughter: Tragicomic Dramaturgy in *A Streetcar Named Desire*", *American Drama*, vol. 9,1 (Fall 1999), p. 64.

STANLEY[*voluptuously, soothingly*]: Now, honey.
Now, love. Now, now love. [*He kneels beside
her and his fingers find the opening of her
blouse.*] Now, now, love. Now, love. ...⁴³

El hecho de que Stanley se arrodille no supone que se someta a su voluntad. Por el contrario, Stanley seguirá siendo dueño y señor de su casa, solo que ahora es algo impuesto sobre Stella. Toda la estructura se resiente del paso del intruso. Stella ya no podrá ejercer su antiguo rol dentro de la familia con naturalidad, ya no puede elegir. Prefirió mirar hacia otro lado y no aceptar la verdad de Blanche, por tanto tendrá que vivir siempre con el recuerdo de su abandono.

...the conclusion of streetcar focuses on the reunion of Stella and Stanley, with the appearance of their infant to complete the picture of family unity; this reunion is achieved at the cost of Blanche's freedom, and Stella's integrity.⁴⁴

⁴³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 226.

⁴⁴ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 40.

4.2. EL MIEDO A LA SOLEDAD

4.2.1. TENNESSEE WILLIAMS Y BLANCHE DUBOIS

Tras un detenido análisis de *Memoirs*, Stephen S. Stanton considera que Blanche es "...a psychological extension of her creator, a sensitive specimen of the 'fugitive kind', lost in a broken world and haunted by the same illusions, guilts, and fears, seeking to find God...in intimate personal relationships."⁴⁵ Esta personalización la avala el propio Williams cuando reconoce: "I am Blanche du Bois..."⁴⁶

La identificación con la heroína de *A Streetcar Named Desire* puede ayudarnos a entender mejor a esta mujer torturada, y finalmente vencida por el miedo. En el momento de gestación de la obra Tennessee Williams se sentía

⁴⁵ Stephen S. Stanton, ed. *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 5.

⁴⁶ R. B. Parker, "The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 75.

morir. La angustia y el miedo que esa idea generaba dentro de él no puede dejar de reflejarse en su obra, algo que él mismo admite con estas palabras: “Without that sense of fatigue and that idea of imminently approaching death I doubt I could have created Blanche DuBois.”⁴⁷ De hecho, el parlamento de Blanche referido a la pérdida de Belle Reve, con todas las muertes sobre sus espaldas, transmiten una sensación de angustia que sólo una persona en esa situación es capaz de expresar. Las palabras “Don’t let me go!”⁴⁸ son en realidad un desesperado intento de Williams de apartar de sí mismo la muerte. José Doménech Fernández revela cómo se inició la gestación de la obra⁴⁹:

Carson McCullers acudió solícita a la isla de Nantucket, lugar elegido por Williams para morir, a fin de intentar animarle y ayudarle a sobreponerse a una enfermedad mortal que no era más que producto de la imaginación. Gracias a la providencial y efectiva asistencia de Carson McCullers, Williams alejó de sí sus tenebrosas preocupaciones y fue capaz de transmitir las, conservando toda su mórbida esencia, a la obra que por entonces elaboraba: *A Streetcar Named Desire*.⁵⁰

⁴⁷ Rex Reed, “Tennessee Williams Turns Sixty” (1971), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p.197.

⁴⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 127.

⁴⁹ Existe cierta confusión en cuanto a la obra que realmente elaboraba Williams en Nantucket. En *Memoirs* (ed. cit., p. 238) afirma que era *Summer and Smoke*. De igual modo, en las entrevistas con Don Lee Keith (“New Tennessee Williams Rises from ‘Stoned Age’ ”, 1970) y Rex Reed (“Tennessee Williams Turns Sixty”, 1971) incluidas en *Conversations with Tennessee Williams*, asegura que durante su estancia allí estaba trabajando sobre *Summer and Smoke*. Donald Spoto en *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (ed. cit., pp.126-127), Dakin Williams en *Tennessee Williams. An Intimate Biography* (ed. cit., p.138) y Ronald Hayman en *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience* (ed. cit., p.106), también se refieren a esa obra. Nancy Tischler en *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, (ed. cit., p.135), no obstante, afirma que la obra que ahora analizamos era la que Williams estaba elaborando en la isla. En realidad, *A Streetcar Named Desire* rondaba en su cabeza hacía tiempo, en abril de 1945 viajó a México y allí continuó la historia de las dos hermanas sobre la que ya había trabajado anteriormente, cambió de idea acerca del título, ya no sería *The Moth* ni tampoco *Blanche’s Chair to the Moon*, sino *A Streetcar Named Desire*. Pudiera ser que ese verano en Nantucket estuviera trabajando en las dos obras al mismo tiempo. De cualquier forma, lo que no deja lugar a dudas es que su estado de ánimo era bajo pues creía padecer cáncer.

⁵⁰ José Doménech Fernández. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 45.

No compartimos la visión de Doménech acerca de la enfermedad de Williams. Se sentía morir no por exceso de imaginación, sino por la hipocondría de la que se hablaba al analizar sus miedos. Para él la sensación de muerte era tan real como debe serlo para cualquier persona cercana a su fin. No podía, pues, controlar la angustia. La muerte está, por tanto, muy presente en la mente del escritor y escribir la obra le ayuda a vencer el sentimiento de angustia ante un final que cree próximo. Blanche intenta lo mismo con sexo al que atribuye el poder de destruirla cuando dice: “The opposite is desire.”⁵¹ Necesita sexo para vivir, para vencer a la muerte.

Además del temor a la muerte, Blanche hereda de Williams gran parte de su complicada personalidad, como observa Nancy Tischler:

As a self-portrait she is more natural, more honest, and more tragic than any Williams character before or since. She embodies his sense of isolation, his concern for cruelty, his dread of death, and his disgust with his own flesh.⁵²

A su llegada al hogar de los Kowalski, Blanche dice a Stella: “I want to be near you, got to be with somebody, I can’t be alone!”⁵³. Estas palabras muestran el miedo que siente Blanche a estar sola. Williams necesitó siempre la compañía de alguien, ya que como Blanche, temía la soledad. Al mismo tiempo podemos ver cierta semejanza en sus acciones, tal como lo explica Tischler a continuación: “...Blanche is going through gambits, comparable to those Tennessee used when picking up young men, and she feels something of the same guilt.”⁵⁴ Williams era un hombre sexualmente muy activo, nunca fiel a su

⁵¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 206.

⁵² Nancy M. Tischler, “The Distorted Mirror: Tennessee Williams’ Self-Portraits”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 169.

⁵³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 124.

⁵⁴ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 113.

pareja. El sentimiento de culpa a veces estuvo presente en él, pero sólo como algo pasajero. Tennessee Williams afirmó en repetidas ocasiones lo siguiente: “I can identify completely with Blanche—we are both hysterics—”⁵⁵

Blanche teme al paso del tiempo, Williams también porque acerca la muerte. Mintió sobre su edad para participar en un concurso literario. En ese engaño está el miedo al paso del tiempo, temor que irá en aumento con los años, haciéndose cada vez más evidente en sus obras posteriores. Tomemos como ejemplos *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* o la novela *The Roman Spring of Mrs Stone*; en ambas, tras la coquetería y el deseo amoroso, se esconde una lucha contra la vejez y, por extensión, contra la muerte. Edwina descubrió el secreto sobre la edad al exclamar en un acto público: “Why son, this writer has your age wrong”⁵⁶ con lo que reveló el miedo de su hijo a envejecer.

BLANCHE: I'll tell you what I want. Magic!
[MITCH laughs.] Yes, yes, magic! I try to
give that to people. I misrepresent things to
them. I don't tell the truth. I tell what *ought*
to be truth...⁵⁷

Esta es la respuesta de Blanche a las acusaciones de los que sólo ven en ella a una mentirosa. Se defiende, lo que hace no es mentir, es reelaborar la fealdad de la verdad. El deseo de crear una realidad distinta está en su creador, como desvela Nicholas Pagan: “Williams has frequently confessed to being a ham at heart, and his own predilection for lying and role-playing is well known. Not

⁵⁵ C. Robert Jennings, “Playboy Interview: Tennessee Williams” (1973), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 228.

⁵⁶ Edwina Williams, citada en Nicholas Pagan, *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 69.

⁵⁷ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 204.

only did Williams need to create theatre in his writing, but he needed his life and the life of people around him to be as theatrical as possible.”⁵⁸

Siguiendo con las similitudes entre Williams y Blanche, encontramos una que no deja de ser sorprendente a la vez que en cierto modo inverosímil. En una entrevista concedida a la revista *Playboy*, publicada en 1973, dice haber sido violado. Transcribimos sus palabras acerca de este incidente: “I’ve been raped, yes, by a goddamn Mexican, and I screamed like a banshee and couldn’t sit for a week. And once a handsome beachboy, very powerful, swam up on a raft, and he raped me in his beach shack.”⁵⁹ El efecto que esa experiencia produce en uno y otro es bien distinta. Para Blanche, eso es el fin. Por el contrario, Williams parece contarlo más como algo anecdótico, quizás por la facilidad que tiene de rebajar dramatismo y tensión a muchas de sus palabras cuando se refiere a acontecimientos de su propia vida. Otra posibilidad es que sea producto de su imaginación.

Blanche muestra la actitud de Williams respecto a la homosexualidad. El rechazo a Allan demuestra su negativa a considerar el tema como algo normal. Ronald Hayman intuye que “In punishing her for this, Tennessee is also punishing himself for his ambivalence toward homosexuality. The moralist rubs shoulders with the masochist.”⁶⁰

Williams fue una persona tímida, pero nunca lo manifestó con desconocidos. Con ellos perdía esa terrible sensación de vulnerabilidad, pues, como Blanche, “...he was better at communicating with strangers...”⁶¹ Su última

⁵⁸ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 120.

⁵⁹ C. Robert Jennings, “Playboy Interview: Tennessee Williams” (1973), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 229.

⁶⁰ Ronald Hayman. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 110.

⁶¹ *Ibid.*, p. xiii.

frase en la obra “Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.”⁶² no es más que el eco de una voz asustada, la de su propio creador, que siempre prefirió arriesgarse con extraños a apostar demasiado por una sola persona. Boxill cree que esa frase “...resonates as a confession by the author of his reluctance to form close relationships for fear of losing them, and his consequent preference for cruising in the gay world.”⁶³

Manteniendo en su mente la idea de la muerte, Williams busca un final para sus personajes. No quiere condenarlos, pero tampoco va a darles una oportunidad. Intenta ser justo con los dos, por eso no se decantará por ninguno de ellos, traduciéndose esto en el equilibrio de fuerzas que trata de mantener desde el comienzo de la obra. En un principio es fácil sentir simpatía hacia Stanley, pues debe defenderse del intruso, pero finalmente comprendemos a Blanche. Parece que Williams adopta la posición de un dios en el día del juicio final, en el que debe decidir sobre el destino de dos de sus criaturas. A Blanche le dará la locura y con ella quizás el tan anhelado olvido, a Stanley una vida ensombrecida con el recuerdo del que ha caído. El resultado es por tanto muerte, porque eso es la locura, una muerte a la realidad. Blanche, exiliada en un psiquiátrico, es la representación de otro de los miedos de Tennessee Williams, pues como advierten unánimemente los críticos: “ His greatest fear was of confinement.”⁶⁴

⁶² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 225.

⁶³ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 17.

⁶⁴ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 17.

4.2.2. BLANCHE

...I saw Blanche sitting in a chair with the moonlight coming through a window onto her... She was waiting for Mitch, and he wasn't showing up.⁶⁵

Tennessee Williams parte de Blanche para la creación de la obra, como dejan ver sus palabras: “Blanche was so dynamic, she possessed me.”⁶⁶ No obstante, ya había explorado el sentimiento de soledad y abandono que presenta su heroína en varias obras de un solo acto: *The Lady of Larkspur Lotion*, *Portrait of a Madonna*, *Interior Panic* y *The Spinning Song*. De cada una de estas obra extrae elementos que están presentes en *A Streetcar Named Desire*.

In “*The Lady of Larkspur Lotion*” he describes the situation of a Southern woman, ageing and alone, who subsists on illusions which give her life meaning. And in “*Portrait of a Madonna*” a woman is taken to an

⁶⁵ Jim Gaines, “A Talk about Life and Style with Tennessee Williams” (1972), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 215.

⁶⁶ Ibid. p. 215.

asylum following an imaginary rape by a man she had loved and lost in her youth.⁶⁷

En Blanche encontramos una mezcla de ambas, aunque en ella Williams descubre elementos nuevos que le dan una forma inconfundible. Sería interesante destacar su capacidad de seducción como marca distintiva respecto a las dos mujeres que mencionábamos. En *The Spinning Song* (también llamada *The Paper Lantern*) introduce el nombre que luego dará vida a Blanche, si bien este nombre sólo aparece en algunos momentos de la pieza, intercalándose con el de Isabel. La familia de esta obra posee una plantación llamada Belle Reve. En *Interior Panic*, Blanche vive parte de los acontecimientos de *A Streetcar Named Desire*: reside con su hermana y su cuñado, aquí llamados Grace y Jack, y es rescatada por George (Mitch). Su estado mental no es muy bueno, inventa la violación final, pero no por ello pierde el apoyo de George.

Williams presenta en *A Streetcar Named Desire* a una mujer con un fuerte trastorno psíquico, algo que le confiere un interés especial y que la distingue de sus cuatro antecesoras. Como elemento básico de su personalidad, podríamos destacar su histrionismo. Williams ya estaba familiarizado con este tipo de personalidad, pues esa era la caracterización que había dado al personaje de Willie en la obra de un acto *This Property is Condemned*.

La característica más llamativa y que, por tanto, permite catalogar de histriónico a un individuo es su manera de proceder. Lo hace de una forma encantadora, gregaria y seductora, buscando siempre lograr el refuerzo de los demás. Observamos este comportamiento en el encuentro entre las dos hermanas en la llamada de atención de Blanche sobre su apariencia: “You

⁶⁷ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed.cit., p. 55.

haven't said a word about my appearance.”⁶⁸ Las referencias al aspecto físico se repiten con frecuencia a lo largo de la obra. Se trata de algo básico para su personalidad, tanto que no pasa inadvertido a aquéllos que la rodean; Stella, consciente de esa necesidad, anima a Stanley a que también alabe a Blanche diciéndole: “When she comes in be sure to say something nice about her appearance.”⁶⁹

En *La personalidad y sus trastornos*⁷⁰ se recogen otra serie de características que ayudan a rotular la personalidad de Blanche como histriónica que citamos a continuación, ilustrando cada una de ellas con un ejemplo de su comportamiento.

- Sus conductas van desde afectadas en las variedades leves a teatrales en las formas patológicas más graves.

La teatralidad es evidente en el comportamiento de Blanche, especialmente en todo lo referente a sus admiradores; realmente parece creer lo que dice. Así, cuando Stanley le pregunta por las pieles ella asegura que se las han regalado. Para ella es también muy real ese amigo millonario que vendrá a salvarla de la pobreza y la asfixia que siente al lado de Stanley. Sabemos, no

⁶⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p.122.

⁶⁹ Ibid., p.131.

⁷⁰ Theodore Millon y George S. Everly. *La personalidad y sus trastornos*. Barcelona: Martínez Roca, 1994, pp. 77-90. Para explicar el trastorno de Blanche hemos preferido manejar este manual en lugar del *DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (ed. cit.). Uno de los autores de este libro, Millon, ha trabajado en distintas ediciones del DSM en el grupo de trabajo para los trastornos de la personalidad. En *La personalidad y sus trastornos* desarrolla distintos trastornos facilitando casos clínicos que ilustran cada uno de ellos lo que nos ha resultado de gran ayuda a la hora de establecer el diagnóstico. No obstante, hemos revisado el citado DSM (Trastorno histriónico de la personalidad pp. 795-799) y hemos encontrado una característica que no se recoge en *La personalidad y sus trastornos* y que es aplicable a Blanche: considera sus relaciones más íntimas de lo que son en realidad y son propensos a poner énfasis en el status ‘VIP’ o en la riqueza de sus amigos. Esto es lo que le ocurre a Blanche con Shep Huntley.

obstante, que se trata de alguien a quien no ve desde hace años y que probablemente ni la recuerda. Todo está en su imaginación.

- Son individuos lábiles y caprichosos.

A pesar de no tener dinero, Blanche emplea sus pocos recursos en objetos superficiales que únicamente sacian su vanidad, como el perfume:

STANLEY: That stuff you use is expensive?

BLANCHE: Twenty-five dollars an ounce! I'm nearly out. That's just a hint if you want to remember my birthday!⁷¹

- Son incapaces de mantener la impresión inicial favorable que suelen tener los demás de ellos. La imagen de estos individuos como superficiales, frívolos, no empáticos y manipuladores predomina rápidamente.

Blanche piensa más en sí misma que en la incomodidad que haya podido ocasionarle a su hermana con su visita. De hecho, durante su estancia la maneja con frecuencia: “Honey, do me a favour. Run to the drugstore and get me a lemon-coke with plenty of chipped ice in it! – Will you do that for me, Sweetie?”⁷²

- Son percibidos como exhibicionistas, inmaduros, inseguros, explotadores, coquetos e incluso promiscuos.

Juega con Stanley sin darse cuenta de la mala impresión que esto puede causar en él o en su hermana. Fuma de su cigarrillo, le rocía con su propio perfume e incluso sus palabras muestran cierto descaro. Su conversación

⁷¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 168.

⁷² Ibid., p. 137.

esconde un doble sentido. Esta es la reacción de Stanley al coqueteo: “If I didn’t know that you was my wife’s sister I’d get ideas about you!”⁷³

- Son claramente dependientes de los demás para su refuerzo.

Enlazando con la cita anterior encontramos la respuesta de Blanche al desplante de Stanley: “I was fishing for a compliment...”⁷⁴ quien parece ignorar la pregunta de Blanche sobre su aspecto. Necesita que estén continuamente reafirmando su imagen de mujer seductora y sentirse admirada para dar sentido a su vida.

- El estilo cognitivo de los individuos histriónicos puede ser considerado desde vacilante en las variedades leves del trastorno a disperso en las formas más graves. Parecen tener una franca incapacidad para concentrarse o involucrarse en labores cognitivas difíciles.

Al enfrentarse a la verdad de su vida en Laurel, Blanche entra en un estado de desconexión con la realidad del momento⁷⁵.

- La expresión afectiva va desde voluble a impetuoso.
- Los histriónicos cambian sus conductas en público para ofrecer una imagen o fachada cambiante y socialmente aceptable.

Esto es aplicable a su conducta con Mitch, ante él se presenta como una mujer sincera sin nada que ocultar. La cara que ofrece a Mitch, la de la pureza, es distinta de las que ofrece a Stanley y a Stella. Con su hermana juega a ser la

⁷³ Ibid., p. 138.

⁷⁴ Ibid., p. 136.

⁷⁵ No parece oportuno incluir aquí cita de ese momento, ya que será objeto de estudio más adelante.

hermana mayor que necesita cuidar de la pequeña, mientras que con Stanley a ser una mujer fatal.

- Los síntomas obsesivos definidos como ideas o pensamientos recurrentes, persistentes, aparecen frecuentemente entre los histriónicos.

La idea recurrente en Blanche es la muerte de Allan.

A partir del análisis de Blanche veremos cómo se manifiesta este trastorno y cómo se complica aún más, de tal forma que aparece desligada de sus antecesoras y se coloca muy por encima de ellas.

MITCH: Let's turn the light on here.

BLANCHE[*fearfully*]: Light? Which light? What for?

MITCH: This one with the paper thing on it. [*He tears the paper lantern off the light bulb. She utters a frightened gasp.*]⁷⁶

Williams utilizó simbólicamente una pantalla de papel para la lámpara en *The Spinning Song*, "...in *Streetcar* it is a natural extension of Blanche's character, of her desire to evade the harsh light of reality."⁷⁷ Otro de los avances de *Streetcar* respecto a las piezas cortas de las que parte es un mayor desarrollo del mundo simbólico. Blanche aparece identificada con la pantalla de papel hasta el punto de sentir en su piel la acción de Mitch; siente que es ella la que ha sido desgarrada.

Blanche no soporta la claridad, siempre sale al atardecer y no permite que ninguna luz llegue directamente a su rostro. Esta evitación que parece

⁷⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 203.

⁷⁷ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 59.

inofensiva esconde una fobia, resultado de un cúmulo de miedos muy presentes en su personalidad, pues “...un miedo se contamina, se recubre, se transforma por medio de la ansiedad en una fobia.”⁷⁸ Esos miedos están conectados, forman una gran maraña de sentimientos de confusión que la dominan.

Las fobias son producto de un específico trabajo intrapsíquico, que ha sido descrito fundamentalmente como un trabajo de defensa. Ante un conflicto que genera angustia, el yo articula una serie de procedimientos tendentes a modificar el estado de ansiedad: represión, regresión, desplazamiento, y como resultado se crea un nuevo estado psíquico por el cual ya no se sufre frente al conflicto original sino frente a un sustituto fácil de evitar.⁷⁹

Este sustituto de fácil evitación es la luz, que adquiere un amplio significado en la obra. La luz simboliza el estado de consciencia, el conocimiento. Blanche no quiere recordar, quiere vivir en sombras y evitar la luz, que es símbolo de vida; necesita vivir en la oscuridad, en la muerte. Una experiencia traumática —el suicidio de su marido, Allan— generó en ella una valoración de la realidad como no dominable, peligrosa; esto, unido al sentimiento de culpa por las palabras que pronunció al descubrir su secreto (“I know! I know! You disgust me...”⁸⁰) y que propiciaron el suicidio, dio lugar a una gran angustia. Este estado de dolor y culpabilidad desembocó en una fobia a la luz, a la vida; es decir, se produjo una transposición de la angustia: “El mecanismo de transposición de la angustia se solapa con el proceso mismo de simbolización humana...”⁸¹ Allan se suicida en Moon Lake, como señala Jack Fritscher: “The moon is a place of light, not the harsh bone white light of the

⁷⁸ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*, ed. cit., p. 123.

⁷⁹ Ibid., p. 25.

⁸⁰ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 184.

⁸¹ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*, ed. cit., p. 8.

sun, but a softer absence of darkness...”⁸² Por tanto, cabe entender que el miedo que siente Blanche se transforme en una fobia a la luz. Ella habla de ese miedo: “...never for one moment since has there been any light that’s stronger than this – kitchen – candle...”⁸³ Blanche evita la luz, afirma: “I like it dark. The dark is comforting to me.”⁸⁴

Blanche se siente culpable por no haber ayudado ni entendido a Allan, pero realmente era ella quien estaba más necesitada de comprensión. Negarse a sí misma la ha conducido a su situación actual.

Allan Grey wronged Blanche by marrying her, knowing that she loved him in a way that could bring her only traumatic pain when she discovered the truth about his sexual orientation. He then allowed her to believe that the fiasco of their wedding night was her fault. Finally, when she quite understandably tells him that he is disgusting (which he is), he takes the coward’s way out by killing himself—apparently not caring what effect this will have on Blanche or anyone else he leaves behind.⁸⁵

Allan tenía que ocultar la verdad, utiliza a Blanche como tapadera. La primera mentira es la boda. Es injusto para Blanche, joven y enamorada, descubrir que su marido es un fraude. Laurilyn J. Harris se pregunta:

What would a sixteen-year-old girl living in the second quarter of the twentieth century know of the psychological intricacies of the then—taboo subject of homosexuality? What would be her reaction when confronted with the graphic physical evidence of her

⁸² Jack J. Fritscher. *Love and Death in Tennessee Williams*. New Orleans: Loyola University Library, 1967., p. 35.

⁸³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 184.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁵ Mark Royden Winchell, “The Myth Is the Message, or Why *Streetcar* Keeps Running”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 140.

idolized husband's sexual preference for a male companion rather than herself?⁸⁶

Su reacción es natural. En ese primer momento no puede dejar de mostrar repugnancia, más que hacia la homosexualidad de su marido, hacía lo que había creído como cierto. Allan se siente amenazado al enfrentarse con la verdad, todo se desmorona ante él. Como Blanche, Allan es parte de un mundo donde no hay espacio para la homosexualidad. Ese Sur que ya está muerto sigue presente en las mentes de personas como ellos. Lindy Melman los considera víctimas de la decadencia de ese viejo Sur: "Allan Grey is as much a product and a victim of the myth of the Old South as Blanche..."⁸⁷ El miedo a la reacción de la sociedad precipita su fin. El suicidio no nos deja ver qué habría pasado después, no le da a Blanche la oportunidad de intentar comprenderle o de comprenderse a sí misma. Blanche, tanto como Allan, necesitaba ayuda, no podía enfrentarse sola a ese dolor.

En la Blanche de ahora sólo existe ese momento horrible del que se siente culpable, que se repite una y otra vez y que le impide verse como víctima de una situación que no podía manejar. Su vida psíquica se congeló, quedó presa de un sufrimiento infinito. Cualquiera persona ante una situación similar padece, en palabras de Josep Rebordosa, "síntomas de ansiedad que se van repitiendo y que modifican sustancialmente su forma de actuar, pensar y sentir."⁸⁸

La ansiedad se convierte en algo característico de su personalidad. El acontecimiento traumático que la produce hace nacer en ella la culpa, que se hace presente en la repetición de la polca, la música que sonaba cuando le dijo

⁸⁶ Laurilyn J. Harris, "Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 92.

⁸⁷ Lindy Melman, "A Captive Maid: Blanche DuBois in *A Streetcar Named Desire*", *Dutch Quarterly Review of Anglo American Letters*, vol. 16, 2 (1986), p. 142.

⁸⁸ Josep Rebordosa Serras. *Ansiedad y pánico*. Premiá de Mar: L'abecedari, 1998, p. 38.

a Allan lo que pensaba de él. Esa música ayuda a mostrar su estado mental. Por momentos está completamente dominada por un recuerdo muy intenso: “The Varsouviana, which had been played when Allan shot himself, reminded Blanche of his death and consequently of her sin”⁸⁹. Mitch para el sonido de la polca: “He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The polka tune fades out.”⁹⁰ Cuando descubre su pasado la rechaza. Lindy Melman, en su artículo “A Captive Maid: Blanche DuBois in *A Streetcar Named Desire*”, establece una correspondencia entre el rechazo de Mitch a aceptar la verdad de Blanche y el rechazo de ella hacia Allan Gray. Realmente en ambos casos es el miedo el que impide la aceptación del otro. Cuando Mitch la abandona, de nuevo la música la domina.

BLANCHE: Something’s the matter tonight, but never mind. I won’t cross-examine the witness. I’ll just – [*She touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again.*] – pretend I don’t notice anything different about you! That – music again...

MITCH: What music?

BLANCHE: The ‘Varsouviana’? The polka tune they were playing when Allan – Wait!
[*A distant revolver shot is heard, BLANCHE seems relieved.*]

There now, the shot! It always stops after that.⁹¹

Blanche ha creado un espacio en su mente para Allan a costa de su propio espacio, dándole vida en su interior quizás en un intento desesperado de retribuirle algo que cree le ha robado. Recordar a Allan es olvidarse de sí misma. La culpa es el origen de su sufrimiento.

Entendemos por culpas todo aquello que implica una

⁸⁹ Ileana Efstate, “Tennessee Williams- A Few Considerations on *A Streetcar Named Desire*”, *Analete Universitatii*, vol. 21 (1972), p. 110.

⁹⁰ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 184.

⁹¹ *Ibid.*, p. 201.

pérdida de la integridad personal, una infidelidad con los propios proyectos, una ruptura con la existencia previamente autocreada, y un alejamiento de la misma que —en sí mismo— conlleva el desgaje, la dislaceración...⁹²

Escuchar la música y el disparo supone no oír los gritos que proceden de sus propias necesidades. Blanche se ha entrenado en la culpa, lo ha estado haciendo durante años desde el día aciago en que pronunció aquellas palabras. La necesidad de atender a ese sentimiento, de mantenerlo vivo como forma de expiación, ha hecho que pase por alto su vida: “...time both passes in the present and remains frozen in the characters’ memories.”⁹³ Se ha acostumbrado a vivir entre dos tiempos, se ha llenado de miedo ante la incapacidad de dominar el presente. Vemos un componente anacrónico en esa actitud ante la vida. El acontecimiento traumático del pasado se ha hecho presente en el momento que vive, convirtiéndose en causa de sus problemas:

...las verdaderas raíces del miedo irracional que aparece están establecidas en épocas anteriores de la vida, cuando posiblemente se enterraron muchos conflictos y traumas sin resolver, que quedaron latentes, durante toda la existencia, dentro de ese gran cuarto oscuro que constituye el inconsciente personal.⁹⁴

Podemos afirmar que el estado actual de Blanche es el resultado de un largo proceso de desintegración personal, cuyo origen es un episodio traumático que le produjo un trastorno por estrés postraumático.

Se caracteriza por la aparición de los síntomas característicos de ansiedad, miedos y terror en el período subsiguiente a una vivencia, un hecho de

⁹² Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 125.

⁹³ Patricia R. Schroeder. *The Presence of the Past in Modern American Drama*, ed. cit., p. 28.

⁹⁴ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 17.

gran impacto psíquico... Su reacción ante todo es de temor intenso, terror e incluso desesperación y presenta posteriormente sensaciones de “revivir o reexperimentar” el suceso...⁹⁵

La percepción de Blanche está profundamente alterada. Prueba de ello es la insistencia en la repetición de la muerte de Allan, sobre la que ella misma dice: “It always stops after that”. Conoce el mecanismo ya que tiene lugar incesantemente en su cabeza. También le cuesta trabajo recordar detalles de su vida personal, todo lo referente a Belle Reve parece estar envuelto en confusión. Para Stanley, eso indica que Blanche pretende engañarlos, aunque sea ella misma quien entrega los papeles que guarda demostrando que no tiene nada que ocultar.

Lo más acusado en Blanche, no obstante, es el profundo trastorno personal. Parece que juega a ser quien no es, adoptando distintos papeles dependiendo del interlocutor y del lugar donde se encuentra. Nicholas Pagan se pregunta: “Does anybody know who she is? How can she be restricted to a single role? Is there one role within which she plays the other roles?”⁹⁶ Esto, a los ojos de personas como Stanley, produce desconfianza, por más que Blanche sea una pobre mujer que busca un lugar donde descansar y apagar la música que bombardea su cabeza.

Ruby Cohn ha estudiado detalladamente los distintos roles que adopta Blanche a lo largo de la obra. Es conveniente transcribir parte de la cita, pues servirá para ilustrar la tesis del trastorno de personalidad que acusa Blanche, trastorno que la lleva a modificar su conducta.

During most of the eleven scenes of the play, Blanche

⁹⁵ Josep Rebordosa Serras. *Ansiedad y pánico*, ed. cit., p. 37.

⁹⁶ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 118.

appears to believe in her role of proper Southern lady,... In Scene 1, Blanche plays the *grande dame* for her own sister, until her impassioned outburst about death at Belle Reve. In Scene 2, she plays a sex kitten for Stanley.... In Scene 3, Blanche plays the refined lady.... In Scene 4, Blanche plays the outraged aristocrat, complaining of animal Stanley... In Scene 5, Blanche acts superior to Stanley even when he hints at her past. In Scene 6, Blanche continues to play the refined lady for Mitch, but the memory of her marriage tears through that role. She is only momentarily present in Scene 7, but her aristocratic role is shattered in Scene 8, when Stanley gives her a bus ticket back to Laurel ... When Mitch arrives in Scene 9, Blanche attempts briefly to resume her refined lady role, then abruptly confesses and explains her promiscuities... In the final scene, Blanche is the victim of her own Southern-belle fantasy; the role has become her reality as she seems not to recognize the poker-playing men.⁹⁷

Todos los papeles de Blanche encuentran explicación en sus palabras: “I’m very adaptable – to circumstances.”⁹⁸

Ahora que Mitch ya no la quiere, la música suena con más fuerza hasta que se apaga finalmente con la salida del hogar de los Kowalski. El asilo se presenta entonces como el lugar ideal para pagar por su delito (si realmente hubo alguno). Arthur Ganz opina que de esa forma compensa su equivocación: “...when Blanche sees the doctor who is to lead her off to the asylum, her punishment is complete and the Varsouviana sounds again, linking her crime to its retribution.”⁹⁹

El dolor y la culpa se presentan abiertamente con la polca o, de forma

⁹⁷ Ruby Cohn, “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 47.

⁹⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 150.

⁹⁹ Arthur Ganz, “Tennessee Williams: A Desperate Morality”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 127.

velada, con el temor a la luz, contribuyendo a que la vida de Blanche sea un continuo estado de alerta.

Por medio de las fobias y los temores, el psiquismo obtiene dos ventajas: se libra de un perseguidor intrapsíquico implacable y en el desplazamiento de un animal a otro logra mitigar grados de peligrosidad.¹⁰⁰

En la luz encontramos un miedo a mostrarse tal como es, miedo al rechazo. Blanche teme que su cara muestre el paso del tiempo. Una vez fue joven y hermosa, pero ahora ya sólo queda un ajado recuerdo de su belleza y ella teme mostrar ese cambio a los demás. Mostrarse tal como es sería encontrar en la mirada del otro lo que uno no quiere ver. Ileana Efstate opina que este temor podría tener más significados: “In the symbolism of the play, the harshness and cruelty of reality are equated to the strong, unpleasant light given by the electric bulb, whereas the light given by the paper lantern stands for Blanche’s world of illusions.”¹⁰¹

Es tan intenso el temor que la luz despierta en Blanche que en dos momentos de la obra se siente como materializada en las pantallas de papel. La identificación de Blanche con esa pantalla, procede de la fragilidad del objeto y de la modificación del efecto de la luz. Blanche es un ser tremendamente delicado que necesita transformar la verdad, ocultarla o cambiarla. Apreciamos una cosificación de Blanche en la escena que citábamos anteriormente: cuando Mitch arranca el farolillo Blanche parece sentirlo en su piel. Esto ocurre también cuando Stanley, cruelmente, le entrega un farolillo antes de su marcha. Williams advierte de esa identificación en sus notas: “He crosses to dressing-table and seizes the paper lantern, tearing it off the light bulb, and extends it

¹⁰⁰ Emilce Dío Bleichmar. *Temores y fobias*, ed. cit., p. 34.

¹⁰¹ Ileana Efstate, “Tennessee Williams- A Few Considerations on *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., p. 109.

towards her. She cries out as if the lantern was herself.”¹⁰²

El miedo a la luz la libera momentáneamente del miedo a la muerte, un miedo producto de todas las muertes de las que ha sido testigo. La muerte nunca deja indiferente.

BLANCHE: ... Funerals are quiet, but deaths-- not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, 'Don't let me go!' Even the old, sometimes, say, 'Don't let me go' As if you were able to stop them!¹⁰³

La no personalización de los moribundos aumenta aún más la angustia que producen las palabras de Blanche. Esas personas a las que hace referencia son de su propia familia¹⁰⁴, pero, en lugar de guardar de ellas otro recuerdo más amable, su mente ha seleccionado morbosamente el de la ansiedad que sintieron ante la muerte. Existe una diferencia sustancial entre la ansiedad de unos y otros. “La ansiedad es, en principio, una respuesta inteligente que da nuestro organismo, es decir, es adaptativa...”¹⁰⁵. La angustia ante la llegada de la muerte es algo presente en todo ser vivo. Podemos, por tanto, comprender las palabras ‘Don’t let me go!’ Sin embargo, “...es un problema cuando los síntomas son excesivos o se mantienen durante largos períodos de tiempo...”¹⁰⁶ La angustia de Blanche va más allá del suicidio de Allan y de las muertes de sus familiares, es una angustia patológica, pues “...es más intensa y duradera, sobrepasa lo comprensible, está más somatizada, es decir, se acompaña de

¹⁰² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 223.

¹⁰³ Ibid., p. 127.

¹⁰⁴ Ileana Efstate en “Tennessee Williams- A Few Considerations on *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., pp. 107-113, argumenta que relatar esas muertes es volver a un pasado donde se siente segura.

¹⁰⁵ Bernabé Tierno. *El psicólogo en casa*, ed. cit., p. 60.

¹⁰⁶ Ibid., p. 61.

muchos síntomas físicos...”¹⁰⁷ Veamos cómo se manifiesta esta angustia en Blanche:

*[BLANCHE sits in a chair very stiffly with her shoulders slightly hunched and her legs pressed closed together and her hands tightly clutching her purse as if she were quite cold. After a while the blind look goes out of her eyes and she begins to look slowly around. A cat screeches. She catches her breath with a startled gesture.]*¹⁰⁸

Rigidez y sobresalto sin razón aparente demuestran el estado en que se encuentra. Cuando Blanche siente ansiedad reacciona de dos formas: bebiendo o tomando un baño. La entrada en la casa de Stella le produce ansiedad, no sabe cómo va a ser recibida y teme el rechazo. Para enfrentarse a esa situación necesita beber. Ha aprendido a utilizar el alcohol para enfrentarse a una vida llena de miedos.

...la persona, ante los ataques de pánico, ejecuta instintivamente acciones que le proporcionen un alivio inmediato. En ese momento concreto el sujeto no piensa a largo plazo, no proyecta estrategias, sino que sólo desarrolla reacciones basadas en la percepción del momento.¹⁰⁹

El whisky y el baño son objetos contrafóbicos, pues con ellos se libera de sus miedos, aunque sea por poco tiempo. El baño es todo un ritual de curación. Repite continuamente aquello que cree que le reporta un beneficio, pues así aleja el objeto temido.

Una de las manifestaciones más dramáticas e invalidantes en la que se pueden configurar los miedos irracionales son las llamadas obsesiones y/o

¹⁰⁷ Josep Rebordosa Serras. *Ansiedad y pánico*, ed. cit., p. 25.

¹⁰⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 119.

¹⁰⁹ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*, ed. cit., p. 84.

compulsiones.¹¹⁰

Las obsesiones o compulsiones son repeticiones sistemáticas que crean en el sujeto la ilusión de apartarlo de sus miedos. Eso mismo es el baño para Blanche, parece tener efecto terapéutico sobre ella: “Oh, I feel so good after my long, hot bath, I feel so good and cool and – rested!”¹¹¹ Recurre al baño cada vez que se siente amenazada o incapaz de manejar la situación. Conocer a los amigos de Stanley le produce cierta ansiedad:

BLANCHE: I think I will bathe.

STELLA: Again.

BLANCHE: My nerves are in knots. Is the bathroom occupied?¹¹²

El cuarto de baño es el lugar de la casa más importante para Blanche, pues en él encuentra el descanso que su cuerpo y espíritu necesitan, pero sobre todo la intimidad que echa en falta. Es la única habitación donde puede estar con la puerta cerrada. Recordemos que el lugar donde ella duerme sólo está separado del comedor por una cortina. Utilizando una cortina Williams consigue una nueva identificación de Blanche. Una cortina es una débil barrera de separación, como débil es la resistencia que puede oponer Blanche a que se abuse de ella.

El miedo de Blanche a conocer a los amigos de Stanley es lógico, teniendo en cuenta que de su aprobación depende su estancia en la casa. El baño, además de darle descanso, le permite ahuyentar al miedo, se convierte en un ritual.

...los rituales tienen para el sujeto la importante función de permitirle oponerse al miedo, que,

¹¹⁰ Vicente Madoz. *10 palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 38.

¹¹¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 192.

¹¹² *Ibid.*, p. 145.

precisamente a causa de esta oposición, aumenta y obliga al sujeto a incrementar la ejecución de rituales.¹¹³

En la cita anterior de la obra que analizamos, Stella decía a Blanche “again”, sorprendida de su deseo de repetir el baño, pero para Blanche es fundamental hacerlo, ya que encuentra en ello una especie de limpieza espiritual, como si repitiera un bautismo que la liberara del pecado original, es decir, de la muerte de Allan. Este es su verdadero pecado, la promiscuidad y la mentira vinieron después. Necesita sumergirse en el agua purificadora y liberadora que le hace sentirse bien, tanto que le parece ser una persona totalmente nueva: “Here I am, all freshly bathed and scented, and feeling like a brand-new human being!”¹¹⁴ Mary Ann Corrigan, en el artículo “Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*”, considera también al baño y a la bebida como mecanismos de defensa.

Like her drinking, her bathing is an escape mechanism. The ritual cleansing which takes place in the tub restores Blanche to a state of former innocence. Once again she is young and pure in a beautiful world.¹¹⁵

Tras el baño Blanche se siente una persona distinta, como si hubiera dejado en el agua el peso del pecado y se sintiera entonces libre, ligera. Desafortunadamente, ese efecto redentor sólo dura unos instantes. Cualquier comentario puede hacer que se sienta sucia otra vez, con lo que el ritual debe repetirse.

Cuando al final de la obra Blanche debe abandonar el apartamento de los

¹¹³ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*, ed. cit., p. 78.

¹¹⁴ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p.135.

¹¹⁵ Mary Ann Corrigan, “Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 86.

Kowalski, es como si en realidad estuviera abandonando la vida. Ha sido violada, ahora es arrojada del nuevo hogar, entonces sólo le queda morir. La idea de la muerte en el mar viene a su cabeza, el agua le ha ayudado a soportar la vida durante mucho tiempo.

BLANCHE: I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend on the sea. And when I die, I'm going to die on the sea. You know what I shall die of? [*She plucks a grape.*] I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die – with my hand in the hand of some nice-looking ship's doctor, a very young one with a small blond moustache and a big silver watch. 'Poor lady,' they'll say, 'the quinine did her no good. That unwashed grape has transported her soul to heaven.' [*The cathedral chimes are heard.*] And I'll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard – at noon – in the blaze of summer – and into an ocean as blue as [*chimes again*] my first lover's eyes!¹¹⁶

La fantasía de Blanche la transporta hasta el mar, agua, pues necesita sentir el contacto con el líquido elemento incluso después de muerta. Su deseo de ser arrojada al mar es un intento de evitar la condena ya que en el agua nunca se sentirá sucia. Donald Costello considera que lo que Blanche busca en el agua es un nuevo renacer, pues “The sea is a favorite Williams water symbol, not only as purity but, more basically, as the beginning of life...”¹¹⁷ Blanche encuentra en el agua el último refugio: “She, like her creator, saw burial at sea as the ultimate baptism, the final cleansing.”¹¹⁸ La referencia al cielo muestra su preocupación por la salvación espiritual, por el comienzo de una nueva vida,

¹¹⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 220.

¹¹⁷ Donald P. Costello, “Tennessee Williams’ Fugitive Kind”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 116.

¹¹⁸ Nancy M. Tischler, “Death as Metaphor”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 301.

idea que se refuerza con el sonido de las campanadas de la catedral al fondo. Como señala Vera Foster, todo ello sugiere “...purification, peace, and resurrection...”¹¹⁹ Blanche desea que su muerte ocurra por la tarde, al calor ardiente del mediodía. Ahora necesita ser atravesada por lo que antes la atemorizaba, la luz. El final, por tanto, adquiere un marcado simbolismo. Se conjugan dos elementos con poder purificador, el agua y el fuego, los únicos que pueden salvarla.

Uno de los elementos más significativos de esta fantasía, no obstante, es la compañía de un hombre joven. El tiempo se paró en la vida de Blanche el día que Allan murió. En aquel momento ella también era muy joven, por eso se siente con frecuencia aquella muchacha inocente y busca un compañero joven.

Blanche frequently refers to her husband as a boy. At the end of scene 1, Blanche tells Stanley, ‘The boy-the boy died’(SND, 31). In the next scene she protects Alla’s letter, ‘Poems a dead boy wrote,’ from the touch of Stanley’s hands (42). Even Stella forces us to see that Allan was only a boy: “she [Blanche] married a boy who wrote poetry’ (102). After the death of the ‘Grey boy?’(96), Blanche used to entertain the young soldiers returning to barracks after a night on the town(120). Later, after ‘many intimacies with strangers,’ she lost her job at the school because of an involvement with a seventeen-year-old boy(118). She is clearly attracted to the newsboy in scene 5 and to Stanley who refers to himself as a boy in scene 10. ...And then in the last scene of the play, she muses wistfully about a young doctor who she dreams will be by her bedside the night she dies (136).¹²⁰

Blanche encuentra consuelo en el abrazo al desconocido, ese calor del amor juvenil. Laurilyn J. Harris sostiene que “Blanche is not a nymphomaniac. She is

¹¹⁹ Verna Foster, “Desire, Death and Laughter: Tragicomic Dramaturgy in *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., p. 63.

¹²⁰ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 67.

frustrated not in lust but in love...”¹²¹. El reencuentro con la juventud le da la oportunidad de ser la de antes, aunque sea por poco tiempo. Stella defiende a su hermana (“Nobody, nobody, was tender and trusting as she was.”)¹²² y justifica su corrupción actual con estas palabras: “...people like you abused her, and forced her to change.”¹²³ En Blanche vemos una necesidad de reafirmarse como mujer. No debemos olvidar que fracasó en su matrimonio, no se sintió deseada por Allan. En cada nuevo encuentro intenta compensar el rechazo de su esposo, para ella los hombres se convierten en objeto: “Through these intentionally meaningless encounters, Blanche hopes to iterate and emend her first, lethal relationship. But in so desperately trying to make her sexuality function ‘right’, Blanche regards men not as individuals with needs and feeling but as mere objects.”¹²⁴ En ese deseo sexual se esconde una necesidad de aceptación y de amor:

Bajo el deseo del sexo reside el ansia de amor. Esto puede llevarnos a sexualizar nuestra necesidad de aceptación. Buscamos sexo cuando realmente deseamos la cercanía amorosa.¹²⁵

Blanche necesita apoyo, comprensión y amor, pero el miedo a la aflicción de una nueva pérdida hace que se comporte de esta forma. Su miedo a la soledad y a la pérdida están muy acusados y parten de una realidad. Blanche ha perdido todo lo material que poseía, lo único que le queda ahora es su baúl. También ha ido perdiendo a todos sus seres queridos, sólo tiene a Stella. Durante mucho tiempo ha logrado acallar esos miedos apoyándose en sus

¹²¹ Laurilyn J. Harris, “Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 92.

¹²² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p.198.

¹²³ Ibid., p.198.

¹²⁴ Laura Morrow and Edward Morrow, “The Ontological Potentialities of Antichaos and Adaptation in *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 64.

¹²⁵ David Richo. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*, ed. cit., p. 127.

fobias y buscando el encuentro con desconocidos. No siempre ha podido encontrar jovencitos, pero su necesidad de comprensión es tan grande que no le importa dejarse seducir por otro tipo de hombres para mitigar su soledad, definida como “...un dolor permanente en la psique. Es un miedo al abandono.”¹²⁶ Ahora que ha encontrado a Stella y a Mitch, aparece en ella otro miedo, el temor a que se descubra su pasado. Guarda un secreto que no debe ser desvelado, lo que le produce una gran ansiedad. Todo lo que dicen los demás se presenta como a través de un filtro imaginario, su percepción de la realidad es equivocada. Prueba de ello es que ve fantasmas donde no los hay.

...la persona se halla en condiciones de organizar espontáneamente cualquier percepción o información mediante el filtro y la lente deformante del miedo. Se efectúan entonces auténticas <<traducciones>> de la realidad al lenguaje del miedo...¹²⁷

En el encuentro con Stella, Blanche se muestra nerviosa. Antes de la llegada de su hermana busca algo que la calme. Una vez juntas, pide algo para beber y, sin que Stella mencione nada al respecto, se defiende: “...your sister hasn’t turned into a drunkard, she’s just all shaken up and hot and tired and dirty.”¹²⁸ Sus palabras están muy bien elegidas. Temblorosa, acalorada, cansada y sucia, necesita que alguien la saque de esa situación. No es éste el único episodio en el que Blanche, actuando a la defensiva, se descubre a sí misma. Con Mitch ocurre algo parecido, se delata al decir: “I’m not accustomed to having more than one drink. Two is the limit – and *three!* [*she laughs.*] Tonight I had three.”¹²⁹

Cuando Blanche empieza a sentirse amenazada por Stanley, trata de

¹²⁶ Ibid., p. 81.

¹²⁷ Giorgio Nardone. *Miedo, pánico y fobias*, ed. cit., p. 83.

¹²⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p.121.

¹²⁹ Ibid., p.149.

preparar a Stella confesándole su secreto, pero “Algunos secretos necesitan revelarse varias veces, antes de ser verdaderamente oídos.”¹³⁰ Le cuenta de una forma especial lo que ha sido su vida. Stella no la entiende porque sería muy doloroso para ella aceptarlo.

BLANCHE: I never was hard or self-sufficient enough.

When people are soft – soft people have got to court the favour of hard ones, Stella. Have got to be seductive – put on soft colours of butterfly wings, and glow – make a little – temporary magic just in order to pay for – one night’s shelter! That’s why I’ve been – not so awf’ly good lately. I’ve run for protection, Stella, from under one leaky roof to another leaky roof--because it was storm – all storm, and I was caught in the centre... People don’t see you – *men* don’t – don’t even admit your existence unless they are making love to you. And you’ve got to have your existence admitted by someone if you’re going to have someone’s protection. And so the soft people have got to – shimmer and glow – put a – paper lantern over the light... But I’m scared now – awf’ly scared. I don’t know how much longer I can turn the trick. It isn’t enough to be soft. You’ve got to be soft and *attractive*. And I – I’m fading now!¹³¹

Las palabras de Blanche no dejan lugar a dudas, a pesar de que se presentan a través de ese filtro imaginario. Stella no sabe interpretarlas o simplemente no quiere creerlas. En su encuentro con Mitch intenta adelantarse a posibles críticas de Stanley y al mismo tiempo averiguar cuál es su actitud, pues de él depende su futuro, quedarse en la casa y conseguir casarse con Mitch.

BLANCHE: Has he talked to you about me?

MITCH: Oh – not very much.

BLANCHE: The way you say that, I suspect that he

¹³⁰ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 247.

¹³¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 169.

has.
 MITCH: No, he hasn't said much.
 BLANCHE: But what he has said. What would you
 say his attitude toward me was?
 MITCH: Why do you want to ask that?
 BLANCHE: Well –
 MITCH: Don't you get along with him?
 BLANCHE: What do you think?
 MITCH: I don't think he understands you.¹³²

Probablemente donde se ve mejor cómo actúa ese filtro es en el peculiar entendimiento de la realidad en su narración de la pérdida de Belle Reve.

STELLA: Belle Reve? Lost, is it? No!
 BLANCHE: Yes, Stella.
[They stare at each other across the yellow-checked linoleum of the table. BLANCHE slowly nods her head and STELLA looks slowly down at her hands folded on the table. The music of the 'blue piano' grows louder. BLANCHE touches her handkerchief to her forehead.]
 STELLA: But how did it go? What happened?
 BLANCHE[*springing up*]: You're a fine one to ask me how it went!
 STELLA: Blanche!
 BLANCHE: You're a fine one to sit there *accusing me* of it!¹³³

Blanche interpreta la pérdida de la propiedad como un ataque a su persona. La única manera que tiene de escapar es acusando a Stella de desentendimiento y abandono. En realidad, no hay razón para culpar a nadie, excepto a los ojos de Stanley que había creído ser dueño de una plantación del Sur. Vemos una especie de chantaje emocional a Stella. Blanche sabe que no podía hacerse nada para salvar la casa familiar, pero también sabe que van a culparla por no haber sabido solucionar los problemas. Encontramos aquí a dos mujeres distintas: la

¹³² Ibid., p.180.

¹³³ Ibid., p.126.

hermana, la que sabe manejar los sentimientos de quien la aprecia, y la que se presenta a Stanley, el animal que debe defenderse del ataque de otro animal. Veamos estas dos caras de Blanche:

BLANCHE: I, I, I took the blows in my face and my body!.....You just came home in time for the funerals, Stella.You didn't dream, but I saw! *Saw! Saw!* And you sit there telling me with your eyes that I let the place go!.... Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! *I let the place go ?* Where were you. In bed with your – Polak!¹³⁴

La repetición del pronombre “I” enfatiza la idea de soledad y angustia en esos momentos de pérdida, con lo que logra acrecentar el sentimiento de culpabilidad en Stella, que hasta ese momento había vivido sin pensar en Belle Reve y que, en cualquier caso, no había acusado a Blanche de nada. Con Stanley utiliza otro tono y otras tácticas:

BLANCHE: The poor thing was out there listening to us, and I have an idea she doesn't understand you as well as I do... All right; now, Mr Kowalski, let us proceed without any more double-talk. I'm ready to answer all questions. I've nothing to hide. What is it?¹³⁵

Blanche no convencerá a Stanley y esa desconfianza inicial va a ser la tónica en su relación.

BLANCHE[*picking up a large envelope containing more papers*]: There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and fathers and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications--¹³⁶

¹³⁴ Ibid., p.126.

¹³⁵ Ibid., p.138.

¹³⁶ Ibid., p.140.

Stanley se siente engañado por la pérdida de Belle Reve. Por tanto, nada de lo que pueda decir o hacer Blanche podrá hacerle cambiar de actitud respecto a ella. Cuando descubre su pasado encuentra la manera de deshacerse de ella. Juega sucio, lo desvela todo sin pudor ni compasión. Las dos personas interesadas en la vida de Blanche son Stella y Mitch. La primera siempre está dispuesta a entenderla: “This beautiful and talented young man was a degenerate. Didn’t your supply-man give you that information?”¹³⁷ A Stanley no le interesa nada Blanche, lo que quiere es perderla de vista, nunca podría entender los motivos que la arrastraron a ese tipo de vida.

En el caso de Mitch todo es distinto, empezando porque es la misma Blanche quien le cuenta la muerte de su marido. Cuando una persona vive con un secreto, “Una especie de laringitis psicológica puede capturar su voz, y sólo al revelar el secreto quedará capacitado para intentar recuperarla.”¹³⁸ Al abrirse a Mitch, Blanche parece sentirse mejor, de ahí que deje de escuchar la polca. Mitch entendió y en cierto modo supo acoger el secreto de Blanche, ella se sintió acompañada por unos momentos. Como se dijo anteriormente, consigue apagar o al menos suavizar el sonido de la polca. No está dispuesto, sin embargo, a pararlo para siempre, a la luz de lo descubierto por Stanley. Ese secreto es nocivo incluso para ella. Cuenta a Mitch los detalles igual que hizo con la muerte de Allan, creyendo ingenuamente que podrá entenderla:

BLANCHE: Yes, a big spider! That’s where I brought my victims. [*She pours herself another drink.*] Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one

¹³⁷ Ibid., p. 190.

¹³⁸ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 179.

to another, hunting for some protection....¹³⁹

Blanche se ha sentido sola, ha necesitado el contacto con desconocidos para poder sentirse viva, para compartir, aunque sólo fuera por unos instantes, su existencia con otros. La soledad es bien conocida y por tanto muy temida, pues ha sido impuesta por la muerte.

MEXICAN WOMAN: Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores.

BLANCHE: What? Oh! Somebody outside...I – lived in a house where dying old women remembered their dead men...

MEXICAN WOMAN: Flores. Flores para los muertos...

[The polka tune fades in.]

BLANCHE^[as if to herself]: Crumble and fade and — regrets – recriminations... ‘If you’d done this, it wouldn’t’ve cost me that!’

MEXICAN WOMAN: Coronas [sic] para los muertos. Coronas...

BLANCHE: Legacies! Huh... And other things such as blood-stained pillow-slips – ‘Her linen needs changing’ – ‘Yes, Mother. But couldn’t we get a coloured girl to do it?’ No, we couldn’t of course. Everything gone but the – m

MEXICAN WOMAN: Flores.

BLANCHE: Death – I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are.... We didn’t dare even admit we had heard of it!¹⁴⁰

La muerte sigue planeando sobre la cabeza de Blanche. Le hace perder en cierto modo la noción del espacio, envolviéndola en esa fría atmósfera que debió de haber gobernado su vida durante años. Sus palabras comunican el terror que sintió, siendo tan joven, ante el contacto directo con la muerte. Realmente no engañaba a Stella cuando le recriminaba el abandono del hogar,

¹³⁹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 204.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

ciertamente tuvo que hacerse cargo de situaciones generadoras de mucha tensión. El miedo contaminó su vida. Todo ello está simbolizado, para Bert Cardullo, en la ciega mexicana:

The Mexican Woman is not simply a symbol of the death or doom that awaits Blanche. Williams uses his Vendor not only to ordain the future, but also to recapitulate the past. She becomes, in her blindness, a symbol of all the deaths at Belle Reve that helped to deplete Blanche's finances and break her will.¹⁴¹

Todos los miedos de Blanche, a la luz, a la muerte, a la pérdida, se sintetizan en uno, el miedo a la soledad, algo que la ha acompañado desde la muerte de Allan y que ha ido aumentando en cada pequeña pérdida. Ahora que Mitch la rechaza, que Stanley la viola y que Stella la abandona, cae en el abismo de la locura. El miedo se ha hecho demasiado fuerte, ya no puede soportarlo más. Enloquece entonces, dejando que el miedo la atravesase por completo y paralice su vida para siempre; ahora es más fácil dejarse llevar que enfrentarse al miedo, ya ha caído muchas veces. Los miedos se produjeron por acontecimientos reales, lo enfermizo es el efecto que ese miedo produce en ella, así como las reacciones que propicia. Nadie puede ayudarla. Sus últimas palabras sintetizan lo que ha sido su vida, la búsqueda de alguien con quien sentirse acompañada para esquivar la odiosa soledad que la paraliza. Se entrega al desconocido pronunciando la que es quizás la frase más significativa de la obra:¹⁴² “Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.”¹⁴³

¹⁴¹ Bert Cardullo, “Birth and Death in *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 171.

¹⁴² Dianne Cafagna advierte “No other line of dramatic dialogue is most responsible for marking Williams's place beside fellow realists like Arthur Miller and William Inge”, en “Blanche DuBois and Maggie the Cat: Illusion and Reality in Tennessee Williams”, incluido en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 120.

¹⁴³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 225.

4.2.3. STANLEY

En Stanley, Williams estaba haciendo el retrato de un maltratador, una figura que conocía perfectamente: su padre. Susan Koprince nos ofrece un cuadro de lo que debía de ser la vida en casa del escritor:

...Williams knew the subject of domestic violence firsthand, having observed spousal abuse in his own family. As Williams's brother Dakin points out, their father, Cornelius Coffin Williams, would frequently return home intoxicated and fly into a rage against their mother, Edwina.¹⁴⁴

Esta situación se mantuvo hasta la separación de la pareja, ocurrida precisamente el año en que se estrenaba esta obra. Creemos innecesario repetir aquí el efecto que causó en su familia la mala relación entre Edwina y Cornelius, puesto que ya ha sido objeto de análisis. Baste decir ahora que Williams heredó algunos rasgos de la personalidad de su padre que supo transmitir al personaje de Stanley.

¹⁴⁴ Susan Koprince, "Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*", art. cit., p. 44.

Both Stanley and Williams can be very cruel. Stanley's cruelty manifests itself,...Many of the people closest to Williams have testified to his moments of cruelty, his suddenly turning on them for no apparent reason.¹⁴⁵

Stanley está más desligado de su creador que Blanche, aunque igualmente condicionado por el miedo. Detrás de su dureza se esconde un hombre muerto de miedo. En él existe una tendencia a considerar lo externo como amenazante, es decir, a buscar fuera de sí mismo la causa de su ansiedad. Probablemente aceptar que sus miedos parten de sus propias inseguridades sería un duro golpe para su ego, ya que “nuestro miedo nos protege de aquello que no estamos preparados para manejar y nuestra audacia nos equipa para manejarla.”¹⁴⁶ Su imagen es la de un hombre firme, sólido, que esconde el miedo, un sentimiento que, como ya se dijo, está en todos los personajes. Gerald Weales confirma esta opinión con las siguientes palabras:

Although the Williams characters are constantly hurt and harried by those around them, they are also tortured by something within themselves – guilt and fear primarily.¹⁴⁷

Los miedos fundamentales en Stanley son a la pérdida de control y al abandono. Ambos se centran en torno a una persona, Stella, y son provocados por otra, Blanche. Benjamin Nelson considera, sin embargo, que el miedo es uno, dejar de sentirse un ser superior capaz de dominar su mundo.

His great fear is not so much that Blanche is depriving him, by her presence, of his self-centered marital bliss, but that she is challenging in some semi-realized manner the illusion upon which his

¹⁴⁵ Nicholas Pagan. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 101.

¹⁴⁶ David Richo. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*, ed. cit., p. 115.

¹⁴⁷ Gerald Weales. *Tennessee Williams. Pamphlets on American Writers*, n. 53. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965, p. 27.

very existence is based, the illusion that he is a superior animal in an animalistic world.¹⁴⁸

Stanley se siente amenazado, no se fía de la aparente debilidad de Blanche e intuye que se avecinan cambios: "...he feels threatened by the strength behind the veneer of weakness."¹⁴⁹ Teme que esta mujer consiga apartar a Stella, es víctima de un miedo al abandono.

El "abandonado" ...está dotado de una "avidez afectiva", difícil de colmar, que acarrea una exigencia de absoluto, una verdadera insaciabilidad. El miedo dominante es que no se ocupen de él (o de ella), y toda decepción afectiva la acusa intensamente.¹⁵⁰

Con la llegada de Blanche, debe compartir a su esposa. Empieza entonces a sentirse alejado de ella. Necesita afecto y nada de lo que pueda hacer Stella saciará esa necesidad mientras ella dedique su atención a Blanche. Le asusta lo que representa: clase, educación y cultura. Él nunca podría ser distinto para Stella, aunque consiguió que formara parte de su mundo haciéndola desear la carne que él simboliza. Le había hecho olvidar lo que los separaba, precisamente lo que encarna Blanche¹⁵¹. El sentimiento de inferioridad de Stanley se refuerza con la llegada de esta mujer:

STANLEY: When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was,

¹⁴⁸ Benjamin Nelson. *The Major Plays of Tennessee Williams*. New York: Monarch Notes, 1965, p 31.

¹⁴⁹ Nancy M. Tischler, "The Distorted Mirror: Tennessee Williams' Self-Portraits" in *Tennessee Williams, A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 168.

¹⁵⁰ Roger Mucchielli. *Los complejos*, ed. cit., p. 68.

¹⁵¹ Roger Boxill cree ver en esta oposición entre las dos mujeres, la sensualidad, la carne que encarna Stella, y la espiritualidad que simboliza Blanche, la personificación, aunque en tono tragicómico, del debate entre el cuerpo y el alma (Roger Boxill, *Tennessee Williams*, ed. cit., pp. 76-93). *Summer and Smoke* ejemplifica mejor que la obra que tratamos ese debate entre cuerpo y alma: John, representante del cuerpo, finalmente se rendirá a la fuerza del espíritu, en Alma ocurrirá todo lo contrario, cansada de su actitud cerrada a la vida se abandona a los placeres de la carne.

baby. I was common as dirt. You showed me
the snapshot of the place with the columns. I
pulled you down off them columns and how
you loved it, having them coloured lights
going! And wasn't we happy together, wasn't
it all okay till she showed here?¹⁵²

Con su sola presencia Blanche le recuerda quién es su mujer, marcando así la diferencia entre ambos, una diferencia que él había logrado subsanar con sexo: "...there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant."¹⁵³ Él había convertido a Stella en su compañera, por esa razón la mujer que encuentra Blanche no es la que ella imaginaba o recordaba: "...Stella for star, not Stella the meat-catcher"¹⁵⁴ advierte Lindy Melman. Que Stanley teme a Blanche está claro desde su primer encuentro, de ahí sus palabras: "I'm afraid I'll strike you as being the unrefined type."¹⁵⁵ Este primer temor va acrecentándose poco a poco hasta llegar a ser insoportable para él, ya que acerca la posibilidad de un abandono pues con él "...creemos que se pierde, junto con la persona amada, una peculiar mirada que nos confirmaba en alguna parte deseada de nuestra personalidad."¹⁵⁶ Como consecuencia, busca la destrucción de Blanche. Perder a Stella es perder el mundo que había construido para los dos y, lo que sería aún peor, sería perder la imagen que tiene de sí mismo.

Tememos correctamente al abandono porque implica
la pérdida del reflejo, que es necesario para la
supervivencia de nuestra identidad. ...El abandono es

¹⁵² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 198.

¹⁵³ Ibid., p. 162.

¹⁵⁴ Lindy Melman, "A Captive Maid: Blanche DuBois in *A Streetcar Named Desire*", art. cit., p. 132.

¹⁵⁵ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 130.

¹⁵⁶ Juana M. Droeven et al. *Más allá de pactos y traiciones*, ed. cit., p. 91.

terrorífico también porque nos sentimos tan carentes de poder en el momento en que se produce.¹⁵⁷

Laurilyn Harris confirma el miedo al abandono que presentía Stanley y que poco a poco se va haciendo realidad:

Stanley too sometimes needs to reinforce his self-assurance by gazing into 'responding mirrors': the image he projects to his friends, and particularly to his wife, is important to him, and he is enraged and hurt when Stella appears to see him through Blanche's eyes in scene 8.¹⁵⁸

Blanche va modificando la opinión que tiene de él. Al principio le agrada: "You're simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side I should think."¹⁵⁹ Incluso después de sufrir el asalto a sus pertenencias parece estar de su lado, como muestran sus palabras: "He's just not the sort that goes for jasmine perfume! But maybe he's what we need to mix with our blood now that we've lost Belle Reve and have to go on without Belle Reve to protect us..."¹⁶⁰ Le gusta porque ve en esa fuerza una especie de escudo contra el peligro, sin darse cuenta de que se volverá contra ella. Empieza a comprenderlo cuando es testigo del episodio de violencia con Stella. En ese momento percibe lo que ese hombre puede llegar a hacer. Es una amenaza para su hermana y por eso le advierte: "You're married to a madman!"¹⁶¹ Trata de convencer a Stella para que lo abandone:

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like

¹⁵⁷ David Richo. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*, ed. cit., p. 130.

¹⁵⁸ Laurilyn J. Harris, "Perceptual Conflict and Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., p. 86. "

¹⁵⁹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p.137.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

one! There's even something – sub-human – something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something – ape-like about him, like one of those pictures I've seen in – anthropological studies!¹⁶²

Stanley ha escuchado parte de la conversación y ya no va a tener descanso hasta hallar la forma de deshacerse de esta mujer que intenta apartarlo de Stella. Podemos decir que ahora el ataque es personal. Su actitud respecto a ella ha sido también progresiva. Cuando descubrió la pérdida de Belle Reve registró el baúl y, viendo pieles, decidió rápidamente averiguar su valor: “I got an acquaintance who deals in this sort of merchandise.”¹⁶³ Su desconfianza aumenta al ver joyas: “I have an acquaintance that works in a jewellery store.”¹⁶⁴ Empieza a dudar de la honestidad de su cuñada y pretende averiguar qué es lo que ha pasado con la tierra que él cree suya: “I have a lawyer acquaintance who will study these out.”¹⁶⁵

Tras escuchar las palabras de Blanche intentando convencer a Stella de que lo abandone, Stanley empieza a tomarse en serio la amenaza que representa. Es entonces cuando deja que veamos cuál es su verdadera personalidad. Entre los rasgos que lo definen destacan por un lado la ternura y por otro la crueldad. Esta ambivalencia en su comportamiento es observable con Stella. Se vio al analizar el núcleo familiar que era capaz de maltratarla cuando veía amenazada su autoridad, actuando con agresividad.

La agresividad es un comportamiento caracterizado por una alta activación, tanto fisiológica como emocional, que una persona puede experimentar ante una situación que considera aversiva. Ante una situación de oposición (que los demás se opongan a lo que uno piensa o

¹⁶² Ibid., p. 163.

¹⁶³ Ibid., p.134.

¹⁶⁴ Ibid., p.134.

¹⁶⁵ Ibid., p. 140.

desea), de malos tratos, de agravio, etc., la persona puede responder de una forma agresiva, descargando toda su ira contra otra (que puede ser la que ha ofendido u otra diferente) con intención de poder controlar la situación.¹⁶⁶

Es violento con Stella porque perderla supone perderse a sí mismo. Ella es el soporte de su identidad. Lo más común en el ciclo de violencia familiar¹⁶⁷ es que después de una agresión haya un intento por parte del agresor de arreglar las cosas. Ahora vemos que reclama su amor:

STANLEY: Stella! *[There is a pause.]* My baby doll's left me! *[He breaks into sobs. Then he goes to the phone and dials, still shuddering with sobs.]* Eunice? I want my baby! *[He waits a moment; then he hangs up and dials again.]* Eunice! I'll keep on ringin' until I talk with my baby!¹⁶⁸

Este parlamento es el de un hombre desesperado, no nos atreveríamos a decir que “arrepentido”, pues su violencia sigue en la misma escena, por más que sea de tipo verbal. Williams consigue hacerla presente también a través de la música:

[An indistinguishable shrill voice is heard. He hurls phone to floor. Dissonant brass and piano sounds as the rooms dim out to darkness and the outer walls appear in the night light. The 'blue piano' plays for a brief interval. Finally, STANLEY stumbles half-dressed out to the porch and down the wooden steps to the pavement before the building. There he throws back his head

¹⁶⁶ Bernabé Tierno. *El psicólogo en casa*, ed. cit., p. 31.

¹⁶⁷ El artículo de Susan Koprince, “Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*” cit., pp. 43-55, ofrece un detallado estudio de este ciclo.

¹⁶⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 153.

like a baying hound and bellows his wife's name:
'Stella!, Stella, sweetheart! Stella!¹⁶⁹

Quiere recuperar a su mujer. Para Stanley el presente es importante, pero también se deja llevar por el deseo de recuperar el pasado más reciente: "...wasn't it all okay till she showed here?"¹⁷⁰ Patricia Schroeder piensa que Stanley desea controlar el presente para así volver atrás, pero Blanche, con su sola presencia, impide esa vuelta.

Although Stanley continually attempts to control the present with his purposeful, one-track actions, much of his motivation for doing so stems from his desire to recapture a moment from memory that Blanche's presence denies him.¹⁷¹

Este malestar por la presencia de Blanche también se hace evidente en dos momentos concretos cuando Stanley juega a las cartas con sus amigos. Así lo explica Roger Boxill:

...while Blanche is winning Mitch, Stanley loses at cards, gets drunk, becomes violent and, finding himself isolated by the group, is thrown upon the clemency of his wife. In the second, Stanley wins at cards while Blanche, now psychotic, having lost both Mitch and Stella, and finding herself isolated by the group, is thrown upon the kindness of strangers.¹⁷²

Observamos cómo hay una continua oposición entre ellos. El final no podía ser otro, como comenta Ascensión Gómez García: "En contraposición con la personalidad dividida de Blanche, Stanley es fuerte, seguro de sí mismo; sabe quién es, qué quiere y dónde va. La sociedad en la que le ha tocado vivir es

¹⁶⁹ Ibid., p. 153.

¹⁷⁰ Ibid., p. 199.

¹⁷¹ Patricia R. Schroeder. *The Presence of the Past in Modern American Drama*, ed. cit., p. 117.

¹⁷² Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 83.

agresiva, brutal a veces, pero Stanley puede y sabe hacerle frente.”¹⁷³ Blanche, sin embargo, es débil y no está capacitada para enfrentarse al mundo, vive en una realidad distinta a la de los demás. Stanley no se deja envolver por esa neblina que cubre todo lo relacionado con ella. Trata de salvar a su amigo contando el secreto.

Los secretos se mantienen o se revelan por una red de numerosos motivos intrincados y complejos, que van desde abusos de poder al servicio propio, hasta la altruista protección de los demás.¹⁷⁴

Stanley escondería tras la “altruista protección” de Mitch el deseo de ejercer el poder que le ha proporcionado conocer el pasado de Blanche. A Stella le reserva otra ocasión. Es bastante cruel, pues desvelará el secreto el día del cumpleaños de Blanche, propiciando que el parto de su mujer se adelante.

Los rituales de los ciclos vitales tienen como objetivo establecer y marcar las transiciones para los individuos y sus familias. Como las relaciones de la familia se desplazan, estos rituales parecen ofrecer una perfecta invitación para revelar un secreto. Rendirse ante esta tentación producirá un efecto equívoco, ya que el proceso de contar el secreto quedará asociado al acontecimiento del ritual.¹⁷⁵

Para Stella será difícil olvidar ese momento, es el cumpleaños de su hermana y el de su hijo. Stanley creyó que el conseguir arrancar de su familia a quien provocaba su miedo le devolvería la tranquilidad; está equivocado, siempre habrá un lugar para el fantasma mientras su hijo y Stella estén presentes. No tenía ningún derecho a hacer público un secreto que no era suyo. En la violación podemos ver también ese deseo de ayudar al amigo, ya que

¹⁷³ Ascensión Gómez García. *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 102.

¹⁷⁴ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 175.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 183.

Mitch nunca habría sido capaz de hacerlo ni de proceder contra su propia naturaleza. La violación también puede entenderse como una especie de revancha por el engaño.

[... After a moment, MITCH rises and follows her purposefully. The polka music fades away. He places his hands on her waist and tries to turn her about.]

BLANCHE: What do you want?

MITCH *[fumbling to embrace her]*: What I been missing all summer.¹⁷⁶

Este intento resulta patético, pero no por ello inútil, pues muestra la esencia de la personalidad de Mitch. Por más que hubiera parecido distinto, descubrimos que lo único que lo separa de la brutalidad de Stanley es la incapacidad de acción. Será su amigo quien, en la violación, vengará a todos, saciando de paso su deseo de aplastar y humillar al enemigo. Cuando analizamos el núcleo familiar tuvimos ocasión de comprobar hasta qué punto se tambalea el poder de Stanley y cómo él culpa a Blanche. Cree que al acabar con ella por extensión acabará también con sus miedos, pero se equivoca. No es difícil suponer que aparecerán nuevas amenazas. Ruby Cohn encuentra explicación para todos los actos de crueldad cometidos por Stanley excepto para uno, arrancar el farolillo de papel. Haciendo esto está arrancando de su casa lo único que queda de Blanche.

His cruellest gesture in the play is to tear the paper lantern off the light bulb. His other rough acts are understandable – tossing the meat package to Stella, ruffling Blanche's rich clothes, throwing the radio out of the window, breaking plates when he is insulted, and handing Blanche a one-way ticket to Laurel. We do not see Stanley hit Stella, and we do not see him rape Blanche; the first deed is mitigated by his contrition, and the second by Blanche's provocation. In the last scene of the play, however, when Blanche is helpless and defeated, Stanley acts with the kind of

¹⁷⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 206.

cruelty that Blanche has called ‘unforgiveable’ and of which she herself was guilty when she told her young husband: ‘you disgust me.’¹⁷⁷

No compartimos las disculpas a Stanley presentadas por Ruby Cohn. Estamos de acuerdo con Susan Koprince¹⁷⁸: “He is a batterer--a man whose aggressive masculinity and desire for control are perfectly consistent with the profile of an abuser”.¹⁷⁹ A nuestro juicio en ningún caso puede defenderse un maltrato y mucho menos una violación. Es comprensible, no obstante, la postura de Ruby Cohn, ya que la sensibilización ante este tipo de problemas es reciente.¹⁸⁰ Han sido necesarias muchas palizas y muertes para que la sociedad haya ido tomando conciencia de ello. En el momento de gestación de la obra tampoco existía esa sensibilización. Susan Koprince lo explica: “Because Williams published *A Streetcar Named Desire* long before violence became a topic of public discussion in America, he was certainly not familiar with modern-day sociological profiles of batterers and their victims.”¹⁸¹ Como ya se dijo al analizar el núcleo familiar, la violencia de Stanley hacia Stella es algo puntual y la violación es una forma de marcar el final. Eso es lo que buscaba en realidad Tennessee Williams. Por otro lado, nos parece interesante ofrecer ahora una visión distinta de Stanley, atendiendo a las palabras de Eunice tras el maltrato: “I hope they do haul you in and turn the fire hose on you, same as the

¹⁷⁷ Ruby Cohn, “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., p. 50.

¹⁷⁸ El artículo “Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*” (cit.), pp. 43-55, de Susan Koprince muestra la relación entre Stanley y Stella como la relación entre un maltratador y un maltratado, su enfoque es muy interesante e ilustrativo del maltrato.

¹⁷⁹ Susan Koprince, “Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., p. 43.

¹⁸⁰ En España muchas coplas que se cantaban a principios y mediados del siglo pasado contienen letras en las que se ensalza la violencia tanto de hombres como de mujeres, basten unas líneas de dos canciones de Concha Piquer como ejemplo: (asesinato de mujer a hombre) lo maté y a sangre fría por hacer burla de mí y otra vez lo mataría si volviera a revivir// (Actitud de mujer herida de muerte por amante) tenerle por Dios clemencia, piedad tenerle los jueces que yo le di la licencia para matarme cien veces.

¹⁸¹ Susan Koprince, “Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., p. 44.

last time!”¹⁸² Esto indica que Stanley es un hombre violento, que actúa con agresividad cuando la situación se le escapa de las manos, y no es de extrañar que en el futuro siga actuando así.

Según la clasificación de violadores ofrecida por Enrique Echeburúa en *Personalidades violentas*, Stanley encarna “...el violador por desplazamiento de la agresión, que utiliza la violación para expresar su cólera y dañar físicamente a su víctima...”¹⁸³ Stanley desea mostrar su cólera y su total rechazo a Blanche, pero el daño que pretendía causarle era moral. La caracterización de Stanley que ofrece Susan Koprince puede servir para ilustrar su modelo de personalidad:

There is no doubt that Stanley Kowalski is hypermasculine. Formerly an army officer, he is now a travelling salesman who has considerable freedom on the road. Not only is he captain of his bowling team, he is a rough-talking, heavy-drinking poker player who enjoys late-night parties and male camaraderie.¹⁸⁴

Efectivamente, Stanley es un dominador en casa y fuera de ella. Stella está completamente cegada por su masculinidad y su potencial sexual. Esta es la imagen que tiene de él, está deslumbrada por la pasión que siente hacia ese hombre.

STELLA: No Stanley's the only one of his crowd that's likely to get anywhere.
BLANCHE: What makes you think Stanley will?
STELLA: Look at him.
BLANCHE: I've looked at him.
STELLA: Then you should know.

¹⁸² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 154.

¹⁸³ Enrique Echeburúa. *Personalidades violentas*. Madrid: Pirámide, 1996, p. 100.

¹⁸⁴ Susan Koprince, “Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*”, art. cit., p. 44.

BLANCHE: I'm sorry, but I haven't noticed the stamp
of genius even on Stanley's forehead.¹⁸⁵

Dos mujeres ante una misma realidad, aunque entendida de forma distinta. En Stella habla el deseo. No podemos olvidar que Blanche ha intentado seducir a Stanley, ha coqueteado con él, aunque sin ningún resultado.

BLANCHE: You men with your big clumsy fingers.
May I have a drag on your cigar?
STANLEY: Have one for yourself.¹⁸⁶

Algunos rasgos de la personalidad de Stanley se amoldan al esquema de trastorno disocial de personalidad. Veamos en qué se asemeja y en qué se aparta de ese modelo. Existe un problema en su personalidad, la violencia es un claro indicio de ello, pero no el único.

Las personalidades antisociales —más frecuentes en hombres— son extravertidas e inestables emocionalmente y se caracterizan por la hostilidad, la rebeldía social y la ausencia de conductas emocionales de miedo ante el castigo y las situaciones arriesgadas, así como por los comportamientos impulsivos, la baja tolerancia a la frustración y la dificultad para la demora del reforzamiento.¹⁸⁷

Stanley es emocionalmente inestable, necesita el refuerzo de Stella. Su rebeldía social se muestra contra Blanche, contra lo que ella representa, pues, por más que venida a menos, ella proviene de una sociedad aristocrática,

¹⁸⁵ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*, ed. cit., p. 146.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁷ Enrique Echeburúa. *Personalidades violentas*, ed. cit., p. 45. Junto con el libro citado, hemos consultado para la definición de este trastorno el *DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (Juan José López-Ibor Aliño, director de la edición española, ed. cit.) y *La personalidad y sus trastornos* (Theodore Millon. y George S. Everly, ed. cit.).

mientras que él representa un nuevo orden social.¹⁸⁸ De la ausencia de miedo ante el castigo la violación de Blanche puede servir de ejemplo. El final de la obra, con Stanley abrazado a Stella, refuerza la imagen de inestabilidad emocional que tenemos de él.

El estilo cognitivo de estas personas está caracterizado por la pobreza de planificación y juicio y por la tendencia a proyectar culpas en los otros sin asumir los propios errores, así como por una falta de conciencia ante los valores y normas morales. son personas ... agresivas y que tienden a violar con frecuencia los derechos ajenos sin sentirse culpables por ello.¹⁸⁹

Stanley no muestra ningún problema respecto a planificación de objetivos, pero ciertamente es incapaz de ver sus propios errores y no respeta a los demás, como se vio en el asalto al baúl de Blanche, en su tranquilidad para hacerle entregar los documentos sin sombra de vergüenza o malestar. Existen en él, no obstante, otras características que lo apartan de este patrón de personalidad, tales como la incapacidad en el terreno laboral, la irresponsabilidad familiar o el rechazo social. Stanley es todo lo contrario a esto: es bueno en su trabajo, mantiene a su familia y tiene un nutrido grupo de amigos, aunque esto también puede deberse al hecho de que “Muchos sujetos con trastorno disocial, particularmente los del tipo de inicio adolescente y quienes presentan síntomas leves y escasos, alcanzan en la vida adulta una adaptación social y laboral adecuada.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ La oposición entre Blanche y Stanley atendiendo a criterios políticos y sociales puede encontrarse en “A Streetcar Named Desire: The Political and Historical Subtext” de Robert Bray, incluido en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*, ed. cit., pp. 183-197.

¹⁸⁹ Enrique Echeburúa. *Personalidades violentas*, ed. cit., p. 46.

¹⁹⁰ Juan J. López-Ibor Aliño, (director de la edición española). *DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, ed. cit., p. 112.

Por otro lado, existen en él ciertos rasgos que lo acercan al narcisista. Por ello es necesario redefinir el trastorno de Stanley como mixto narcisista-antisocial. Como ocurre con Blanche, el establecimiento de un diagnóstico de personalidad es exclusivo del encuadre de la obra, esto es, no existe más información acerca de ellos que sus palabras en los distintos actos que integran la pieza. En ellos, no obstante, aparecen suficientes datos para aventurarnos a formular el presente planteamiento.

Blanche efectivamente enloquece y demuestra durante gran parte de la obra que su mundo es irreal, pero no por ser su opuesto Stanley es más cuerdo.

If Stanley's world is the 'sane' one, his sanity includes indiscriminate violence and brutality. We are left to choose between two forms of existence that have serious drawbacks, and our inability to embrace either leaves the reader or audience uncomfortably stranded, which may be Williams's intention.¹⁹¹

¹⁹¹ Jacqueline O'Connor. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*, ed. cit., p. 27.

CAT ON A HOT TIN ROOF

O

EL MIEDO A LA PROPIA SEXUALIDAD

BRICK: One man has one great good true thing in his life.
One great good thing which is true! – I had
friendship with Skipper – you are naming it dirty!¹

¹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 42.

5.1. NÚCLEO FAMILIAR

La familia Pollit responde a una estructura patriarcal. El padre representa el poder dentro del grupo, asumiendo así el rol tradicional de aquel que ostenta la autoridad y ejerce de esta manera control sobre la mujer y los hijos. Big Daddy encarna ese poder y orden, es el centro del grupo. Su autoridad demuestra su habilidad para tomar decisiones y hacer que otros le respeten. Su nombre indica su importancia, quiere marcar bien su posición. No utiliza el adjetivo “big” para diferenciarse de otros padres como Cooper, sino que lo hace para mostrar su grandeza. Por tanto, su poder emana no sólo de su riqueza material, sino también de su propia personalidad. La importancia y el valor de la familia vienen dados por sus componentes ya que todos “...son miembros del grupo porque reconocen al grupo como existente, de tal manera que el grupo les confiere a su vez una identidad de pertenencia. Es un sistema autorreferencial.”² Todos los miembros de la familia Pollit encuentran en Big Daddy a su referente. Su valor y su importancia social les viene dada también por él. Es un hombre rico y muy respetado en su comunidad, tanto que las

² Robert Neuberger. *La familia dolorosa*, ed. cit., p. 91.

gacetas locales recogen incidentes de su familia, como el accidente de Brick.

Colby H. Kullman habla de Big Daddy en los siguientes términos:

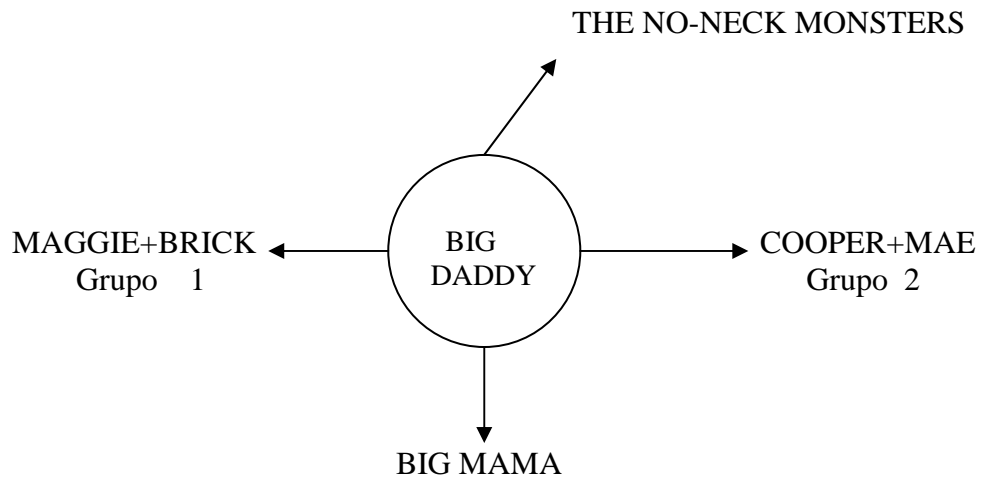
...Big Daddy Pollit appears to have tyrannical control over his Delta plantation empire, seeming to rule without pity his wife, Big Mama; sons, Brick and Cooper; daughters-in-law, Maggie and Mae; his grandchildren; his doctor; his minister. His word is the law...³

Ese control al que hace referencia la cita anterior puede ejercerlo porque posee armas: dinero y posición. Ambas cosas las ha ganado él solo limpiamente. Siendo joven, sin dinero pero con una firme determinación de alcanzar un lugar destacado en la vida, comienza a trabajar para Straw y Ochello. Su amor por la tierra y su entrega le hacen merecedor de la herencia de estos hombres. Se ha esforzado mucho toda la vida para colocarse donde está. Un hombre así no compartirá con nadie su poder, se acomodará en el centro y permanecerá inamovible. Su mujer no será una compañera, sino una subordinada más del grupo, pues Big Daddy no es rey que comparta trono ni gloria. Su poder va más allá de su familia original, abarca las familias constituidas por sus hijos. Ejerce control sobre ellos, aun cuando no vivan bajo el mismo techo. Mae y Cooper están a la espera de su sexto hijo. Estos hijos no son producto del amor entre ambos, o al menos no en su totalidad, pues representan el deseo de sus padres por agradar a Big Daddy. Todos forman una familia y, sin embargo, no han salido de la gran familia de Big Daddy. Cooper no es un “Pater Familias”, es simplemente un hijo insuficientemente maduro para enfrentarse a la vida con los suyos. Para él es más rentable permanecer bajo el ala de su padre. Por otro lado, Brick tiene a Maggie. Él también podría haber escapado de la familia, pero su indiferencia ante todo y el deseo de su mujer de vivir cómodamente han impedido esa huida. Existe un fuerte

³ Colby H. Kullman, “Rule by Power: ‘Big Daddyism’ in the World of Tennessee Williams’s Plays”, *Mississippi Quarterly*, vol. 48, 4 (Fall 1995), p. 668.

sentimiento de pertenencia al grupo, lo que hace difícil o imposible cualquier intento de separarse y crear grupos propios.

La ecuación que encontramos al principio muestra un centro ostentado por el líder del grupo y cuatro ramificaciones, tres son directas, esposa e hijos, y una indirecta, los nietos.



Como hemos indicado, Big Daddy es el eje familiar, todos dependen de él de una u otra manera. Su liderazgo es incuestionable. Los roles dentro de la familia están muy fijos: el padre ejerce su poder sobre la toma de decisiones, estilo de vida, administración de recursos; la madre se ocupa de la casa y los hijos, molesta lo menos posible y aguanta los desplantes del marido. Williams advierte esta peculiaridad del carácter de Big Mama:

Big Daddy is famous for his jokes at Big Mama's expense,
and nobody laughs louder at these jokes than Big Mama

herself, though sometimes they're pretty cruel and Big Mama has to pick up or fuss with something to cover the hurt that the loud laugh doesn't quite cover.⁴

Big Mama sufre por las bromas de su marido, todo lo tolera porque vive por y para él. Por costumbre es el objeto de sus burlas hirientes a las que contesta con risa nerviosa, escondiendo una herida muy dolorosa: su marido nunca la ha querido. No ha dudado jamás de que desea estar con Big Daddy a pesar de ese maltrato psicológico continuo. Williams tampoco es muy generoso en su presentación:

Big Mama appears huffing and puffing like an old bulldog. She is a short, stout woman; her sixty years and 170 pounds have left her somewhat breathless most of the time; she's always tensed like a boxer, or rather, a Japanese wrestler... She wears a black or silver lace dress and at least half a million in flashy gems.⁵

La compara con perros para hacer más clara su caracterización: es una mujer dócil, fiel y sumisa que aguanta sin rechistar los continuos desplantes y abusos de su marido. Esta mujer, que ha vivido tantos años junto a él, se ha ido acostumbrando a ser el blanco de sus ataques. Cuando comienza la obra Big Daddy está tranquilo porque cree que ha ahuyentado al fantasma del cáncer. Aguantó en silencio la angustia ante la idea de una muerte próxima. Al descubrir que se encuentra "bien", esa angustia contenida se convierte en agresividad dirigida contra su mujer, como podemos ver en la siguiente cita:

BIG DADDY: You don't know a goddam thing and you never did!

BIG MAMA: Big Daddy, you don't mean that.

BIG DADDY: Oh, yes, I do, oh yes, I do, I mean it! I put up with a whole lot of crap around here because I thought I was dying. And you thought I was dying and you started taking over, well you can

⁴ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 47.

⁵ Ibid., p. 32.

stop taking over now, Ida, because I'm not gonna die, you can just stop now this business of taking over because you're not taking over because I'm not dying....

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 of it? I got that impression, I seemed to get that impression. Your loud voice everywhere, your fat old body butting in here and there!⁶

Big Daddy muestra un alto grado de crueldad contra su esposa. No admite que ella pueda sentir amor por él, todo lo reduce al interés y al dinero. Nunca ha sentido amor por ella. En sus palabras observamos un fuerte resentimiento, como si la hiciera culpable de los años vividos juntos, que, al parecer, no han sido muy agradables. Además de mostrar el odio que siente hacia Big Mama, creemos que Big Daddy pretende también reafirmarse ante sí mismo su vuelta a la vida. Parece como si dudara y tuviera que repetir hasta la saciedad que no está enfermo de cáncer para creer que realmente es así.

Volviendo al orden familiar, cabe señalar que la disciplina dentro de la casa es estricta, los hijos obedecen los deseos del padre. Brick elude las normas pero Maggie intenta esconder sus desplantes para evitar enfurecer a Big Daddy y no colocarse en posición de desventaja con respecto a Mae y Cooper. El cambio más significativo en esta familia, que se ha mantenido casi inalterada durante años, es la enfermedad de Big Daddy. Este hecho anuncia fuertes cambios en el grupo. Todos, excepto Big Mama, desean el cambio. De todos es ella, asimismo, la que más le necesita, aunque él la ignora por completo. La vida de este hombre ha sido gratificante en el plano material, pero en el personal ha sido muy triste porque no ha permitido que nadie se le acerque en exceso. Para él ejercer poder ha sido un placer, pues lo revestía de prestigio y engordaba su

⁶ Ibid., p. 53.

imagen, convirtiéndose en una cualidad de su propia persona. Todos desean lo que Big Daddy representa porque al conseguir su dinero consiguen su poder.

Veámos en la ecuación inicial que el grupo familiar esconde dos subgrupos que buscan alcanzar el liderazgo. De un lado, Mae y Cooper; del otro, Maggie y Brick. La coalición marital entre Mae y Cooper es muy fuerte, su vinculación es tan estrecha que podrían confundirse sin problema. Ambos son egoístas, interesados y mezquinos. Parecen haber llegado al acuerdo tácito de conquistar la herencia de Big Daddy. Cooper actúa como abogado en algunos de sus asuntos, aunque depende de él económica y socialmente. En cuanto a los afectos, Cooper no siente ningún apego por su padre. Está muy resentido con él porque ha visto desde niño cómo su padre prefería al más pequeño. Cree que merece heredar de su padre más que Brick porque siempre ha estado ahí para ayudar y además le ha dado nietos, asegurando de esta manera la continuidad de su familia. Se ha esforzado por agradarle, ha estudiado y se ha preparado para ocuparse de todo responsablemente. Se considera el único candidato para heredarlo todo.

Brick depende de su padre económicamente ya que ha perdido su trabajo. Es más vulnerable que Cooper, necesita el afecto de su padre, aunque no lo muestre. Con Big Daddy es con quien únicamente comparte sus sentimientos sobre la muerte de Skipper. Prueba del afecto sincero que los une es la honestidad que Big Daddy manifiesta con él, dejándole ver su lado más humano. Se preocupa sinceramente por su hijo y teme por su futuro. De todos los miembros del grupo, es el que parece más preparado para aceptar su homosexualidad, ante la sorpresa del mismo Brick: “Don’t you know how people feel about things like that?”⁷ A él no le interesan en absoluto ni el dinero ni la posición de su padre. Por esa razón, su coalición con Maggie es muy débil, dado que no comparten un mismo objetivo. Existe una marcada separación

⁷ Ibid., p. 78.

emocional entre ellos. Brick no parece sentir afecto por su esposa ni parece preocuparse por nada de lo que pueda sucederle, ha puesto un límite rígido a la relación entre ambos a raíz de la muerte de su mejor amigo. Maggie intenta acercarse a él continuamente, pues de esta forma se acerca cada vez más al dinero de Big Daddy. Las repetidas salidas de tono de su marido la obligan a buscar otro camino hacia él, por eso intenta agradarle desesperadamente para que le deje todo a Brick. Está tan cegada por la ambición que es incapaz de ver que Brick no necesita ningún representante. No puede evitarlo, sabe muy bien lo que es ser pobre. Ha conocido la tranquilidad gracias a Big Daddy, pero si no hereda lo perderá todo. Para ella el panorama está claro: Brick no puede mantenerla, Mae y Cooper no parecen dispuestos a compartir. Va a ser ella quien luche en todos los frentes, contra sus cuñados, contra Big Daddy y contra su marido. Con cada uno de ellos empleará una táctica. Durante la mayor parte de la obra, Maggie hace demostraciones de deseo sexual hacia Brick, nunca de amor genuino. Paul J. Hurley advierte que para Maggie, “...Brick represents primarily the means of getting her hands on Big Daddy’s money. It is that, not Brick’s love, she is determined to win.”⁸ Es por esto por lo que, como John Simon plantea, su intención de esconder el alcohol hasta obtener de Brick lo que necesita, esto es, un heredero, para después celebrarlo bebiendo juntos, “...is clearly a ruthless, coercive business proposition.”⁹

La ambición por ocupar el lugar de Big Daddy propicia la lucha. Todos quieren colocarse en el sitio del árbol que va a caer y de esta forma transformar el grupo. Los combatientes más feroces son Mae y Maggie, las dos van utilizar todas sus armas para ganar. Ninguna de las dos juega limpio: Mae no actúa sola, mientras que Maggie parte del interés de Big Daddy por su marido. Las dos intentan por todos los medios perjudicar a la otra. Mae y Cooper actúan en

⁸ Paul J. Hurley, “Tennessee Williams: The Playwright as Social Critic”, en *The Critical Response to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 132.

⁹ John Simon, “A Cat of Many Colors”, en *The Critical Response to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 121.

grupo, por ello tienen más fuerza que Maggie. Susan Neal habla de ellos en los siguientes términos: "...their rapaciousness is apparent not only in their inane chatter and overzealous efforts to please, but also in the actual use of their children as levers to draw the old man's attention by emphasizing their fertility in contrast to the sterility of Brick and Maggie."¹⁰ Las demostraciones circenses que representan sus hijos pretenden agradar a Big Daddy. Maggie las relata con sarcasmo:

MARGARET: ... They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair. Why, they have those children doin' tricks all the time! 'Junior, show Big Daddy how you do this, show Big Daddy how you do that, say your little piece fo' Big Daddy, Sister. Show your dimples, Sugar. Brother, show Big Daddy how you stand on your head!' ¹¹

Maggie sabe que de esta forma Mae y Cooper están cubriendo dos objetivos, primero presentar su fertilidad como sinónimo de triunfo y segundo poner de manifiesto su infertilidad. Igualan fertilidad a derecho. Dianne Cafagna ensalza las virtudes de Maggie, ve en ella a una fuerte combatiente, pues "Maggie talks like a warrior, a desperate flirt who does not rely on the illusionary manners of a lady. She uses every inflection her body and voice have to offer."¹² Maggie quiere sacar partido de su físico. Sabe que agrada a Big Daddy porque ha advertido su mirada sobre sus pechos, por lo que se viste de forma que su figura se realce. Paralelamente, ha advertido la reacción que produce Mae en Big Daddy:

¹⁰ Susan Neal, "A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*", *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South*, vol. 22, 4 (Winter 1983), p. 360.

¹¹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p.18.

¹² Dianne Cafagna, "Blanche DuBois and Maggie the Cat: Illusion and Reality in Tennessee Williams", en *Critical Essays on Tennessee Williams*, ed. cit., p. 122.

MARGARET: ...She's downright odious to him! Know how I know? By little expressions that flicker over his face when that woman is holding fo'th on one of her choice topics such as – how she refused twilight sleep! – when the twins were delivered! Because she feels motherhood's a experience that a woman ought to experience fully!¹³

Maggie procura, al mismo tiempo, agradar a Big Mama; en ese terreno juega con ventaja porque conoce la predilección de esta mujer por Brick, quien, con su actitud, no hace más que ponerse en situación de desventaja con respecto a los otros. Ella debe contrarrestar el efecto negativo que el alcoholismo y el desentendimiento de su marido producen en el núcleo familiar. Maggie es más lista e intuitiva que Mae y por eso adivina lo que ocurre a su alrededor. Está preparada para luchar porque piensa que ahora que Big Daddy está a punto de morir Cooper va a mover ficha. No se equivoca.

MARGARET: ... I recognized the symptoms soon's we got here last spring and I'm willin' to bet you that Brother Man and his wife were pretty sure of it, too. That more than likely explains why their usual summer migration to the coolness of the Great Smokies was passed up this summer in favour of-hustlin' down here ev'ry whipstitch with their whole screamin' tribe! And why so many allusions have been made to Rainbow Hill lately. You know what Rainbow Hill is? Place that's famous for treatin' alcoholics an' dope fiends in the movies.¹⁴

Mae y Cooper se han comportado como aves carroñeras aproximándose a la presa que va a morir. Todo ello lo hacen obviando el desagrado que tanto ellos como sus hijos infunden en Big Daddy. No abandonarán la contienda por nada. Igualmente se están preparando para deshacerse de su contrincante. Llevar a

¹³ Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

Brick a Rainbow Hill equivale a robarle toda posibilidad de sustituir a Big Daddy.

La pugna por conseguir el favor del líder hace que los miembros estén totalmente alienados por sus intereses o la indiferencia. Es por ello por lo que sus relaciones son muy superficiales y falsas. Esta situación frustra cualquier posibilidad de intimidad entre ellos. Contrariamente a lo que podría parecer por esa alineación a la que hacíamos referencia, la vinculación familiar es muy intensa, debido al interés común por continuar con una situación privilegiada dentro de la familia. Se observa poca autonomía individual, no le conviene a ninguno de ellos salir del grupo. La familia, además de ser el lugar donde el ser humano encuentra refugio y apoyo, puede ser “...el escenario donde más vivamente se representan las rivalidades entre los sexos, las tensiones intergeneracionales y las más intensas pasiones humanas.”¹⁵ Esta familia va a ser uno de esos escenarios, fundamentalmente en el último acto de la obra. En ese momento todos ponen sus cartas sobre la mesa y no mostrarán el más mínimo grado de piedad hacia el más débil.

La cohesión familiar es enredada ya que cumple algunas de las características de este tipo de grupo, como las que citamos a continuación:

...intensa exigencia de lealtad a la familia, fuerte dependencia entre unos y otros, ausencia de espacio privado, ausencia de límites generacionales, focalización de la energía individual en cuestiones internas de la familia, ausencia de amigos personales, alta reactividad emocional, y toma de decisiones en función de los deseos del grupo.¹⁶

¹⁵ Ascensión Belart y María Ferrer. *El ciclo de la vida. Una visión sistemática de la familia*, ed. cit., p. 13.

¹⁶ Aquilino Polaino-Lorente, Pedro Martínez Cano. *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*, ed. cit., p. 205.

El grupo no puede disolverse de ninguna manera, se les exige a todos seguir formando parte de la familia. La dependencia emocional en esta familia se divide en tres bloques: Mae y Cooper, Maggie y Brick, Big Mama y Big Daddy. No existe espacio privado, las puertas permanecen siempre abiertas. Big Mama, que acata todos los deseos de su marido, hace lo imposible para evitar que se cierren:

BIG MAMA: I hate locked doors in a house...

MARGARET[with affected lightness]: I've noticed you do, Big Mama, but people have got to have some moments of privacy, don't they?

BIG MAMA: No, ma'am, not in my house.¹⁷

Es más, aun con las puertas cerradas no hay intimidad. Lo sabemos porque Mae y Cooper se encargan de contar todo lo que pasa en el dormitorio de Brick. En la conversación entre Big Daddy y Brick, Mae escucha detrás de la puerta e intenta atraer la atención de Big Daddy hacia su marido. No puede, de ninguna manera, dejar pasar la oportunidad de poner a su marido por delante:

MAE: Do you want Cooper, Big Daddy?

BIG DADDY: No, and I don't want you. I want some privacy here, while I'm having a confidential talk with my son Brick. Now it's too hot in here to close them doors, but if I have to close those ruttin doors in order to have a private talk with my son Brick, just let me know and I'll close'em. Because I hate eavesdroppers, I don't like any kind of sneakin' an spyin'.¹⁸

Esta violación continua del espacio privado propicia la no existencia de secretos entre los miembros de la familia. Todas las informaciones pasan a ser propiedad del grupo. Nada puede ocultarse durante mucho tiempo. No obstante, se les esconde a Big Daddy y a Big Mama la verdad sobre la enfermedad.

¹⁷ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 32.

¹⁸ Ibid., p. 57.

Saber que va a morir puede hacerle mucho daño, en este caso la ocultación tiene una intención más humana.

Uno de los secretos más difíciles de compartir es el de la relación de Brick con Skipper. Todos conocen parte de la historia, pero pocos la verdad. Es un secreto nunca contado en su totalidad. David Savran, en *Communists, Cowboys, and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, considera que la confusión respecto al secreto es algo característico en la elaboración de argumentos de Williams.¹⁹

...the possibly homosexual relationship between Brick and Skipper, is secret insofar as it remains unspoken, and yet barely concealed, since most of the characters know at least part of the story and several have played an active role in its construction. Furthermore, as is so characteristic of Williams, the exact nature of his open secret is never completely disclosed...²⁰

Los secretos entre Brick y Maggie son aireados por Mae y Cooper. Gracias a ellos saben Big Daddy y Big Mama que no duermen juntos y que Brick no deja de beber. Se creen dueños de estos secretos de pareja. El anuncio del falso embarazo de Maggie coloca a Brick en el centro de otro secreto, la mentira de Maggie por situarlo como candidato de Big Daddy. No sabemos por cuánto tiempo seguirá apoyando Brick a Maggie porque dos pistas nos llevan en dos direcciones totalmente opuestas. La primera es la mención de Moon Lake, paraje adonde Maggie dice que irán a cazar cuando empiece la temporada. Moon Lake representa el fin en las obras de Williams, es el lugar donde todo acaba (*A Streetcar Named Desire, Summer and Smoke*). Creemos que referirse

¹⁹ Tuvimos ocasión de ver cómo un secreto, las circunstancias que acabaron con la vida de Sebastian en *Suddenly Last Summer*, condicionaban la acción de la obra; en el capítulo anterior de la tesis, *A Streetcar Named Desire o el miedo a la soledad*, de nuevo comprobamos cómo un secreto propiciaba el desarrollo de los acontecimientos.

²⁰ David Savran. *Communists, Cowboys, and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 100.

a Moon Lake demuestra la intención por parte de Williams de hacer fracasar el deseo de Maggie. Indica que nada puede hacerse, a pesar de que las palabras de Maggie parecen desafiantes: “I love to run with dogs through chilly woods, run, run, leap over obstructions.”²¹

Debe, no obstante, contemplarse la posibilidad de que Brick finalmente acepte ser padre de ese hijo. La segunda pista sería la conversación entre Big Daddy y Brick en el segundo acto. Big Daddy le ha dicho a Brick que odia a su mujer, pero eso no le ha impedido darle dos hijos. La frase usada por Big Daddy como respuesta a la declaración de amor de Big Mama (“Wouldn’t it be funny if that was true...”) ²² es repetida por Brick tras la misma frase de Maggie cuando acaba la pieza. En esta coincidencia parece estar la posibilidad de seguir el ejemplo, dándole hijos a la mujer a pesar de no amarla ni desearla. La intención de Williams no era, en ningún caso, resolver el conflicto, únicamente contarlo. La mayoría de los críticos apuestan por Maggie, creen que conseguirá su propósito. Como muestra de esta opinión casi generalizada entre los estudiosos de Williams, citamos las palabras de Nancy Tischler, tomadas de *Tennessee Williams: The Rebellious Puritan*. Tischler considera que Maggie debe ganar, pues ese era el verdadero deseo de Williams al escribir la obra:

Tennessee Williams believes in her. She is an American girl drawn from those he could know, not a Latin whom he romanticizes. If Brick’s salvation is possible, she will be the means to effect it. She loves him devotedly, but she is also sensual, like Big Daddy, though not promiscuous. We see her frustrated and unhappy now, but we sense that she has the tenacity and strength to triumph. Tennessee Williams is no longer the artist exclusively of decadent Southern misfits. Maggie is a

²¹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 29.

²² Ibid., p. 55.

real and charming human being. It is a pleasure to see Williams so infatuated with her.²³

Signi Falk ve en Maggie a una mujer profundamente enamorada de su marido y que, a pesar del rechazo, "...she feels certain that he will again see her as other men do..."²⁴

Siguiendo con las características de esta familia y atendiendo a su tipo de cohesión, se observa que los límites generacionales no están claros. Big Daddy debería haberles dado el relevo a sus hijos. Los límites internos están borrosos, parece que todo el mundo puede opinar de todo el mundo. Cuando cuentan a Big Mama la verdad sobre la enfermedad, ya es Cooper quien se quiere erigir como jefe de la tribu, pasando por alto que es a su madre a la que legítimamente le corresponde decidir. Toda la energía individual está ahora concentrada en lo mismo: encontrar la manera de dominar al grupo. No hay referencia a amigos fuera del grupo, sólo a otros miembros respetados por la sociedad: el médico, que vela por la salud de Big Daddy y el ministro de la iglesia, que ansía heredar algo. Brick, que siempre había sido el más independiente del conjunto, tuvo un amigo, Skipper, pero, muerto éste, sólo le queda volver al seno del hogar. La toma de decisiones en función del beneficio del grupo, que es otra de las características de este tipo de familias con cohesión enredada, se ve claramente al final. Es necesario decidir en ese momento en que ya no hay un claro representante del poder.

El cambio dentro de la familia se va a producir en un momento importante, durante la celebración de un cumpleaños. Williams utiliza con frecuencia momentos trascendentales para el individuo como marco temporal de sus obras. En *A Streetcar Named Desire* también era un cumpleaños. En *Sweet Bird of Youth* y *Orpheus Descending* era la Semana Santa. En *The Mutilated*,

²³ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 214.

²⁴ Signi Falk. *Tennessee Williams*, ed. cit., p. 104.

Period of Adjustment y *Moony's Kid*, la Navidad. El marco ayuda a crear expectativas. Así en las obras centradas en la Semana Santa no podemos esperar otra cosa que un desenlace fatal, mientras que en las de ambientación navideña es posible un desenlace todo lo feliz que pueda ser uno de Williams. En los cumpleaños no es benévolo. Pensemos que a él le asustaba el paso del tiempo y no eran para él, por tanto, unas celebraciones agradables. En *Cat on a Hot Tin Roof*, ese acontecimiento va a adquirir distintas dimensiones si atendemos a lo que en realidad celebra cada uno. Big Daddy cree que ese cumpleaños es el comienzo de una nueva vida para él. Cree haberse librado del cáncer, se siente lleno de fuerza y esperanza:

BIG DADDY[*grins suddenly, wolfishly*]: Jesus, I can't
tell you! The sky is open! Christ, it's open
again! It's open, boy, it's open!
[*Bricks looks down at his drink.*]
BRICK: You feel better, Big Daddy?
BIG DADDY: Better? Hell! I can breathe!²⁵

Para Big Mama, ese evento también representa la continuidad del orden familiar y la tranquilidad personal. Sufrió mucho por la incertidumbre. Creer que Big Daddy no tiene cáncer ha supuesto un alivio. Quiere compartirlo con su hijo favorito, Brick. La reacción de éste, no obstante, la confunde:

BIG MAMA: Then why don't he say something? God
Almighty, a piece of news like that should make
him shout. It made me shout, I can tell you. I
shouted and sobbed and fell right down on my
knees!...
After all the anxiety we been through to git a
report like that on Big Daddy's birthday?²⁶

Los demás --excepto Brick, que vive en su infierno particular--
conocedores de la realidad, ven en el cumpleaños la inauguración de una nueva

²⁵ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 63.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

era dentro de la familia. Todos ansían ver cómo se desarrollarán los acontecimientos. Esta celebración será recordada por aquel que gane como el comienzo de su reinado.

Big Daddy, que adora a Brick, querría que todo lo suyo pasara a él, pero tiene miedo, pues sabe que la actitud de Brick puede destrozar al grupo.

Los elementos que ponen en peligro la identidad de un grupo y su existencia son de dos tipos: los elementos que singularizan demasiado a la familia, que la ponen en peligro de aislarla del contexto social, de convertirla en posible objetivo de las intervenciones sociales; o bien los elementos que pueden perjudicar a la familia por ser demasiado banalizadores.²⁷

Brick, con su actitud de desentendimiento de todo, incluso de sí mismo, aislaría a la familia. Sería, por tanto, un elemento singularizador que provocaría la desintegración de la unidad familiar. Al hablar de elementos singularizadores nos referimos a ciertos comportamientos singulares, “...desviaciones visibles, tales como comportamientos sexuales considerados desviantes por la familia: la homosexualidad, el adulterio, el incesto, así como la toxicomanía, el etilismo, la autodestrucción, el suicidio o cualquier otro comportamiento que, para un grupo determinado, pueda ser motivo de vergüenza frente a la sociedad...”²⁸ En la sociedad en la que vive este grupo la homosexualidad no es ni entendida ni aceptada. Dejar la familia en manos de un “posible” homosexual sería poner fin al grupo.

Big Daddy es quien debe decidir quién le sucederá, pero de repente se encuentra solo ante la verdad. Tiene que prepararse para morir. Es duro tener que afrontar antes de la muerte física lo que se conoce como muerte

²⁷ Robert Neuburger. *La familia dolorosa*, ed. cit., p. 39.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

psicológica: “Por muerte psicológica entiendo el conocimiento subjetivamente cierto que se suscita en un momento concreto de la vida de que ‘voy a morir’.”²⁹ La percepción de la cercanía de la muerte asusta. Big Daddy, antes de conocer su destino, lo expresa con estas palabras:

BIG DADDY: Ignorance – of mortality – is a comfort. A man don’t have that comfort, he’s the only living thing that conceives of death, that knows what it is. The others go without knowing, which is the way that anything living should go, go without knowing, without any knowledge of it...³⁰

La angustia va a llenar desde ese momento su vida, porque la enfermedad, y la muerte que vendrá detrás son más que unos hechos orgánicos, son evidencias humanas que amenazan la integridad del ser. Susan Neal considera que Big Daddy podía aceptar la verdad que tuviera que ver con otros, pero no la que se relaciona con él mismo: “Big Daddy fails to accept and cope with the reality of his own situation and like Brick is virtually destroyed when the security of his illusion is stripped away.”³¹

Big Daddy va a desaparecer. De hecho, Williams no lo presenta en el tercer acto. Ahora es necesario convencer a Big Mama para atraerla. Para esto no son necesarias las mismas tretas que con Big Daddy, con ella usan palabras de verdad.

COOPER: This we did as soon as we got the report on Big Daddy from th’ Ochsner Laboratories. We did this thing, I mean we drew up this dummy outline with the advice and assistance of the Chairman of the Boa’d of Directors of th’ Southern Plantahs Bank and Trust Company in Memphis, C.C. Bellows, a

²⁹ Ramón Bayés. *Psicología del sufrimiento y de la muerte*, ed. cit., p. 23.

³⁰ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 63.

³¹ Susan Neal, “A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Wiliams’ *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., p. 363.

man who handles estates for all th' prominent fam'lies in West Tennessee and th' Delta.

BIG MAMMA: Cooper?

COOPER [*crouching in front of Big Mama*]: Now this is not – not final, or anything like it. This is just a preliminary outline. But it does provide a basis – a design – a – possible, feasible – plan!³²

Ninguno es consciente del sufrimiento que le ha producido a Big Mama saber que su marido va a morir, todos pasan por alto sus emociones. Ahora que sabe la verdad debe prepararse poco a poco para la próxima situación de duelo:

...el duelo puede contemplarse como un caso de sentimiento de indefensión absoluta, de percepción de una completa falta de control ante un acontecimiento que supone un cambio importante y brutal para la persona, y en el que la pérdida, sufrida o esperada, se traduce en una multiplicidad de amenazas en un futuro incierto.³³

Queda hundida por completo. Ya había pasado por esa misma situación cuando creyó que Big Daddy iba a morir. Parece como si ahora fuera el destino, no su marido, el que quisiera gastarle una broma. Sus palabras reflejan por un lado una gran confusión, por otro mucho dolor. Cooper no muestra ninguna delicadeza, y desde luego nada de amor hacia sus padres, cuando le presenta un borrador en el que queda claro que será él quien lo controle todo. Ella, no obstante, ha aprendido de los años vividos con Big Daddy y no va a dejar que se salga con la suya. Muestra un fuerte rechazo al cambio, tratará que todo siga igual.

BIG MAMA: Now you listen to me, all of you, you listen here! They's not goin' to be any more catty talk in my house! And Cooper, you put that away before I grab it out of your hand and tear it right up! I don't know what the hell's in it, and I don't want to know what the hell's in it. I'm talkin' in Big

³² Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 99.

³³ Ramón Bayés. *Psicología del sufrimiento y de la muerte*, ed. cit., p. 189.

Daddy's language now; I'm his wife, not his widow, I'm still his wife! And I'm talkin' to you in his language an' –³⁴

Aunque Big Mama se resista a elegir en ese momento, finalmente deberá afrontar la situación. Pero será Brick, no Cooper, el designado para mantener a la familia. Esto es, en cierta manera, como devolver la casa a sus dueños originales, pues Brick es, como ellos, homosexual. Justo es, por tanto, que la plantación pase a él. Boxill defiende también este argumento:

The “tender” homosexual love between Jack Straw and Peter Ochello belongs to the initial phase in a history of rapid growth. It is in their very bedroom, moreover, in a setting described as evocative of their benign ghosts, that the present heir, himself a homosexual, is closeted.³⁵

Heredará la tierra el que también ha heredado la homosexualidad de sus legítimos propietarios, porque, como comenta David Savran:

For not only has Big Daddy inherited the plantation from Straw and Ochello, he has also inadvertently passed along the possibility of arousing homosexual desire to his younger son.³⁶

³⁴ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 99.

³⁵ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p.115.

³⁶ David Savran. *Communists, Cowboys, and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, ed. cit., p. 100.

5.2. MIEDO A LA PROPIA SEXUALIDAD

5.2.1. TENNESSEE WILLIAMS Y BRICK POLLIT

Más que verdadera similitud entre Williams y Brick, existió un deseo por parte del autor de que así fuera. Brick es el favorito de su padre, algo que Williams probablemente deseó. En ese hermano aborrecido, Cooper, probablemente está representado Dakin, con quien el autor nunca congenió. Cornelius Williams prefirió siempre al hijo pequeño, ya que con él compartía aficiones. El odio infantil de Tom hacia su hermano se va a mantener toda la vida, es su forma de hacerle pagar el haberle quitado a su padre. La realidad fue que Cornelius ni siquiera antes de nacer Dakin se había acercado a Tom, pero eso ya es secundario. Es muy posible que él sintiera que la presencia de Dakin había frustrado cualquier intento posterior de su padre por estar con él. El contacto con él fue, por tanto, difícil. Las relaciones entre hermanos son las que muestran un mayor grado de agresividad. No importan los años que pasen, se

mantienen siempre sentimientos de antiguos odios por haber perdido la atención de los padres.

Edwina, en su libro *Remember Me to Tom*, se lamenta de la indiferencia mostrada por Cornelius, así como de su palpable preferencia por Dakin, quien “..was taller and more masculine and enjoyed being taken to ball games. If Tom wanted to borrow the car, Cornelius lent it grudgingly, afterwards complaining about dents that had already been there, but willingly let Dakin use it.”³⁷

Para Big Daddy es importante dejar su propiedad en manos de su propia sangre. A Cooper no lo considera digno, prefiere a Brick. Podemos pensar que Williams quiso experimentar con Brick el deseo de ser elegido por su padre. Big Daddy está preocupado por el camino que ha elegido su hijo. Williams debió de haber fantaseado en distintas etapas de su existencia con que su padre se preocupara por saber qué sentía. Todo esto hizo surgir en él un deseo: encontrar a su padre en cada hombre. Colby identifica al personaje de Big Daddy con esa figura paterna presente en la vida de Williams:

Tennessee Williams encountered a succession of Big Daddies throughout his life. His father, C.C. Williams, undermined and overshadowed his eldest son... Later in life, Williams's younger brother, Dakin, took over the role of the punishing Daddy. In Williams's grandfather, the Reverend Mr. Dakin, Tennessee encountered a “good” Big Daddy. Elia Kazan, because of his strong influence and constant expressions of restraint and correction, fulfilled the role of Big Daddy in Tennessee Williams's life on Broadway.³⁸

Su obra está plagada de figuras con autoridad que no muestran ningún rescoldo de humanidad. Boss Finley (*Sweet Bird of Youth*) representaría al

³⁷ Edwina Dakin, *Remember Me to Tom*, citada en Ronald Hayman, *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, ed. cit., p. 30.

³⁸ Colby H. Kullman, “Rule by Power: ‘Big Daddyism’ in the World of Tennessee Williams's Plays”, art. cit., p. 668.

peor de todos estos personajes.

El segundo acto centrado en padre e hijo alcanza una intensidad no igualada en los restantes actos. En ese diálogo logró condensar sus sentimientos. Brick acusa a su padre de que no le ha hablado nunca de cosas serias. Williams quiere recordar aquí todo los años de silencio en casa y recuperar momentos en los que no habló con su padre por miedo a su respuesta. En una entrevista con Cecil Brown para la revista *Partisan Review*, Williams se lamenta de no haber podido comunicarse con él aprovechando los días en que iban juntos a trabajar y se veían forzados a compartir su tiempo. Lo expresa del siguiente modo:

I used to try to think of something to say to him. I would compose about three sentences in my mind,... something like 'the smog is heavy today', or 'the traffic is bad', you know, and to each one he would grunt in some disparaging way: 'What's this son-of-a-bitch trying to talk to me for'. In retrospect I don't think he was that bad. I think he wanted to talk too. But we were just so tongue tied with each other.³⁹

Durant Da Ponte considera que, efectivamente, la figura de su padre ha influido poderosamente en toda la producción de Williams, especialmente sobre la obra que tratamos.

Obsession with the father image is a characteristic motif in many of his plays and stories, particularly in his most recent drama, "Cat on a Hot Tin Roof". Here the character of the father dominates the play and stands in sharp, almost violent, contrast with the figure of the sensitive, withdrawn, disturbed son. The gap between them cannot be bridged.⁴⁰

³⁹ Cecil Brown, "Interview with Tennessee Williams" (1974), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 257.

⁴⁰ Durant Da Ponte, "Tennessee's Tennessee Williams", citado en José Doménech Fernández, *La soledad en la obra de Tennessee Williams*, ed. cit., p. 294.

El silencio separaba a Tom de Cornelius. Sólo después de haber fallecido su padre pudo el dramaturgo entenderle y comprenderle por los años de indiferencia y olvido.

Otro de los motivos por los que podríamos pensar que Williams quiso reconocerse en Brick sería su presentación. Sus palabras quieren negar la evidencia que muestran sus actos. Su comportamiento es muy ambiguo. Dice de Brick que no cree que fuera homosexual. Mintió, lo sabía perfectamente. Ese miedo a declararse homosexual está presente en Williams. No lo expuso abiertamente hasta la publicación de *Memoirs*, pero su comportamiento y sus vagos comentarios dejaron entreverlo mucho antes.

Williams cambió, a petición del director de cine Elia Kazan, el tercer acto de la obra. Sin embargo, no le resultó creíble la alteración en la actitud de Brick. En el original queda claro que lo del embarazo es cosa de Maggie, que él quizás se “deje hacer”, pero que en ningún caso se trata de una vuelta a la heterosexualidad. El mismo Williams no creía que una simple conversación, por profunda que fuera, pudiera cambiar el objeto de deseo de un hombre, es decir, hacerle abandonar la homosexualidad. Tennessee tardó cierto tiempo en mantener relaciones sexuales, debido a la educación puritana que recibió de Edwina. En la adolescencia se enamoró de Hazel Krammer, con quien dijo que se habría casado de no ser por la intervención de Cornelius⁴¹. Además de con Hazel, salió con otras mujeres, el descubrimiento de su homosexualidad fue progresivo. En una entrevista de 1973 para la revista *Playboy* cuenta su primera experiencia homosexual. No llegó a la penetración, pero sí al orgasmo producido por el deseo hacia otro hombre. Es interesante transcribirla porque en ella podemos ver lo que Williams probablemente imaginó entre Brick y Skipper.

⁴¹ Evitó la relación entre ambos de acuerdo con la abuela de Hazel. Fueron a distintas universidades con lo que las ocasiones de verse y estar juntos fueron muy pocas.

In college I was deeply in love with my roommate, 'Green eyes', but neither of us knew what to do about it. If he came to my bed, I'd say, 'What do you want?' I was so puritanical I wouldn't permit him to kiss me. But he could just touch my arm and I'd come. Nothing planned, just spontaneous orgasms.⁴²

Cuando estaba elaborando *Three Players of a Summer Game*, que nueve meses después se convertiría en *Cat on a Hot Tin Roof*, Williams sufrió un accidente automovilístico. Su irresponsabilidad en el consumo de alcohol provocó varias situaciones similares. En esa pieza no hay muchas características del Brick Pollit que luego conoceríamos en *Cat On a Hot Tin Roof*, pero sí de su autor. Por eso creemos que pensaba en ese desgraciado, aunque inofensivo accidente, cuando hizo a Brick saltar la absurda valla que le fracturó el pie obligándole a sostenerse con muletas.

Williams sabía muy bien lo que se siente siendo objeto de deseo de una mujer. La actriz Diane Barrymore quería casarse con él pero Tennessee no tenía el más mínimo deseo de cambiar sus gustos, por más que la apreciara sinceramente.

Boxill interpreta el rechazo a Maggie en los siguientes términos:

What Margaret refers to in cat as Brick's coolness toward sex may ultimately have its root in Williams's fear of castration. Whether it does or not, it is clear that, from an autobiographical standpoint, the play is a wishful fantasy in which Williams receives his father's approval and then kills him. Indeed, he enjoys the preference of both parents over his more worldly brother (a lawyer, like Dakin), whom he turns into a grasper and a fool.⁴³

⁴² C. Robert Jennings, "Playboy Interview: Tennessee Williams" (1973), en *Conversations with Tennessee Williams*, ed. cit., p. 231.

⁴³ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p.116.

Se trata de un mecanismo de compensación, da a su héroe lo que siempre había anhelado para sí⁴⁴: el afecto de su padre.

Para terminar de establecer similitudes entre Williams y Brick Pollit, citamos a Nancy Tischler en *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, quien encuentra que, debido a la difícil relación con su padre, ambos desarrollaron una intensa relación de amor y odio:

Big Daddy, like C.C. Williams, is too completely antithetical to the quiet, delicate personality of the son for any hope of rapport; but he is capable of stirring a love so strong it can be confused with hate. Big Daddy and Brick do love each other. That is why each can so hurt the other.⁴⁵

⁴⁴ Otro ejemplo de compensación podemos verlo en Defoe. Fue un hombre perseguido por los acreedores, siempre con mala fortuna en los negocios. A Robinson le da todo lo que él hubiera deseado; a pesar de estar en una isla desierta le hace experto en todo, continuamente le ofrece posibilidades de salvación, y al final le da la libertad. De vuelta en casa le convierte en un hombre rico gracias a los negocios.

⁴⁵ Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 200.

5.2.2. BRICK POLLIT

Antes de iniciar el análisis de Brick, es necesario advertir que consideramos únicamente al Brick original, esto es, al que nació en la primera versión de la obra. Sabida es la intervención del director Elia Kazan para que Williams modificara el tercer acto con tres cambios: Brick sufriría una especie de transformación tras la conversación con su padre, Maggie debería hacerse más agradable al público y Big Daddy tendría que aparecer de nuevo. Tennessee, quien deseaba que Kazan dirigiera su obra en Broadway para asegurarse el éxito, cedió, pues, a sus exigencias.

Críticos reconocidos en el estudio de la obra dramática de Tennessee Williams, como Ruby Cohn, Nancy Tischler, Robert B. Heilman, Benjamin Nelson y Stephen S. Stanton, consideran que el tercer acto original es el que está escrito de forma más convincente. Boxill advierte que la obra estaba ya terminada en el acto segundo y, por tanto, no era necesario continuarla. Por su parte, Williams creía que el tercer acto original era más conveniente para el desarrollo de la obra. Comenta en la nota que acompaña al texto: "I didn't want Big Daddy to reappear in Act Three and I felt that the moral paralysis of Brick was a root thing in his tragedy, and to show a dramatic progression would

obscure the meaning of that tragedy in him and because I don't believe that a conversation, however revelatory, ever affects so immediate a change in the heart or even conduct of a person in Brick's state of spiritual disrepair."⁴⁶ De los tres cambios, sólo el que afecta a Maggie le parecía apropiado "...because it so happened that Maggie the Cat had become steadily more charming to me as I worked on her characterization."⁴⁷

Brick Pollit es también el nombre del protagonista de una narración corta, *Three Players of a Summer Game*. No existen, con todo, muchas coincidencias entre los dos personajes. Este Brick está unido a una mujer hipermasculina y dominante, Margaret. Todo lo que poseen proviene de la familia de Brick, si bien no existe ningún Big Daddy. El alcohol esconde un deseo sexual no satisfecho, alcanzado después con una mujer muy distinta de Margaret. Su relación dura un verano, a continuación todo vuelve a ser como antes. Nuevamente el alcohol se convierte en compañero inseparable de Brick. A diferencia del Brick Pollit de *Cat on a Hot Tin Roof*, no conoce ningún deseo homosexual, ni siquiera de modo inconsciente.

Alfredo Capellá, en *Sexualidades humanas, amor y locura*, hace la siguiente consideración sobre la sexualidad humana:

...en la naturaleza como tal no puede hablarse propiamente de sexos distintos. Es la cultura humana la que pincela con trazos indelebles los roles sexuales mediante leyes y normas muy estrictas, y lo hace en variadas formas, pareciendo ser la diferenciación sexual aquello que debe ser más claramente esclarecido en el universo humano.⁴⁸

El ser humano necesita hacer esa diferenciación sexual a la que hace

⁴⁶ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 107.

⁴⁷ Ibid., p. 107.

⁴⁸ Alfredo Capellá. *Sexualidades humanas, amor y locura*. Barcelona: Herder, 1997, p. 37.

referencia la cita anterior, pues de esta forma sabrá el lugar que le corresponde en la sociedad. El hombre requiere sentirse parte de un grupo concreto porque eso le ayuda a consolidar la imagen que tiene de sí mismo. Soy algo en tanto me veo igual a aquellos de mi mismo grupo. El problema surge cuando se contempla únicamente a los sexos atendiendo al género, pasando por alto otras posibilidades igualmente válidas. En una sociedad en la que todo se acepta, en principio, no surgiría ningún problema; en la sociedad que sirve de marco para *Cat on a Hot Tin Roof*, las circunstancias son otras. Brick no puede confesar, ni siquiera ante él mismo, que alguna vez sintió atracción hacia un hombre. La conversación con su padre adquiere una intensidad enorme, justamente porque contiene esa represión a la que nos referimos. Sus palabras, incluso el tono de su voz, denuncian su condición sexual. Brick pretendía ser normal para no sufrir la vergüenza del rechazo, él mismo había expulsado a un miembro de su equipo por ser homosexual. Lo narra a su padre como algo lógico:

BRICK:... Why, at Ole Miss when it was discovered a
pledge to our fraternity, Skipper's and mine, did a,
attempted to do a, unnatural thing with--
We not only dropped him like a hot rock! – we told
him to git off the campus, and he did, he got! – All
the way to –
[He halts, breathless]
BIG DADDY: – Where?
BRICK: North Africa, last I heard!⁴⁹

El conflicto real es, en palabras de William Sharp, “the struggle between what man feels he is or ought to be and what society says he is or ought to be.”⁵⁰ La sociedad busca la normalidad, pero ¿qué se entiende por ser normal?

<<Normalidad>> en cuanto al sexo puede ser un concepto muy amplio y subjetivo, ya que la norma ha ido variando a

⁴⁹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 78.

⁵⁰ William Sharp, citado en P. P. Sharma, “The Predicament of the ‘Outsiders’ in Tennessee Williams’ Plays”, *Indian Journal of American Studies*, vol. 5, 1-2 (1976), p. 71.

lo largo de los tiempos: la homosexualidad, que en la época griega fue profundamente exaltada (el amor griego), que también fue propiciada en otras culturas e incluso divinizada, poco a poco fue siendo denostada y rechazada, cuando no perseguida y castigada, entendiéndola como una desviación perversa de la sexualidad.⁵¹

Esta consideración de la homosexualidad como desviación ha tenido mucho arraigo en distintos momentos de la historia. Aún hoy observamos reacciones de rechazo y desprecio por un determinado sector de la sociedad. Alberto Mira Nouselles, en su tesis doctoral *Secreto a voces: Enunciación y sexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, hace la siguiente consideración: “Hubo un tiempo en que la sexualidad podía definirse como el amor que no se atreve a decir su nombre. Hoy es un secreto a voces.”⁵² A pesar de la aparente apertura al mundo gay que observamos incluso en televisión, existe en lo más profundo del subconsciente colectivo una creencia de que lo no heterosexual es malo. Como reflejo de esta situación están las leyes que discriminan al homosexual en asuntos tan delicados como la adopción. Si pensamos que la homosexualidad era considerada un trastorno de la personalidad, incluida como tal en el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* hasta 1974, podemos comprender un poco mejor por qué a la gente de a pie le costó tanto trabajo aceptarlo como algo corriente. En el contexto de la obra que nos ocupa, la situación de los homosexuales era aún peor. Por esto es lógico pensar que un hombre atractivo y con resonancia social por sus éxitos deportivos como Brick lo negara y se obligara a mantenerlo en secreto, pues “Las construcciones sociales sobre la virilidad influyen sobre los hombres para guardar secretos aun ante ellos mismos.”⁵³ Brick sabía lo que pensaban en su grupo de los

⁵¹ Alfredo Capellá. *Sexualidades humanas, amor y locura*, ed. cit., p. 65.

⁵² Alberto Mira Nouselles. *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, ed. cit., p. 9.

⁵³ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 100.

homosexuales. El mismo utiliza los insultos que sabe todos emplearían contra él “fairies, ducking sissies, queers”.

Antes de la muerte de Skipper, Brick mantenía relaciones sexuales con Maggie, pero tal como apunta Susan Neal, “Even his lovemaking is enhanced because he has no anxiety, is really indifferent to it; he simply uses this detachment as a means of escaping reality.”⁵⁴ El sexo para él era una especie de satisfacción de su ego. Se sabía deseado por Maggie y, como ya hemos apuntado anteriormente, se “dejaba hacer”. La falta de pasión a la que ella misma hace referencia en la obra nos indica que no existía excitación por su parte. Su objeto de deseo era otro muy distinto.

MARGARET: ... You were a wonderful lover...

Such a wonderful person to go to bed with, and I think mostly because you were really indifferent to it. Isn't that right? Never had any anxiety about it, did it naturally, easily, slowly, with absolute confidence and perfect calm, more like opening a door for a lady or seating her at a table that giving expression to any longing for her. Your indifference made you wonderful at lovemaking – Strange? – but true.⁵⁵

La pasividad en el acto sexual muestra la indiferencia hacia el sexo contrario. Si rechaza a Maggie, que es descrita como una mujer sexualmente muy apetecible, es porque no siente deseos por ningún tipo de mujer. Aún así, Maggie intenta que su marido vuelva a su lecho y que tal vez engendre así un hijo. Kataria ve en ese deseo de recuperar a Brick una muestra de amor. No compartimos esa idea, como ya expresamos al hablar del núcleo familiar. Creemos, no obstante, pertinente transcribir las palabras de este crítico pues muestra una postura que ha sido defendida por otros estudiosos del tema:

⁵⁴ Susan Neal, “A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Williams’ *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., p. 362.

⁵⁵ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 26.

Maggie, though not entirely altruistic, yet acts out of a profound love and concern for her husband. She wants a child not only to protect the inheritance, but also because it would mean making Brick a responsible man once again.⁵⁶

A Brick no le interesa lo que Maggie le propone. Una idea le preocupa, su homosexualidad. En el primer acto, Maggie introduce elementos de realidad que podrían haberle hecho reaccionar: infidelidad, despliegue de deseo sexual ante otros hombres y enfermedad de Big Daddy. No se inmuta hasta que Maggie menciona a Skipper. Pierde entonces el control, se comporta de forma agresiva. Maggie ha metido el dedo en la llaga. Su actitud muestra su miedo a enfrentarse a una verdad tan evidente para todos. Bernard F. Dukore habla de este miedo en los siguientes términos:

To be sure, Brick is afraid that he is homosexual and this fear explains a great deal of the past and present actions. He refuses to sleep with his wife. He is disgusted with even the mention of sex...He advises Maggie to take a lover. This would give him reasons for despising women, a justification for his homosexual fears.⁵⁷

Brick no quiere aceptar lo que ha intuido como cierto. No quiere ver o no quiere ver con claridad. Su temor inconsciente va tomando cuerpo poco a poco. El ser humano posee una capacidad para impedir aceptar lo que sabe, eliminando incluso lo que se muestra ante sus propios ojos. El problema viene después, siempre hay que pagar un precio por guardar secretos ante uno mismo. Brick está compensando su secreto con su actitud ante la vida. La sociedad en la que vive no se lo perdonaría:

⁵⁶ Gulshan Rai Kataria. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, ed. cit., p. 78.

⁵⁷ Bernard F. Dukore, "The Cat Has Nine Lives", citado en Gulshan Rai Kataria, *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*, ed. cit., p. 75.

The source of his guilt, and hence the source of the pain which he seeks to control with alcohol, is that he wholly accepts the rigid and inhuman categories of his society and is deeply worried about what he fears may be his own ambivalence. The same society which rewarded him for his athletic prowess is unforgiving in its insistence on sexual propriety. Fornication can be absorbed easily into a myth of cavalier adventure; homosexuality threatens that myth.⁵⁸

Como bien apunta Broussard en la cita anterior, es la misma sociedad la que encumbra o hunde a las personas. Primero fue ensalzado por ella por su valía como atleta, pero ahora podría acabar con él sin piedad por ser diferente.

Cuando ser diferente de la mayoría, en una cultura dada, nos expone a la posibilidad de ser castigados, nuestras características diferentes son ocultadas. Las exigencias sociales de adaptación, unidas a la amenaza de que la rebelión sea penalizada, pueden conducir a la supresión de la realidad más íntima de una persona.⁵⁹

Big Daddy quiere saber qué le pasa, le obliga a compartir con él su dolor. Transcribimos a continuación parte de la extensa conversación que mantienen, que muestra el miedo de Brick a ser tratado como homosexual.

BRICK [*violently*]: Skipper is dead. I have not quit eating!
BIG DADDY: No, but you started drinking.
 [*Brick wheels on his crutch and hurls his glass across the room shouting*].
BRICK: YOU THINK SO, TOO?
BIG DADDY: Shhh!
 [*Footsteps run on the gallery. There are women's calls.*
 Big Daddy goes toward the door.]
 Go 'way! – Just broke a glass...
 [*Brick is transformed, as if a quiet mountain blew suddenly up in volcanic flame.*]

⁵⁸ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 86.

⁵⁹ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 212.

BRICK: You think so, too? You think so, too? You think
me an' Skipper did, did, did? – sodomy! – together?
BIG DADDY: Hold – !
BRICK: That what you –
BIG DADDY: – ON – a minute!
BRICK: You think we did dirty things between us, Skipper
an' –
BIG DADDY: Why are you shouting like that? Why are
you –
BRICK: Me, is that what you think of Skipper, is that –
BIG DADDY: – so excited? I don't thing nothing. I don't
know nothing. I'm simply telling you what –
BRICK: You think that Skipper and me were a pair of
dirty old men?
BIG DADDY: Now that's –
BRICK: Straw? Ochello? A couple of –
BIG DADDY: Now just –
BRICK: – ducking sissies? Queers? Is that what you –
BIG DADDY: Shhh
BRICK: – think?⁶⁰

Al enfrentarse a su verdad Brick sufre una fuerte crisis de ansiedad⁶¹.

La ansiedad es una emoción normal que cumple una función adaptativa en numerosas situaciones. Todo organismo viviente necesita disponer de algún mecanismo de vigilancia para asegurar su supervivencia y la ansiedad cumple ese papel en numerosas situaciones.⁶²

Sufre ansiedad porque su imagen de hombre se está viniendo abajo delante de su padre. Su ansiedad demuestra el miedo a que lo descubran. Miente e insulta a los homosexuales por miedo a la vergüenza: “Debido al hecho de que experimentar vergüenza puede ser tan penoso y extenuante, muchas personas prefieren negarlo, guardando secretos. Paradójicamente, cuanto más tratamos

⁶⁰ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 77.

⁶¹ En el capítulo dedicado a *A Streetcar Named Desire* ya hablamos de la ansiedad; en este momento del análisis ofrecemos algunos datos que nos ayudarán a comprender mejor la reacción de Brick.

⁶² Pedro Moreno. *Superar la ansiedad y el miedo*, ed. cit., p. 29.

de huir de la vergüenza, más avergonzados nos sentimos. La vergüenza y ciertos secretos se retroalimentan: cuanto más vergüenza, más secreto; cuanto más secreto más vergüenza.”⁶³ Sobre esta negación de la verdad Susan Neal comenta:

Perhaps the most striking example of his denial of truth is revealed in his refusal to face his feelings of guilt, the obsession which renders him grotesque. He unequivocally refutes any hint of an unnatural love in his intense relationship with Skipper, rejecting his friend's tortured confession and stubbornly insisting that their feeling for each other was the only 'pure and true' thing in his life.⁶⁴

Unido al miedo a ser descubierto como homosexual está el miedo a aceptarse como causante de la muerte de Skipper. Culpa a Maggie por haber insinuado que la naturaleza de la relación entre ambos era distinta. Precipitó a Skipper a la desesperación, lo obligó a enfrentarse a un sentimiento peligroso. Ella es valiente, reconoce cuál fue su error.

MARGARET: ..When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true...
[Brick strikes at her with crutch, a blow that shatters the gemlike lamp on the table.]
– In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he was born and raised in, yours and his world, had told him could not be told?⁶⁵

Después de esto, Skipper busca a Brick, pero no consigue su ayuda. Arthur Ganz cree que la reacción de éste es normal en el contexto de la obra y máxime

⁶³ Evan Imber-Black. *La vida secreta de las familias*, ed. cit., p. 177.

⁶⁴ Susan Neal, “A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Williams’ *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., p. 363.

⁶⁵ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 43.

teniendo en mente al público al que va dirigida. Este público no le culpa por no actuar, comprende que era lo único que podía esperarse. No obstante, Williams quiere que se enfrente con su pecado, de ahí que en la conversación con Big Daddy lo coloque frente a su parte de culpa: “you! – dug the grave of your friend and kicked him in it! – before you’d face the truth with him!”⁶⁶ Brick no pudo aceptar la confesión de Skipper, colgó el teléfono. Se da cuenta ahora de que hubiera podido ayudarlo. Sufre un profundo dolor que trata por todos los medios de evitar. La huida no es fácil, pues beber no le hace perder la ansiedad, sólo la adormece.

...la manifestación exterior de los sentimientos conscientes y en ocasiones delirantes de culpabilidad, que ocupa un lugar tan importante en la clínica de los estados depresivos, y sobre todo de la melancolía, tiene por función apaciguar la culpabilidad inconsciente; el remordimiento aminora la culpabilidad.⁶⁷

Ya hemos dicho que el sentimiento de culpa lo manifiesta en el consumo abusivo de alcohol. Puede dejar de beber cuando escucha el “clic”, es decir, cuando su cabeza ya no puede centrarse en ese sentimiento de culpa y descansa. Tiene que beber para no recordar, pero, al mismo tiempo, ese beber continuado le hace presente de forma constante que tiene algo de lo que arrepentirse. Es un círculo que le hace sentirse más aliviado respecto a su pena, le ayuda a sobrellevarla, tal como les ocurre a los depresivos: “Por medio de su sufrimiento moral, trata de mantenerse estrechamente adherido a su objeto, y de adherírsele. Por medio de su sufrimiento y su culpabilidad consciente, trata de redimirse...”⁶⁸ Se atormenta y sufre, de esta forma mantiene a Skipper cerca de él. Otra de las fuentes de su ansiedad es su posible homosexualidad.

⁶⁶ Ibid., p. 81.

⁶⁷ S. Nacht. *La presencia del psicoanalista*, ed. cit., p. 90.

⁶⁸ Ibid., p. 90.

La ansiedad es el resultado de conflictos psicológicos subyacentes, inconscientes para el enfermo y él se defiende con la represión. Para Freud la angustia sería la señal de “alarma” cuando impulsos inaceptables (sexuales fundamentalmente) salían a la superficie. Otros autores posteriores, menos sexualistas valoraron el complejo de inferioridad, la sobrevaloración racional y la presencia de factores más sociales y culturales.⁶⁹

Brick tiene miedo también a ser tan débil como Skipper, que se dejó morir por su adicción a las drogas. Skipper probablemente tampoco era muy consciente de cual era la naturaleza de su relación con Brick, aunque en su interior sospechara que era algo especial y diferente. Su subconsciente había cambiado la etiqueta de amor por la de amistad, pero Maggie le descubre con sus palabras que está equivocado. Es ella la que acciona el mecanismo de la angustia en su mente:

MARGARET: ...I said, ‘SKIPPER! STOP LOVIN’ MY HUSBAND OR TELL HIM HE’S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM!’ – one way or another! HE SLAPPED ME HARD ON THE MOUTH!⁷⁰

Golpear a Maggie en la boca es muy significativo. Como dirá después Brick, ha sido ella la que ha ensuciado la relación de ambos con palabras. Los dos reaccionan con violencia contra ella. Skipper intentará sin éxito demostrar su hombría. Más tarde será rechazado por Brick. Entonces se siente solo, se asusta. Busca ayuda, llama a la única persona que puede auxiliarlo, pero Brick cuelga el teléfono. El crítico Sharma ve en ello una traición que adquiere, según él, otro significado: “In *Cat*, Brick’s broken ankle symbolizes his castration

⁶⁹ Josep Rebordosa Serras. *Ansiedad y pánico*, ed. cit., p. 59.

⁷⁰ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 43.

produced by the desertion of his friend.”⁷¹ Padece entonces por haber pasado por alto la llamada. Su personalidad sufre un duro golpe ante la muerte de aquel al que ha abandonado.

En lo esencial de todo sufrimiento se da lo que en términos clínicos podríamos llamar una ‘dislaceración’. Es decir, una situación de desgarro, de ruptura, de desunión de algo que previamente formaba una totalidad y ahora está desgajado en sus partes.⁷²

Al dolor por la pérdida del amigo se une el vacío de la soledad, “...experiencia de un no ser para nadie o de no tener a nadie para uno, que se presenta como la causa de la inconclusión, que presagia la incapacidad de completarse a sí mismo en ausencia de otro.”⁷³ Con nadie podrá volver a sentirse igual. Algunos críticos, como Thomas P. Adler⁷⁴, creen ver en las palabras de Maggie al final de la obra una posibilidad de vuelta a la vida en Brick:

MARGARET: Oh, you weak people, you weak, beautiful people! – who give up. – What you want is someone to –
[She turns out the rose-silk lamp.]
– take hold of you – Gently, gently, with love!
And –
[The curtain begins to fall slowly.]
I do love you, Brick, I do!⁷⁵

⁷¹ P. P. Sharma, “The Predicament of the ‘Outsiders’ in Tennessee Williams’ Plays”, ed. cit., p. 73. Judith Thomson, por otra parte, ve en ese tobillo roto “...the physical correlative of his psychological fragmentation; his crutch (an obvious Freudian phallic symbol), the objective correlative of his sexual, emotional, and moral paralysis...” (*Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth and Symbol*, ed. cit., p. 65.)

⁷² Vicente Madoz. *10 Palabras clave sobre los miedos del hombre moderno*, ed. cit., p. 123.

⁷³ Ibid., p. 129.

⁷⁴ Thomas P. Adler, “The Search for God in the Plays of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*, ed. cit., pp. 138-148.

⁷⁵ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 105.

Adler compara su salvación con la que experimenta Shannon gracias a Hannah en *The Night of The Iguana*. No compartimos esa opinión, si se da algún cambio en su vida será algo puramente exterior.

Como otras obras de Williams, *Cat on a Hot Ton Roof* no escapa al mito. Myles Raymond Hurds⁷⁶ señala que la relación idealizada entre Aquiles y Patroclo en la *Iliada* de Homero muestra una posible relación homosexual entre ambos que encuentra eco en la igualmente ambigua relación entre Brick y Skipper. Robert Hethmon⁷⁷ encuentra algún parecido con Brick en Hipólito, a quien gustaban las competiciones atléticas y acompañarse de jóvenes. Estas dos coincidencias míticas que acabamos de apuntar demuestran que la idea de la homosexualidad de Brick no ha sido ajena a la crítica, aunque no universalmente aceptada como tema central de la obra. Para Boxill, “Brick is a child in a world of adults, sharing a room, if not a bed, with a maternally protective young womanSignificant people and places in the child’s dreaming mind – Daddy, Mama, house, plantation – are all big.”⁷⁸ Asimismo, considera este crítico que más que la homosexualidad es el descubrimiento de que ha perdido la juventud lo que lo hace tan desgraciado. De la misma opinión es Broussard, quien afirma que el miedo de Brick a perder la juventud es el miedo a aceptar la madurez y lo que ello conlleva:

...it is less a potential homosexuality which is the heart of Brick’s dilemma than his fear of life, his desire to resist a process which pulls him into the world of sexual and emotional maturity with its tensions, its profound ambivalences and its casual implications. This is, in a

⁷⁶ Myles Raymond Hurds, citado en George W. Crandell “ ‘Echo Spring’: Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., pp. 427-441.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Roger Boxill. *Tennessee Williams*, ed. cit., p.117.

sense, the fundamental dilemma of the Williams protagonist.⁷⁹

Ascensión Gómez García tampoco considera la homosexualidad de Brick uno de los temas centrales. Para ella, en la obra Williams pretende “...dar forma a la posición que Brick ocupa en esta batalla entre la vida y la muerte, entre la fertilidad, que es una afirmación de la vida, y la esterilidad.”⁸⁰

Algunos de los análisis que se han hecho sobre esta obra han pasado por alto la posible homosexualidad de Brick, otros han simplificado el tema señalando la impotencia como el verdadero problema⁸¹. Nosotros compartimos la idea de la homosexualidad como eje de la obra. Es el rechazo de la propia sexualidad lo que provoca el miedo en Brick y condiciona el devenir de su existencia. Judith Thompson establece que el tipo de relación mantenida por ambos era meramente platónica, incluyendo así la homosexualidad, por más que sea una homosexualidad sin contacto físico, del todo idealizada:

Like the Athenians of the fourth and fifth centuries B.C. who believed that homosexual love alone is capable of satisfying a man's highest and noblest aspirations, and, conversely, that heterosexual love is altogether inferior--a mere “physical impulse whose sole object is the procreation of children”--Brick clearly regards his relationship with Skipper as vastly superior to the earthy love offered him by Maggie.⁸²

⁷⁹ Louis Broussard. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*, ed. cit., p. 93.

⁸⁰ Ascensión Gómez García. *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, ed. cit., p.109.

⁸¹ Alberto Mira Nouselles, en *Secreto a voces: Enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*, (ed. cit., p.491), amplía esta información. Entre aquellos que ignoraron la posible homosexualidad de Brick incluye a los críticos positivistas que siguieron el estreno de la obra en Londres; entre los que convirtieron la impotencia de Brick en tema de debate destaca a Miller y a Bigsby.

⁸² Judith J. Thompson. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, ed. cit., p. 62.

Atendiendo a lo expuesto, resultan comprensibles las palabras de Brick al hablar de su relación con Skipper:

BRICK: One man has one great good true thing in his life.
One great good thing which is true! – I had
friendship with Skipper – you are naming it dirty!
MARGARET: I'm not naming it dirty! I am naming it
clean.
BRICK: Not love with you, Maggie, but friendship with
Skipper was that one great true thing, and you are
naming it dirty!⁸³

Siguiendo el análisis de las referencias mitológicas antes iniciado, conviene mencionar la opinión de George Crandell quien considera que existe una mayor identificación de Brick con Narciso, pues es "...a handsome young man, beloved by both 'boys and girls' (i.e., Skipper and Maggie), who spurns the love of others only to '[fall] in love with Echo Spring' seeing there the reflected image of his (former) self. Unable, however, to possess the object of his desire (neither Skipper nor his own idealized image of himself), Brick, like Narcissus, pines away from unrequited love, seeming to prefer death to life without his beloved."⁸⁴ Al analizar la personalidad de Brick, Crandell encuentra motivos suficientes para diagnosticar un trastorno narcisista de personalidad. Tomando los datos del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*⁸⁵, este crítico constata la presencia en Brick de al menos seis de los nueve criterios

⁸³ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 42.

⁸⁴ George W. Crandell, "Echo Spring": Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams's *Cat on a Hot Tin Roof*", art. cit., p. 427.

⁸⁵ Citamos los criterios del DSM-IV-TR *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* en lugar del manual de la tercera edición manejado por Crandell. Nos parece oportuno ofrecer la edición más actualizada (Juan J. López-Ibor Aliño, dir. edición española, ed. cit., p. 803). Citamos los criterios aplicables a su caso pasando por alto los otros, de ahí el salto del criterio 5 al 7 por ejemplo. Así mismo consideramos más acertado utilizar los datos ofrecidos por Crandell aplicables a Brick que iniciar un análisis paralelo que nos conduciría a la misma conclusión: Brick estaba afectado por un trastorno narcisista de la personalidad. Incluiremos aquellos datos que nos parezcan necesarios en los puntos en los que no existe una coincidencia entre las ideas de Crandell y las que pretende defender este estudio.

que definen esta personalidad. Citamos a continuación dichos criterios y las razones expuestas por Crandell que justifican la presencia del trastorno en Brick.

Un patrón general de grandiosidad (en la imaginación o en el comportamiento), una necesidad de admiración y una falta de empatía, que empiezan al principio de la edad adulta y que se dan en diversos contextos como lo indican cinco (o más) de los siguientes ítems:

(1) Tiene un grandioso sentido de autoimportancia.

Crandell considera que este síntoma narcisista, más que por el propio Brick, es confirmado por otros miembros de su familia: “He is, for example, according to his sister-in-law, Mae, a ‘beautiful athlete’...having achieved fame first as a professional football star and then as a sport announcer. Attesting also to Brick’s physical attractiveness, Maggie describes him as ‘a superior creature’ and a ‘godlike being!’ ”⁸⁶ Williams ha querido marcar la diferencia de *Cat on a Hot Tin Roof* con respecto a la pieza corta de la que parte, *Three Players of a Summer Game*, en la que era Margaret el objeto de deseo de Brick.

(2) Está preocupado por fantasías de éxito ilimitado, poder, brillantez, belleza o amor imaginarios.

Brick desearía seguir siendo joven para poder jugar con el éxito de antaño. Este deseo, al mismo tiempo, le devolvería la inocencia perdida que tanto bien le haría en esos momentos de desesperación. No encontramos hechos de realidad en la obra que indiquen que Brick desee poder alguno. No obstante,

⁸⁶ George W. Crandell, “Echo Spring”: Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., p. 430.

Crandell cree verlo precisamente en su falta de acción: “Although Brick contributes little to the family dialogue, he nevertheless commands the attention of his family members and exercises control over their hopes for the future. Principally by refusing to cooperate, Brick manipulates both Maggie and Big Daddy and is able to frustrate their plans.”⁸⁷ Crandell considera que la negación de Brick a la paternidad y su desinterés por seguirle el juego a Big Daddy le dan el poder. Al no compartir este argumento de Crandell, hemos buscado una interpretación distinta. Parece más acertado pensar que Brick no necesita el poder, no le interesa. Sabe que es el favorito de su padre, pero que con esa actitud no va a conseguir nada. Si realmente codiciara la herencia, intentaría ser como el Brick que nos ofreció Williams para la versión de Hollywood, esto es, amoldable a las circunstancias.

La preocupación por un amor imaginario, característico del narcisista, sí puede aplicarse a su personalidad y aquí encontramos algo que resulta de mucho interés para el desarrollo de este análisis, pues justifica la negación de Brick de su componente homosexual. Crandell expone lo siguiente:

Following the death of his beloved friend, Brick clings tenaciously to the memory of what he and Skipper once shared: ‘one man has one great thing in his life. One great good true thing which is true! – I had friendship with Skipper’. Even if Brick’s ideal of friendship conceals the unacknowledged homosexual desire, it is unlikely, considering the moral climate of the day as well as Brick’s narcissistic personality, that he would admit to anything other than what is socially acceptable.⁸⁸

Según lo expuesto, Brick no podría aceptar nunca su homosexualidad porque esto haría caer la imagen que tienen de sí mismo.

⁸⁷ Ibid., p. 431.

⁸⁸ Ibid., p. 431.

(3) Cree que es “especial” y único y que sólo puede ser comprendido por, o sólo puede relacionarse con otras personas (o instituciones) que son especiales o de alto status.

Brick se siente especial desde el momento en que recibe toda la atención de sus padres en la infancia. Es más, su madre, ignorando la presencia de Cooper, ha preguntado “Where is my only son?”⁸⁹ cuando ha conocido la noticia sobre la enfermedad de Big Daddy.

(4) Exige una admiración excesiva.

Brick no consigue mantener su trabajo como comentarista deportivo porque es una profesión en la que no se exhibe y se queja amargamente: “sit in a glass box watching games I can’t play? Describing what I can’t do while players do it?”⁹⁰

(5) Es muy pretencioso, por ejemplo expectativas irrazonables de recibir un trato de favor especial o que se cumplan automáticamente sus expectativas.

En algunos casos, estas personas pueden reaccionar con ira cuando se les contradice o no se hace lo que quieren. Vemos en la obra momentos de rabia contra dos personas, Maggie y Big Daddy, por hablar del mismo tema: Skipper.

(7) Carece de empatía: es reacio a reconocer o identificarse con los sentimientos y necesidades de los demás.

⁸⁹ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 92.

⁹⁰ Ibid., p. 74.

Crandell señala que su incapacidad de comprender a los demás se muestra en su inhabilidad o rechazo a la hora de oír lo que le dicen los demás. Nos ofrece ejemplos de estos momentos en la obra: Maggie repetidas veces le pregunta si está escuchando, su madre también (“Can you hear me, son?”⁹¹), Big Daddy le pide que le escuche. Crandell considera que esto muestra que los demás le son indiferentes y que ese desentendimiento de todo adquiere mayor relevancia cuando le desvela el secreto de la enfermedad a su padre. Sin embargo, esto equivaldría ver a Brick como una persona cruel. Descubrirle a su padre la verdad es un acto de fidelidad, Big Daddy no merece la mentira. Ha sido un intercambio de verdades. Nancy Tischler lo expresa como sigue: “Each has lived with his life-lies, and each wants, in a passionately loving and yet destructive way, to rip the veil of illusion from the other.”⁹² No consideramos tampoco que sea indiferente a los demás, es su situación la que no le permite actuar de otra manera.

Crandell ve el narcisismo de Brick como un síntoma de la sociedad americana. Desde esta óptica, representa ese sentido de independencia y auto-centrado egoísmo de la sociedad del momento.

Brick’s narcissism in *Cat on a Hot Tin Roof* serves as a metaphor for a complex of symptoms, characteristic of the society as a whole, that threatens the health and psychic well-being of the American people.⁹³

Además de su condición sexual y su especial relación con su padre, es interesante para este análisis el vínculo entre Brick y Cooper. No han sido capaces de resolver sus diferencias con el paso de los años. Cooper no ha

⁹¹ Ibid., p. 33.

⁹² Nancy M. Tischler. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, ed. cit., p. 199.

⁹³ George W. Crandell, “ ‘Echo Spring’: Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”, art. cit., p. 429.

superado aún sus celos y miedos infantiles por ser el hijo menos querido de los dos.

COOPER: ... I don't give a goddam if Big Daddy likes me or don't like me 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 just barely good enough to spit on and sometimes not even good enough for that...⁹⁴

Sintió que con el nacimiento de Brick se le apartaba para siempre de sus padres. Sufriría lo que en psicología se conoce como complejo de rivalidad fraterna, llamado también “complejo de Caín” y “complejo de intrusión”. Cooper siente un fuerte resentimiento contra sus padres por haberlo desplazado del centro de atención donde en algún momento llegó a estar. Ya nunca más despertó el interés de sus progenitores, a pesar de todos sus esfuerzos. Odia a Brick más que a sus padres porque le ha robado el afecto y la atención. Su complejo se mantiene en estado infantil porque sigue siendo su hermano la persona contra quien se manifiesta genuinamente.

La esencia del complejo consiste en percibir rivales en todo y en todas partes, acusándolos de acaparar ventajas que él se cree con derecho a obtener sin reivindicarlas, a sentirse obligado a luchar para conservar sus prerrogativas..., a comportarse de una forma agresiva, menospreciativa, irónica, o despreciativa con respecto a los que se considera como rivales, ... a criticarlos y desacreditarlos a los ojos de los superiores jerárquicos comunes, y a tomar como pérdida de estima personal toda atención prestada a otros por aquel o aquella de los que se busca el amor o la consideración.⁹⁵

⁹⁴ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 97.

⁹⁵ Roger Mucchielli. *Los complejos*, ed. cit., p. 72.

Cooper cree que debe heredar la tierra, pues él se ha preparado y trabaja responsablemente mientras que Brick no es más que un fantoche, alguien que lo consigue todo sin esfuerzo. Trata por todos los medios de estropear su imagen ante sus padres intentando hacerles ver que no es su único hijo. La muerte de Big Daddy y la herencia despiertan en Cooper ese odio infantil y ese miedo repetido a quedarse solo, a ya no ser importante para nadie. Para él, su mujer y sus hijos serían secundarios si no consigue el reconocimiento de sus padres. A Brick no parece molestarle la actitud de Cooper hacia él, como tampoco parece importarle ser el centro de atención. Su madre lo prefiere descaradamente y no lo oculta delante de su otro hijo:

BIG MAMA: Oh, Brick, son of Big Daddy! Big Daddy does so love you! Y'know what would be his fondest dream come true? If before he passed on, if Big Daddy has to pass on, you gave him a child of yours, a grandson as much like his son as his son is like Big Daddy!⁹⁶

Brick está perdido en sus propios problemas. A pesar de haber recibido una inmensa herencia, su vida seguirá sumida en el caos, pues Skipper seguirá rondándole.

El ser humano no vive sólo en el presente o pensando en el futuro, el pasado ocupa también un lugar importante. La diferencia entre unos y otros está en el efecto que ese pasado pueda tener sobre ellos. Lo normal es que el pasado no incapacite al sujeto ni limite su vida presente. Sin embargo, en el caso de Brick el pasado tiene tanto peso que no dejará de ensombrecer su existencia. Skipper es ese pasado que vuelve continuamente. No aparece en

⁹⁶ Tennessee Williams. *Cat on a Hot Tin Roof*, ed. cit., p. 101.

ningún momento, pero tiene su lugar en la obra⁹⁷. Brick tendrá que vivir siempre con su recuerdo. Su autocastigo será abandonar cualquier proyecto personal, vivir en la más absoluta indiferencia.

⁹⁷ El fantasma, esto es, aquella persona que no aparece en la obra pero que aún así influye en el desarrollo de los acontecimientos o condiciona la vida de los demás personajes es común en las obras de Williams. Fantasmas son Sebastián Venable (*Suddenly Last Summer*), Allan Grey (*A Streetcar Named Desire*), la madre de Lot (*Kingdom on Earth/ The Seven descents of Myrtle*), el señor Windfield (*The Glass Managerie*), el hermano de Leona (*Small Craft Warning/ Confessional*), los padres de Felice y Clare (*The Two Character Play/ Out-Cry*).

6. CONCLUSIONES

Iniciábamos esta tesis doctoral refiriéndonos a la poca atención que ha recibido el miedo en los estudios sobre la obra de Williams por parte de la crítica especializada. Asimismo, resaltábamos el hecho de que se haya trabajado sobre este autor en relación a contenidos temáticos más que en relación a sus obras. El tema del miedo, como eje central, no ha sido objeto de un estudio exhaustivo hasta ahora; no obstante, sí se ha hecho referencia a él en diversos momentos como elemento secundario. Tras una detenida lectura de la mayor parte de los escritos de Williams, nos atrevemos a afirmar que todos sus héroes son hijos del miedo. Lo que separa a unas obras de otras es la “modalidad del miedo”, esto es, la causa que reactiva el miedo en el individuo, así como su repercusión en la vida de quienes lo sienten.

La complejidad psicológica de los personajes de Williams los acerca a la realidad y los convierte en seres perfectamente identificables y auténticos. Esto hace posible encontrar en ellos emociones y reacciones muy humanas, como el miedo. La presencia del mismo en la obra de Williams es tan fuerte que nos ha parecido imprescindible analizar rasgos biográficos para comprobar si es sólo un

tema o una realidad personal. El conocimiento de su controvertida personalidad nos ha dado ocasión de demostrar que el miedo estaba estrechamente unido a él. Se gestó en sus primeros años y nació de sus experiencias familiares, como se desprende de sus palabras en *Memoirs*:

I guess it hardly needs stating that I had been the victim of a particularly troubled adolescence. The troubles had started before adolescence: I think they were clearly rooted in childhood.¹

Después de analizar su situación familiar, de conocer los factores que favorecieron la aparición del miedo, hemos identificado cinco temores elementales para entender los que luego plasmó en sus obras: el miedo a la enfermedad y a la muerte, el miedo a la locura, el miedo a la soledad, el miedo a la aceptación de la propia sexualidad y el miedo al fracaso. Como hemos podido confirmar, el miedo a la enfermedad y a la muerte tenía una base real; por un lado, una enfermedad infantil; por otro, experiencias traumáticas relacionadas con la muerte. El miedo a la locura está claramente justificado en su familia. Tanto Edwina Williams como Rose presentaban un fuerte desajuste de personalidad. Williams temió siempre perder la razón y en distintos momentos sufrió crisis de personalidad que confirmaban ese terrible temor. El miedo a la soledad es, como ha quedado de manifiesto en el primer capítulo de esta tesis, reflejo del abandono sufrido en la infancia, de la ausencia de un padre amoroso que hubiera podido ratificarlo como un ser digno de afecto. En realidad, siempre se sintió solo a pesar de no estarlo físicamente y no pudo apreciar el cariño sincero de la gente, sino que continuamente dudó de los sentimientos de los demás y se cuestionó los suyos. El miedo a la aceptación de la propia sexualidad se explica en la actitud de su madre y de la crítica; ya dijimos que hasta la publicación de *Memoirs* Williams no había declarado su homosexualidad. Por último, el miedo al fracaso, que, aunque común a muchos escritores, hemos considerado extremadamente relevante en el caso de

¹ Tennessee Williams. *Memoirs*, ed. cit., p. 11.

Williams. Este temor se encuentra fuertemente vinculado con otros miedos principales en él, el miedo al fracaso y el miedo a la muerte, el uno a no esperar que se pueda apreciar algo que viene de él porque se siente indigno, el otro a temer que lo suyo no pueda ser perdurable. El análisis de su compleja personalidad nos ha permitido comprobar cómo aparecieron estos miedos y cómo se manifiestan en su producción literaria. Todos ellos no son más que manifestaciones de un único miedo fundamental, un miedo sobre el que giran todos los demás, el temor a no ser querido.

El análisis de las obras, que iniciamos en el segundo capítulo, ha permitido comprobar cómo el miedo es un elemento esencial para entender la compleja personalidad de su autor. Hemos encontrado datos suficientemente convincentes como para asegurar que el miedo es clave en el comportamiento de los personajes. Sus reacciones nacen de él. En todos los casos el miedo es irracional porque rebasa el límite de la normalidad y conduce a situaciones no deseadas, pero inevitables. Nace de acontecimientos pasados, pero cobra un nuevo sentido en el presente y se convierte en causa del fracaso de los personajes en las obras de Williams. Surge de conflictos que aparentemente habían quedado enterrados en épocas anteriores, conflictos que salen a la superficie con fuerza renovada porque el sujeto es incapaz de identificar su origen y, por tanto, de buscar una salida. El miedo crece y se transforma, incapacita al individuo para sentirse plenamente, condiciona pensamientos y sentimientos, obligándolo con frecuencia a iniciar y mantener relaciones que no conducen a nada e incluso pueden dañar. La lectura de la obra de Williams nos ha permitido comprobar que todos los personajes están, en mayor o menor medida, afectados por el temor. Esto es aplicable a toda su producción (poesía, prosa y teatro). Nuestro análisis se ha centrado en el teatro, por tratarse de la producción más extensa del autor y porque es en ella donde, a nuestro juicio, se plasma mejor el miedo.

En el capítulo dedicado al análisis del miedo hemos tratado de conocer su naturaleza y de profundizar sobre la misma, apoyándonos en formulaciones psicológicas. No obstante, no hemos seguido exclusivamente esta perspectiva, puesto que tal enfoque nos hubiera apartado del objetivo del estudio, el análisis estrictamente literario. El estudio que hemos realizado de las obras nos ha permitido conocer las distintas caras del miedo. El miedo es uno, las formas que puede adquirir muchas. En este sentido, es como un camaleón, siempre disfrazado y amoldándose a la situación y a la persona. Este mimetismo del miedo conduce con frecuencia a la confusión, pues puede enmascarar la realidad. Está ahí, oculto, pero a la vez muy presente. Dependiendo de la personalidad del individuo, se manifestará de una u otra manera. En efecto, adquiere distintas formas en cada una de las obras de Williams y deja ver distintos aspectos de la compleja condición humana.

Tras analizar detenidamente las obras de Williams, hemos comprobado que, efectivamente, el miedo tiene una función clara. En *Suddenly Last Summer* el miedo empuja a Sebastian a la muerte; en *The Night of the Iguana* el miedo a la soledad nos da la clave para entender a sus personajes; en *Out Cry* el miedo a la locura mantiene a Felice y a Clare aislados del mundo. Estas tres obras que han sido objeto de análisis en el segundo capítulo de la tesis muestran perfectamente la importancia del miedo en el desarrollo de la acción. Del mismo modo, el miedo propicia el desenlace final de las obras seleccionadas en los tres últimos capítulos: en *The Glass Menagerie*, hemos tenido oportunidad de comprobar cómo las relaciones entre los padres condicionan la vida de los hijos, y cómo ciertos acontecimientos y actitudes pueden crear en ellos un sentimiento de inseguridad que desemboca en miedo. Profundizando en los problemas de Amanda, Tom y Laura, se ha constatado que vivir con temor no es una elección personal, sino el producto de las propias experiencias vitales. Amanda siente angustia ante la posibilidad de un nuevo abandono. Para evitarlo, chantajea emocionalmente a sus hijos, con lo que propicia que ese temor imaginado se convierta en realidad. Ella

misma, con su actitud, hace que ese miedo adquiera forma. Laura y Tom, que crecieron sintiendo su angustia, son también víctimas del miedo. Laura no puede relacionarse con el mundo fuera del apartamento. Tom, por el contrario, no puede seguir dentro de él. Ambos manifiestan el miedo heredado de la madre de manera distinta. En Laura, el miedo es mayor, porque está unido al dolor por la pérdida del padre. Al sentirse desamparada, huérfana emocionalmente, su vida quedó enclaustrada dentro del apartamento y desarrolló una fobia que ahora le impide presentarse y sentirse plenamente. El impaciente deseo de su madre por encontrar un hombre para ella acrecienta ese miedo. Su universo gira en torno a las figuras de cristal que simbolizan su fragilidad física y su inestabilidad emocional. En Tom, por su parte, se fueron acumulando una serie de elementos que, poco a poco, dieron forma al miedo: la absorción, el abandono paterno y la manipulación de la madre. Sus miedos (a la absorción, a la pérdida de la propia identidad y a la libertad) son manifestaciones de un mismo miedo, el temor a perderse como persona y fundirse en ese mundo de irrealidad de los Wingfield.

A Streetcar Named Desire relata la historia de una mujer que teme demasiado enfrentarse a su pasado. Por ello jamás recuperará la cordura. En Blanche encontramos un fuerte trastorno de personalidad y una fobia a la luz. La conjunción de una serie de hechos traumáticos del pasado (muertes dentro de su familia, suicidio de su marido, culpabilidad y soledad) propició que Blanche viviera presa del miedo. Su vida gira en torno al sentimiento de culpabilidad por la muerte del esposo. Recupera en su mente el suicidio para, de esta forma, sintiéndose mal, aliviar su pena. Repitiendo continuamente el momento terrible, paga su culpa. Stanley, como Amanda, tiene miedo al abandono, pero para evitarlo no utiliza el chantaje emocional, como ella, sino la violencia. Al intentar apartar sus temores, hará daño a su mujer, con lo que su relación quedará muy deteriorada.

Por su parte, *Cat on a Hot Tin Roof* muestra el enfrentamiento entre dos mundos diferentes, heterosexualidad y homosexualidad, condicionados por un mismo miedo: aceptar la propia sexualidad; esto llevará a sus protagonistas a no poder vivir con plena libertad.

Para concluir confiamos que haya quedado demostrado en esta tesis que el miedo es real y perfectamente identificable en las obras de Williams. Su función en el desarrollo de la acción es sumamente importante. Terminamos el presente trabajo expresando nuestro convencimiento de que el miedo es el gran responsable de las situaciones vividas por los personajes de Williams. Por consiguiente, el conocimiento del mismo nos ha dado las claves para entender las contradicciones y tensiones que rodearon al autor y que se plasmaron de forma contundente en su obra.

NOTA SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

En la bibliografía hemos incluido algunas obras no mencionadas de forma explícita en esta tesis doctoral, pero cuya lectura ha sido de mucho valor para el desarrollo de la misma. Como se desprenderá de los títulos del apartado dedicado al miedo, la información bibliográfica se centra fundamentalmente en el miedo, aunque también se han considerado otros titulados relacionados con la psicología en general que han permitido un acercamiento a distintas corrientes psicológicas. Todo ello ha sido necesario para este estudio.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. FUENTES PRIMARIAS*

OBRAS DRAMÁTICAS

Battle of Angels

- a) *Pharos*, 1/2 (primavera 1945), 1-123.
- b) *Orpheus Descending with Battle of Angels*. New York: New Directions, 1958.

The Glass Menagerie

- a) New York: Random House, 1945.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

You Touched Me (en colaboración con Donald Windham)

New York: Samuel French, 1947.

A Streetcar Named Desire

- a) New York: New Directions, 1947.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

* Para la elaboración de las fuentes primarias ha sido de gran ayuda la obra *Mito y realidad en la obra de Tennessee Williams* de Ascensión Gómez García, ed. cit. En las fuentes primarias se realiza la siguiente división: a) primera edición, b) edición manejada, c) otra edición consultada. Cuando coinciden primera edición y edición manejada esta división desaparece.

Summer and Smoke

- a) New York: New Directions, 1948.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

The Rose Tattoo

- a) New York: New Directions, 1951.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

Camino Real

- a) Norfolk, Conn.: New Directions, 1953.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

Something Unspoken

- a) Norfolk, Conn.: New Directions, 1953
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

Cat on a Hot Tin Roof

- a) New York: New Directions, 1955.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

Orpheus Descending

- a) New York: New Directions, 1957.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1983.
- c) *Orpheus Descending with Battle of Angels*, New York: New Directions, 1958.

Suddenly Last Summer

- a) New York: New Directions, 1958.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

Sweet Bird of Youth

- a) New York: New Directions, 1959.

b) Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Period of Adjustment

- a) New York: New Directions, 1960.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

The Night of the Iguana

- a) New York: New Directions, 1962.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore

- a) New York: New Directions, 1964.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

Out Cry

New York: New Directions, 1973.

Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)

- a) New York: New Directions, 1968.
- b) *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 5. New York: New Directions, 1976.

Small Craft Warnings

- a) New York: New Directions, 1972.
- b) Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

The Red Devil Battery Sign

New York: New Directions, 1988.

The Eccentricities of a Nightingale

- a) New York: New Directions, 1964.

- b) *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 2. New York: New Directions, 1971.

Vieux Carré

New York: New Directions, 1979.

Clothes for a Summer Hotel

New York: New Directions, 1983.

Not About Nightingales

New York: New Directions, 1998.

Spring Storm

New York: New Directions, 1999.

OBRAS DRAMÁTICAS BREVES*

27 Wagons Full of Cotton and Other Short Plays

- a) Norfolk, Conn.: New Directions, 1945.
b) Norfolk, Conn.: New Directions, 1953.

Incluye:

- *27 Wagons Full of Cotton: A Mississippi Delta Comedy*
- *The Purification* (New York: New Directions: 1944)
- *The Lady of Larkspur Lotion* (New York: Dodd, Mead, 1942)
- *The Last of My Solid Gold Watches*(New York: Dodd, Mead, 1943)
- *Portrait of a Madonna*

* Entre paréntesis primera edición de la obra breve antes de incluirse en la presente colección.

- *Auto-Da-Fe: A Tragedy in One Act*
- *Lord Byron's Love Letter*
- *The Strangest Kind of Romance: A Lyric Play in Four Scenes*
- *The Long Goodbye*
- *Hello from Bertha*
- *This Property is Condemned* (New York: J. Day, 1941)
- *Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen***
- *Something Unspoken*

American Blues: Five Short Plays

New York: Dramatists' Play Service, 1948.

Incluye:

- *Moony's Kid Don't Cry*
- *The Dark Room*
- *The Case of the Crashed Petunias: A Lyrical Fantasy*
- *The Long Stay Cut Short, or the Unsatisfactory Supper*
- *Ten Blocks on the Camino Real: A Fantasy*

*In the Bar of a Tokyo Hotel and Other Plays**

New York: New Directions, 1994.

Incluye:

- *In the Bar of a Tokyo Hotel* (New York: Dramatists' Play Service, 1969)
- *I Rise in Flame, Cried the Phoenix: A Play in One Act about D. H. Lawrence* (Norfolk, Conn.: James Laughlin, 1951)

** Esta obra y la siguiente no se incluían en la edición de 1945.

* Las obras que se incluyen en esta colección, a excepción de las tres últimas, se publicaron con el título de *Dragon Country* en 1969 (New York: New Directions). Algunas de ellas se habían publicado antes, entre paréntesis se indica la edición.

- *The Mutilated* (*Esquire*, 64 [agosto 1965], pp. 96-102)
- *I Can't Imagine Tomorrow* (*Esquire*, 65 [marzo 1966], pp. 76-79)
- *Confessional*
- *The Frosted Glass Coffin*
- *The Gnädiges Fräulein* (*Esquire*, 64 [agosto 1965], pp. 13-34)
- *A Perfect Analysis Given by a Parrot* (*Esquire*, 50 [octubre 1958], pp. 131-134)
- *Lifeboat Drill*
- *Now the Cats with Jewelled Claws*
- *This is the Peaceable Kingdom*

NARRACIONES BREVES

One Arm and Other Stories

- a) New York: New Directions, 1948.
- b) New York: New Directions, 1967.

Incluye:

- *One Arm*
- *The Malediction* (*Town and Country*, 100 [junio 1945], 66-67, 114-119)
- *The Poet*
- *Chronicle of a Demise*
- *Desire and the Black Masseur* (New York: New York, 1948)
- *Portrait of a Girl in Glass*
- *The Important Thing* (*Story*, 27 [noviembre-diciembre 1945], pp. 17-25)
- *The Angel in the Alcove*
- *The Field of Blue Children* (*Story*, 15 [septiembre-octubre 1939], pp. 66-72)

- *The Night of the Iguana*
- *The Yellow Bird** (*Town and Country*, 101 [junio 1947], 40-41, 102-107)

Hard Candy: A Book of Stories

- a) New York: New Directions, 1954.
- b) New York: New Directions, 1967.

Incluye:

- *Three Players of a Summer Game* (*New Yorker*, 28 [1 noviembre 1952], pp. 27-36)
- *Two on a Party*
- *The Resemblance between a Violin Case and a Coffin* (*Flair*, 1 [febrero 1950], 40-41, 126-128)
- *Hard Candy*
- *Rubio y Morena* (*Partisan Review*, 15 [diciembre 1948], pp. 1293-1306)
- *The Mattress by the Tomato Patch* (*London Magazine*, 1 [octubre 1954], pp.16-24)
- *The Coming of Something to the Widow Holly* (New York: New Directions, 1953)
- *The Vine* (*Mademoiselle*, 39 [junio 1954], 25-30, 93)
- *The Mysteries of the Joy Rio*

*Three Players of a Summer Game and Other Stories**

Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

* Incluida en la edición de 1954.

* Incluye varias obras recogidas en *One Arm* y *Hard Candy*

The Knightly Quest: A Novella and Four Short Stories

New York: New Directions, 1966.

Incluye:

- *The Knightly Quest*
- *Mama's Old Stucco House* (*Esquire*, 62 [enero 1965], pp. 87-90)
- *Man Bring This Up Road* (*Mademoiselle*, 49 [julio 1959], 56-61, 102)
- *The Kingdom of Earth* (*The Kingdom of Earth with Hard Candy: A - Book of Stories*. New York: New Directions, 1954)
- *Grand* (*Grand*, New York: House of Books, 1964)

Eight Mortal Ladies Possessed: A Book of Stories

New York: New Directions, 1974.

Incluye:

- *Happy August the Tenth* (*Antaeus*, 4 [invierno 1971], pp. 22-33)
- *The Inventory of Fontana Bella* (*Playboy*, 20 [marzo 1973], pp. 50-51)
- *Miss Coynte of Greene* (*Playboy*, 20 [diciembre 1973], 184-188, 198, 237-240)
- *Sabbatha and Solitude* (*Playgirl*, 1 [septiembre 1973], 49-51, 122-124, 129)
- *Completed*
- *Oriflamme* (*Vogue*, 163 [marzo 1974], 124, 158-159)

NOVELAS

The Roman Spring of Mrs. Stone

- a) New York: *New Directions*, 1950.
- b) New York: *New Directions*, 1987.

Moise and The World of Reason

- a) New York: Simon and Schuster, 1975.

POESÍA

In the Winter of Cities, Collected Poems of Tennessee Williams

New York: *New Directions*, 1964.

Androgyne, Mon Amour

New York: *New Directions*, 1977.

The Collected Poems of Tennessee Williams

New York: *New Directions*, 2002.

GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Baby Doll

Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

Colaboraciones

The Glass Menagerie

The Rose Tattoo

Suddenly Last Summer

The Fugitive Kind

ENSAYOS

Where I Live: Selected Essays. Ed. Christine R. Day and Bob Woods, introduction by Christine R. Day. New York: New Directions, 1978.

Incluye:

“Preface to My Poems”

“Something Wild”

“On a Streetcar Named Success”

“Questions without Answers”

“A Writer’s Quest for a Parnassus”

“The Human Psyche – Alone”

“Introduction to Carson McCullers’s *Reflections in a Golden Eye*”

“The Timeless World of a Play”

“The Meaning of *The Rose Tattoo*”
“Facts about Me”
“Foreword to *Camino Real*”
“Afterword to *Camino Real*”
“Critic Says ‘Evasion’, Writer Says ‘Mystery’ ”
“Person-to-Person”
“The Past, the Present and the Perhaps”
“The World I live”
“Author and Director: A Delicate Situation”
“If the Writing Is Honest”
“Foreword to *Sweet Bird of Youth*”
“Reflections on a Revival of a Controversial Fantasy”
“Tennessee Williams Presents His POV”
“Prelude to a Comedy”
“Five Fiery Ladies”
“Biography of Carson McCullers”
“A Summer of Discovery”
“T. Williams’ View of T. Bankhead”
“Too Personal?”
“Homage to Key West”
“The Pleasures of the Table”
“The Misunderstanding and Fears of an Artist’s Revolt”

ENTREVISTAS

Conversations with Tennessee Williams. Ed. Albert J. Devlin.

- a) Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- b) Jackson: University Press of Mississippi, 1997.

Incluye:

- “Newest Find on Broadway Is a Mississippi Playwright Named Tennessee Williams”, Mark Barron (1940).
- “ ‘Tennessee’ Williams, Playwright, Author”, William Inge (1944).
- “Playwright with ‘A Good Conceit’ ”, Robert Van Gelder (1945).
- “The Life and Ideas of Tennessee Williams”, Jean Evans (1945).
- “The Role of Poetry in the Modern theatre”, George Freedley (1945).
- “A Playwright Named Tennessee Williams”, R. C. Lewis (1947).
- “Tennessee Williams- Last of Our Solid Gold Bohemians”, Henry Hewes (1953).
- “Tennessee Williams: Ten Years Later”, Arthur B. Waters (1955).
- “Williams in Art and Morals: An Anxious Foe of Untruth”, Don Ross (1957).
- “The Baby Doll Man: Part I”, Louise David (1957).
- “Williams On a Hot Tin Roof”, Don Ross (1958).
- “Tennessee Williams”, Mike Wallace (1958).
- “Lonely in Uptown New York”, W.J. Weatherby (1959).
- “Williams and Kazan and the Big Walk-Out”, Arthur Gelb (1960).
- “Interview with Tennessee Williams, Yukio Mishima, and Dilys Powell”, Edward R. Murrow (1960).
- “Studs Terkel Talks with Tennessee Williams”, Studs Terkel (1961).
- “Williams on Williams”, Lewis Funke and John E. Booth (1962).
- “Williams: Twenty Years after *Glass Menagerie*”, Joanne Stang (1965).
- “Tennessee Williams”, John Gruen (1965).
- “Tennessee Williams”, Walter Wager (1966).
- “Talking with Tennessee Williams”, Dan Isaac (1969).
- “Will God Talk Back to a Playwright? Tennessee Williams”, David Frost (1970).

“New Tennessee Williams Rises from ‘Stoned Age’ ”, Don Lee Keith (1970).

“Tennessee Williams Survives”, Tom Buckley (1970).

“Tennessee Williams Turns Sixty”, Rex Reed (1971).

“Meeting with Tennessee Williams”, Jeanne Fayard (1971).

“A Talk about Life and Style with Tennessee Williams”, Jim Gaines (1972).

“Playboy Interview: Tennessee Williams”, C. Robert Jennings (1973).

“Interview with Tennessee Williams”, Cecil Brown (1974).

“Tennessee Williams”, Charles Ruas (1975).

“Life Is a Black Joke”, Lothar Schmidt-Mühlisch (1975).

“Orpheus Holds His Own: William Burroughs Talks with Tennessee Williams”, James Grauerholz (1977).

“Roundtable: Tennessee Williams, Craig Anderson, and T.E. Kalem Talk about Creve Coeur”, Ira J. Bilowit (1979).

“Bard of Duncan Street: Scene Four”, John Hicks (1979).

“The Art of Theatre V: Tennessee Williams”, Dotson Rader (1981).

7.2. FUENTES SECUNDARIAS

OBRA CRÍTICA SOBRE TENNESSEE WILLIAMS AUTOBIOGRAFÍA

WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*. New York: Doubleday and Company, Inc., 1975.

BIOGRAFÍAS

LEVERICH, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.

SPOTO, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: Da Capo Press, 1997 (Boston: Little Brown, 1985, 1st ed.).

WILLIAMS, Dakin and Shepherd Mead. *Tennessee Williams: An Intimate Biography*. New York: Arbor House, 1983.

BIBLIOGRAFÍAS

CRANDELL, George. *Tennessee Williams: A Descriptive Bibliography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995.

GUNN, Drewey Wayne. *Tennessee Williams: A Bibliography*. Metuchen: Scarecrow Press, 1980.

HUNTER, Christina. "A Tennessee Williams Bibliography, 1998-2001".
The Tennessee Williams Annual Review, vol. 4 (2001), pp. 83-94.

McCANN, John. *The Critical Reputation of Tennessee Williams: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall, 1983.

TEATRO

ADLER, Thomas P. *Modern American Drama 1940-1960: A Critical History*. 1994. New York: Twayne, 1994 (Tennessee Williams: 21-42).

BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to 20th Century American Drama*, volume 2. New York: Cambridge University Press, 1984 (Tennessee Williams: 15-134).

Modern American Drama: 1945-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 (Tennessee Williams: 32-71).

BROUSSARD, Louis. *American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962 (Tennessee Williams: 15-134).

COHN, Ruby. *Dialogue in American Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 1971 (Tennessee Williams: 97-129).

DUSENBURY, Winifred. *The Theme of Loneliness in Modern American Drama*. Gainesville: University of Florida Press, 1960 (Tennessee Williams: 134-142).

EVANS, G. L. *The Language of Modern Drama*. London: Dent, 1977 (Tennessee Williams: 190-198).

GROSS, Robert F. *Tennessee Williams: A Casebook*. Casebooks on Modern Dramatists 28. New York: Garland, 2000.

KERNAN, Alvin ed. *The Modern American Theater*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall (20th Century Views), 1967.

PARKER, Dorothy, ed. *Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee and Shepard*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

PORTER, Thomas E. *Myth and Modern American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1969 (Tennessee Williams: 153-176).

SCHROEDER, Patricia R. *The Presence of the Past in Modern American Drama*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1989.

LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE TENNESSEE WILLIAMS

ADLER, Jacob H. "Tennessee Williams' South: the culture and the Power", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 30-52.

ADLER, Thomas P. "The Dialogue of Incompletion: Language in Tennessee Williams' Later Plays", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 74-85.

"The Search for God in the Plays of Tennessee Williams", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 138-148.

A Streetcar Named Desire: The Moth and The Lantern. Boston: Twayne, 1990.

“Critical Response” [*A Streetcar Named Desire*], en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 64-69.

“Monologues and Mirrors in *Sweet Bird of Youth*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 143-151.

“When Ghosts Supplant Memories: Tennessee Williams’ *Clothes for a Summer Hotel*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 175-187.

“*The Glass Menagerie*”, en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 34-50.

“Tennessee Williams’s Poetry: Intertext and Metatext”. *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp.60-69.

ARMATO, Philip M. “Tennessee Williams’ Meditations on Life and Death in *Suddenly Last Summer*, *The Night of the Iguana*, and *The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore*”, en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 558-570.

BABCOCK, Granger. “*The Glass Menagerie* and the Transformation of the Subject”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 14, 1 (Fall 1999), pp. 17-36.

BARBERA, Jack. “Strangers in the Night: Three Interior Dramatic Monologues by Tennessee Williams”. *The Southern Quarterly*, vol. 38, 1 (Fall 1999), pp. 71-80.

BAUER-BRISKI, Senata Karolina. *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams*. Frankfurt: Peter Lang, 2002.

BEDIENT, Calvin. “There are Lives that Desire does not Sustain: *A Streetcar Named Desire*”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 45-58.

BENNET, Beate H. "Williams and European Drama: Infernalists and Forges of Modern Myths", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 429-436.

BERLIN, Normand. "Complementarity in *A Streetcar Named Desire*", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 97-103.

BIBLER, Michael P. " 'A Tenderness Which Was Uncommon': Homosexuality, Narrative, and the Southern Plantation in Tennessee Williams's *Cat on a Hot Tin Roof*". *Mississippi Quarterly* 55 (Summer 2002), pp. 381-400.

BLACKWELL, Louis. "Tennessee Williams and the Predicament of Women", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 243-248.

BLAU, Herbert. "Readymade Desire", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 22-26.

BLOOM, Harold, ed. *Tennessee Williams (Modern Critical Views)*. New York: Chelsea House, 1987.

Tennessee Williams. New York: Chelsea House, 1988.

Ed. *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire (Modern Critical Interpretations)*. New York: Chelsea House, 1988.

Ed. *Tennessee Williams's The Glass Menagerie*. New York: Chelsea House, 1988.

BORNY, Geoffrey. "The Two Glass Menageries: An Examination of the Effects of Meaning that Result From Directing the Reading Edition as Opposing to the Acting Edition of the Play", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 30-47.

BOWMAN, Sylvia E, ed. *Tennessee Williams*. Boston: Twayne, 1961.

- BOXILL, Roger. *Tennessee Williams*. New York: Macmillan Press, 1987.
- BRAY, Robert. "A Streetcar Named Desire: The Political and Historical Subtext", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 183-197.
- Ed. "Exotic Birds of a Feather: Carson McCullers and Tennessee Williams". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), pp. 69-90.
- "Teaching Tennessee". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. 71-81.
- "Looking at the Late Plays of Tennessee Williams". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 5 (2002), pp. 1-14.
- BRUHM, Steven. "Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire". *Modern Drama*, vol. 34 (1991), pp. 528-537.
- CAFAGNA, Dianne. "Banche DuBois and Maggie the Cat: Illusion and Reality in Tennessee Williams", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 119-131.
- CARDULLO, Bert. "Birth and Death in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 167-181.
- "The Blue Rose of St. Louis: Laura, Romanticism and *The Glass Menagerie*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 81-93.
- CELADA, Antonio R. (Introducción y traducción). *Tennessee Williams. Textos sobre teatro norteamericano (III)- (Texto bilingüe)*. León: Universidad de León, 1998.
- Incluye:
- "Algo salvaje" (1945).

- “Sobre un tranvía llamado éxito” (1947).
- “Preguntas sin respuestas” (1948).
- “El mundo imperecedero del teatro” (1951).
- “El mundo en que vivo” (1957).
- “Autor y director: una situación delicada” (1957).
- “Prefacio a *Dulce pájaro de juventud*” (1959).
- “Tennessee Williams presenta su PDV” (1960).

CLARK, Judith Hersh. “The Countess: Center of *This Is (An Entertainment)*”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 179-181.

CLUM, John M. “Something Cloudy, Something Clear: Homophobia in Tennessee Williams” en *Homophobia: Studies in Gay Male Literature and Culture*. Eds. Ronald Butters and Michael Moon. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989, pp. 149-167.

Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama. New York: Columbia University Press, 1992.

CLURMAN, Harold. “The New Note in Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 71-73.

COAKLEY, James. “Time and Tide on the *Camino Real*”, en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 114-117.

COHN, Ruby. “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 45-60.

“Late Tennessee Williams”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 286-294.

CONLON, Christopher. “ ‘Fox-Teeth in your Heart’: Sexual Self-Portraiture in the Poetry of Tennessee Williams”. *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. 59-69.

CORRIGAN, Mary Ann. “Realism and Theatricalism in *A Streetcar Named Desire*”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 83-93.

“Memory, Dream, and Myth in the Plays of Tennessee Williams”, en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp.221-233.

“Beyond Verosimilitude: Echoes of Expressionism in Williams’ Plays”, en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac L. Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 375-412.

COSTELLO, Donald P. “Tennessee Williams’ Fugitive Kind”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 107-122.

CRANDELL, George W., ed. *The Critical Response to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

“*Cat on a Hot Tin Roof*”, en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 109-125.

“*The Night of the Iguana*”, en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 148-157.

“ ‘Echo Springs’: Reflecting the Gaze of Narcissus in Tennessee Williams’s *Cat on a Hot Tin Roof*”. *Modern Drama*, vol. 42,3 (Fall 1999), pp. 427-441.

“Peeping Tom: Voyeurism, Taboo, and Truth in the World of Tennessee Williams’s Short Fiction”. *The Southern Quarterly*, vol. 38,1 (Fall1999), pp. 28-35.

“The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*”. *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 1-11.

DANIEL, Lanelle. "The Two-Character-Play and Out-Cry", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 176-182.

DA PONTE, Durant . "Williams' Femenine Characters". *Tennessee Studies in Literature*, vol. 10 (1965), pp. 7-26.

"Tennessee Williams' Gallery of Femenine Characters", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 259-275.

DAVIS, David A. " 'Make the Lie True': The Tragic Family in *Cat on a Hot Tin Roof* and *King Lear*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 5 (2002), pp. 1-11.

DEBUSSCHER, Gilbert. "Tennessee Williams' Lives of the Saints: A Playwright's Obliquity", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 149-157.

" 'Where Memory Begins': New Texas Light on *The Glass Menagerie*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 53-62.

"Tennessee Williams's Dramatic Charade: Secrets and Lies in *The Glass Menagerie*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), pp. 57-68.

DEVLIN, Albert J. "The Later Career of Tennessee Williams" [*Out Cry*], en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 254-263.

" 'The Selected Letters of Tennessee Williams': Prospects for Research". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp.23-32.

The Selected Letters of Tennessee Williams. Ed. Albert J. Devlin and Nancy Tischler. Vol. 1. New York: New Directions, 2000.

- DICKSON, Vivienne. "A Streetcar Named Desire: Its Development through the Manuscripts", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac L. Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 154-171.
- DOMÉNECH Fernández, José. *La soledad en la obra de Tennessee Williams*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- DONAHUE, Francis. *The Dramatic World of Tennessee Williams*. New York: Frederick Ungar, 1964.
- EFSTATE, Ileana. "Tennessee Williams- A Few Considerations on A Streetcar Named Desire". *Analecte Universitatii*, vol. 21 (1972), pp. 107-113.
- EMBREY, Glenn. "The Subterranean World of *The Night of the Iguana*", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 197-210.
- FALK, Signi Lenea. *Tennessee Williams*. New Haven: College and University Press, 1961.
- FERNÁNDEZ Torres, Alberto. "Tennessee Williams, el olvidado". *Ínsula*, vol. 437 (1983), p. 15.
- FLECHE, Anne. "The Space of Madness and Desire: Tennessee Williams and *Streetcar*", *Modern Drama*, vol. 38 (1995), pp. 446-509.
- FORD, Marilyn Claire. "*Suddenly Last Summer*", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 126-136.
- FORDYCE, William. "Tennessee Williams's Tom Wingfield and Georg Kaiser's Cashier: A Contextual Comparison", *Papers on Language and Literature*, vol. 34, 3 (Summer 1998), pp. 250-272.
- FOSTER, Verna. "Desire, Death, and Laughter: Tragicomic Dramaturgy in A Streetcar Named Desire", *American Drama*, vol. 9, 1 (Fall 1999), pp. 51-68.

FRITSCHER, Jack. *Love and Death in Tennessee Williams*. New Orleans: Loyola University Library, 1967.

GANZ, Arthur. "Tennessee Williams: A Desperate Morality", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 123-137.

GASSNER, John. "Tennessee Williams: Dramatist of Frustration", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 234-242.

GÓMEZ García, Ascensión. "Tennessee Williams: una obra dramática entretejida de mitos". *Studia Zamorensia Philologica*, vol. 8 (1987), pp. 181-8.

"*The Rose Tattoo y The Roman Spring of Mrs. Stone: cara y cruz de una misma moneda*". *Revista canaria de estudios ingleses*, vol. 16 (abril 1988), pp.183-92.

Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.

GRIERSON, Patricia. "Tennessee Williams's Poetry", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport: Greenwood, 1998, pp. 232-241.

GRIFFIN, Alice. *Understanding Tennessee Williams* (Understanding Contemporary American Literature). Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

HALE, Allean. "Tom Williams, Proletarian Playwright". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp.13-22.

HALEY, Darryl Erwin. "*Certain Moral Values*": *A Rhetoric of Outcasts in the Plays of Tennessee Williams*. Ph. D. Dissertation. Alabama: University of Alabama, 1999.

HARRIS, Laurilyn J. "Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 83-103.

HAYMAN, Ronald. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*. New Haven: Yale University Press, 1993.

HEILMAN, Robert Bechtold. "Tennessee Williams' Approach to Tragedy", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 17-35.

HENDERSON, Cathy. "I Rise in Flame, Cried the Phoenix", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 211-219.

HIRSCH, Foster. *A Portrait of the Artist: The Plays of Tennessee Williams*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1978.

"Sexual Imagery in Tennessee Williams' *Kingdom of Earth*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 172-174.

HITCHCOCK, Frances Oglesby. "The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport: Greenwood, 1998, pp. 158-165.

HOLDITCH, W. Kenneth. "The Broken World: Romanticism. Realism, Naturalism in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 147-166.

Holditch and Richard Freeman Leavitt, *Tennessee Williams and the South*. Mississippi: University of Mississippi, 2002.

HOWELL, Elmo. "The Function of Gentlemen Callers: A Note on Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*". *Notes on Mississippi Writers*, vol. 2 (1970), pp. 83-90.

HUGHES, Catharine. "Tennessee Williams: 'What's Left?' ", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 171-173.

HURLEY, Paul J. "Suddenly Last Summer as Morality Play". *Modern Drama*, vol. 8 (February 1966), pp. 393-402.

"Tennessee Williams: The Playwright as Social Critic" [*Cat on a Hot Tin Roof*], en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 126-139.

JACKSON, Esther Merle. *The Broken World of Tennessee Williams*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965.

"The Anti-Hero in the Plays of Tennessee Williams", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 87-99.

"Tennessee Williams: The Idea of a 'Plastic Form' ", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A., Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 191-208.

KAHN, Sy M. "The Red Devil Battery Sign: A First Impression", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 175-178.

KATARIA, Gulshan Rai. *The Faces of Eve. A Study of Tennessee Williams's Heroines*. New Delhi: Sterling Publishers, 1992.

KELLY, Lionel. "The White Goddess, Ethnicity, and the Politics of Desire", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 121-132.

KING, Kimball. "The Rebirth of *Orpheus Descending*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp.132-142.

KLEB, William. "Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 27-44.

KOLIN, Philip C., ed. *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993.

"Reflections on/of *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 1-21.

"Eunice Hubbell and the Feminist Thematics of *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 105-120.

" 'Sentiment and Humor in Equal Measure': Comic Forms in *The Rose Tattoo*", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 93-106.

"Sleeping with Caliban: The Politics of Race in Tennessee Williams's *Kingdom of Earth*", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 226-244.

Ed. *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998.

"*Kingdom of Earth/ The Seven Descents of Myrtle*", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 166-175.

"*A Streetcar Named Desire*", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 51-79.

"Compañero Tenn: The Hispanic Presence in the Plays of Tennessee Williams". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 2 (1999), pp. 35-52

"*The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde: Tennessee Williams's Little Shop of Comic Horrors*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. 39-48.

- KONKLE, Lincoln. "Puritan Paranoia: Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* as Calvinist Nightmare". *American Drama*, vol. 7, 2 (Spring 1998), pp. 51-72.
- KONTAXOPOULOS, Jean, "Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp.1-28.
- KOPRINCE, Susan. "Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*". *New Series*, vol. 7, 2-3 (Summer-Fall 1996), pp. 43-55.
- KRAMER, Richard E. "*Summer and Smoke* and *The Eccentricities of a Nightingale*", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 80-89.
- "'The Sculptural Drama'; Tennessee Williams's Plastic Theatre". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 5 (2002), pp.1-10.
- KULLMAN, Colby H. "Rule by Power: 'Big Daddyism' in the World of Tennessee Williams". *Mississippi Quarterly*, vol. 48, 4 (Fall 1995), pp. 667-676.
- LESTER, Neal A. "*American Blues*", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 13-21.
- "*27 Wagons Full of Cotton* and Other One-Act Plays", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 1-12.
- LEVIN, Lindy. "Shadow Into Light: A Jungian Analysis of *The Night of the Iguana*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 2 (1999), pp. 87-98.
- LUTZ, Jean, and Harold Bloom. *Tennessee Williams: Bloom's Bio Critiques*. Broomall, PA: Chelsea, 2001.

- LUX, Mary F. "Tenn Among the Lotus Eaters: Drugs in the Life and Fiction of Tennessee Williams". *Southern Quarterly*, vol. 38, 1 (Fall 1999), pp. 117-123.
- MARTIN, Robert A., ed. *Critical Essays on Tennessee Williams*. New York: Hall & Co., 1997.
- MATTHEW, David C. C. "Towards Bethlehem: *Battle of Angels and Orpheus Descending*", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac L. Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 172-191.
- MAYBERRY, Susan Neal. "A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*". *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South*, vol. 22, 4 (Winter 1983), pp. 359-365.
- McGLINN, Jeanne M. "Tennessee Williams' Women: Illusion and Reality, Sexuality and Love", en *Tennessee Williams: A Tribute*. Ed. Jac L. Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 510-524.
- MELMAN, Lindy. "A Captive Maid: Blanche DuBois in *A Streetcar Named Desire*". *Dutch Quarterly Review of Anglo American Letters*, vol.16, 2 (1986), pp.125-144.
- MESERVE, Walter J. "Accepting Reality: Survivors and Dreamers in Tennessee Williams", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 249-258.
- MILLER, Jordan Y., ed. *Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire* (A Collection of Critical Essays). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.
- "The Three Halves of Tennessee Williams's World", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 209-220.
- MIRA Nouselles, Alberto, *Secreto a voces: enunciación y homosexualidad en el texto teatral (Tennessee Williams y Joe Orton)*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

- MORA González, Lucía. "Nueve obras en un acto de Tennessee Williams: el espacio escenográfico en el teatro breve del dramaturgo sureño". *Filología*, vol. 8, (1992), pp. 505-513.
- MORITZ, Helen E. "Apparent Sophoclean Echoes in Tennessee Williams's *Night of the Iguana*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp.163-171.
- MURPHY, Brenda. "Williams and The Broadway Audience: The Revision of *Camino Real*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 107-118.
- NAPIERALSKI, Edmund A. "Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*: The Dramatic Metaphor". *The Southern Quarterly*, vol. 16, 1-2 (1977), pp. 1-12.
- NEAL, Susan, "A Study of Illusion and the Grotesque in Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*", *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South*, vol. 22, 4 (Winter 1983), p. 359-365.
- NELSON, Benjamin. *Tennessee Williams: The Man and His Work*. New York: Oblensky, 1961.
- The Major Plays of Tennessee Williams*. New York: Monarch Notes, 1965.
- O'CONNOR, Jacqueline. *Dramatizing Dementia. Madness in the Plays of Tennessee Williams*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1997.
- " 'Living in this little hotel': Boarders on Borders in Tennessee Williams's Early Short Plays". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), pp. 101-115.
- "Williams through a 'great window' ". *The Tennessee Williams Annual Review* 6 (2003), pp. 1-16.
- OHI, Kevin. "Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy, and, the Scene of Analysis in *Suddenly Last Summer*". *Cinema Journal*, vol. 38, 3 (Spring 1999), pp. 27-49.

PAGAN, Nicholas. *Rethinking Literary Biography. A Postmodern Approach to Tennessee Williams*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

PALMER, R. Barton. "Bringing Back Big Daddy". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), pp. 91-100.

"Baby Doll: The Success of Scandal". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. 29-38.

PALLER, Michael. "The Couch and Tennessee". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 3 (2000), pp. 37-55.

PARKER, Brian. "The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity". *Modern Drama*, vol. 25, 3 (September 1982), pp. 409-422.

"The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 65-82.

"Documentary Sources for Camino Real". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 41-52.

"Multiple Endings for *The Rose Tattoo*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol.2 (1999), pp. 53-68.

"A One-Act Version of *The Night of the Iguana*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. iii-v.

PHILLIPS, Gene D. "A *Streetcar Named Desire*: Play and Film", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 223-235.

PHILLIPS, Jerrold A. "*Kingdom of Earth*: Some Approaches", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 349-353.

- PRENSHAW, Peggy W. "The Paradoxical Southern World of Tennessee Williams", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 5-29.
- PRESLEY, Delma Eugene. *The Glass Menagerie: An American Memory*. Boston: Hall, 1990.
- "The Search of Hope in the Plays of Tennessee Williams", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 276-285.
- ROCHA, Mark W. "Small Craft Warnings, Vieux Carré, and A Lovely Sunday for Crève Coeur", en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 183-193.
- ROUDANE, Matthew C., ed. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ROULET, William M. "Sweet Bird of Youth: Williams' Redemptive Ethic", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 177-183.
- SAVRAN, David. *Communists, Cowboys, and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, pp. 76-174.
- SCHLATTER, James, "The Red Devil Battery Sign: An Approach to Mytho-Political Theatre". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 93-101.
- SCHLUETER, June. " 'We've had this date with each other from the beginning': Reading toward Closure in *A Streetcar Named Desire*", en *Confronting Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 71-81.

- SCHIAVI, Michael R. "Effeminacy in the Kingdom: Tennessee Williams and Stunted Spectatorship". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 2 (1999), pp. 99-113.
- SHACKELFORD, Dean. "The Truth that Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia, and Social History in *Cat on a Hot Roof*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 103-118.
- “ ‘The Ghost of a man’: The Quest for Self-Acceptance in Early Williams”. *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 4 (2001), pp. 49-58.
- SHARMA, P. P. "The Predicament of the 'outsiders' in Tennessee Williams' Plays". *Indian Journal of American Studies*, vol.5, 1-2 (1976), pp. 69-75.
- SIEBOLD, Thomas, ed. *Readings on The Glass Menagerie*. The Greenhaven Companion to Amer. Lit. San Diego: Greenhaven, 1998.
- SINGLE, Lori Leathers. "Flying the Jolly Roger: Image of Escape and Selfhood in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 2 (1999), pp. 69-85.
- SMITH, Harry W. "Tennessee Williams and Jo Mielziner: The Memory Plays" [*Summer and Smoke*], en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 74-85.
- STANTON, Stephen S., ed. *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977.
- STARNES, Leland. "The Grotesque Children of *The Rose Tattoo*", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 94-106.
- STEIN, Roger B. "*The Glass Menagerie* Revisited: Catastrophe without Violence", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 36-44.
- TAYLOR, Belinda. "A Sunny Morning with Lyle Leverich", pp. 1-2 (www.theatrbayarea.org/Leverich.html).

THARPE, Jac L., ed. *Tennessee Williams: A Tribute*. Jackson: University Press of Mississippi, 1977.

THOMPSON, Judith J. "Symbol, Myth and Ritual in *The Glass Menagerie*, *The Rose Tattoo*, and *Orpheus Descending*", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 679-711.

Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol. New York: Peter Lang Publishing, 1987.

TISCHLER, Nancy M. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*. New York: Citadel Press, 1965.

"The Distorted Mirror: Tennessee Williams' Self-Portraits", en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 158-170.

"Death As Metaphor", en *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: Hall & Co., 1997, pp. 295-305.

"Tennessee Williams: Vagabond Poet". *The Tennessee Williams Annual Review*, vol. 1 (1998), pp. 73-79.

A Student Companion to Tennessee Williams. New York: Greenwood Press, 2000.

TURNER, Diane E. "The Mythic Vision in Tennessee Williams' *Camino Real*", en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 237-251.

VOSS, Ralph F. ed. *Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 2002.

WALLACE, Jack E. "The Image of Theater in Tennessee Williams's *Orpheus Descending*", en *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996, pp. 150-162.

WEALES, Gerald. *Tennessee Williams* (University of Minnesota Pamphlets on American Writers, number 53). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

“Tennessee Williams’ Achievements in The Sixties”, en *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Ed. S. S. Stanton. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, pp. 61-70.

WINCHELL, Mark Royden. “The Myth Is the Message, or Why *Streetcar* keeps Running”, en *Confronting Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire/ Essays in Critical Pluralism*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993, pp. 133-145.

WINDHAM, Donald. *Tennessee Williams’ Letters to Donald Windham 1940-1965*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.

WOLF, Morris P. “Casanova’s Portmanteau: *Camino Real* and Recurring Communication Patterns of Tennessee Williams”, en *Tennessee Williams. A Tribute*. Ed. Jac L. Tharpe. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, pp. 252-276.

WOLTER, Jürgen C. “Tennessee Williams’s Fiction”, en *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998, pp. 220-231.

PSICOLOGÍA Y MIEDO

AUGER, Lucien. *Vencer los miedos*. Santander: Sal Terrae, 1993.

BATTEGAY, Raymond. *La agresión*. Barcelona: Herder, 1981.

BAYÉS, Ramón. *Psicología del sufrimiento y de la muerte*. Barcelona: Martínez Roca, 2001.

BELART, Ascensión y Ferrer, María. *El ciclo de la vida. Una visión sistemática de la familia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.

BLAY, Antonio. *Tensión, miedo y liberación interior*. Barcelona: Índigo, 1977.

CAPELLÁ, Alfredo. *Sexualidades humanas, amor y locura*. Barcelona: Herder, 1997.

DIEL, Paul. *El miedo y la angustia*. México: Fondo de cultura económica, 1975.

DÍO BLEICHMAR, Emilce. *Temores y fobias*. Barcelona: Gedisa, 1998.

DROEVEN, Juana M. (et al). *Más allá de pactos y traiciones*. Barcelona: Piadós, 1997.

- ECHEBURÚA, Enrique. *Fobia social*. Barcelona: Martínez Roca, 1993.
- Personalidades violentas*. Madrid: Pirámide, 1996.
- ECK, Marcel. *Los enfermos mentales*. Barcelona: Herder, 1966.
- EYSENCK, Hans J., y Wilson, Glenn D. *El estudio experimental de las teorías freudianas*. Madrid: Alianza Universidad, 1980.
- FRANCES, Allen, y Pincus, Harold Alan. *DSM-IV-TR Manual de diagnóstico diferencial*. Barcelona: Masson, 2002.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Paranoia y neurosis obsesiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Barcelona: Alianza, 1988.
- Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- FROMM, Erich. *El arte de amar*. Barcelona: Piados Ibérica, 1959.
- El miedo a la libertad*. Barcelona: Piados Ibérica, 1998.
- FORWARD, Susan. *Chantaje emocional*. Barcelona: Martínez Roca, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Buenos Aires: Piados Studio, 1979.
- GARCÍA MADRUGA, Juan A. y Moreno Ríos, Sergio. *Conceptos fundamentales de psicología*. Barcelona: Alianza, 1998.

- GRAY, Jeffrey Alan. *La psicología del miedo*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- GUIMÓN, José. *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós, 1993.
- IMBER-BLACK, Evan. *La vida secreta de las familias*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- KISKER, George W. *La personalidad desorganizada. Psicología anormal*. México: Trillas, 1994.
- LÓPEZ-IBOR, Aliño, dtr. edición española. *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, 1995.
- DSM-IV-TR Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, 2002.
- MADOZ, Vicente. *10 Palabras claves sobre los miedos del hombre moderno*. Navarra: Verbo Divino, 1997.
- MANNONI, Pierre. *El miedo*. México: Fondo de cultura económica, 1984.
- MARKS, Isaak M. *Miedos, fobias y rituales. 1. Los mecanismos de la ansiedad*. Barcelona: Martínez Roca, 1991.
- MÉNDEZ, Francisco Xavier. *Miedos y temores en la infancia*. Madrid: Pirámide, 1999.
- MILLON, Theodore y Everly, George S. *La personalidad y sus trastornos*. Barcelona: Martínez Roca, 1994.
- MORENO, Pedro. *Superar la ansiedad y el miedo*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2002.
- MUCCHIELLI, Roger. *Los complejos*. Barcelona: Oikos-Tau, 1984.
- NACHT, S. *La presencia del psicoanalista*. Buenos Aires: Proteo, 1967.

- NARDONE, Giorgio. *Miedo, pánico y fobias*. Barcelona: Herder, 1997.
- NEUBURGER, Robert. *La familia dolorosa*. Barcelona: Herder, 1997.
- PÉREZ DÍAZ, Víctor Miguel. *Introducción a la sociología*. Madrid: Alianza Universidad, 1980.
- POLAINO-LORENTE, Aquilino y Martínez Cano, Pedro. *Evaluación psicológica y psicopatológica de la familia*. Navarra: Rialp, 1998.
- REBORDOSA SERRAS, Josep. *Ansiedad y pánico*. Premiá de Mar: L'abecedari, 1998.
- RICHO, David. *Cuando el amor se encuentra con el miedo*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- RÍOS GONZÁLEZ, Jose Antonio. *El padre en la dinámica personal del hijo*. Barcelona: Editorial Científico-médica, 1980.
- ROJAS MARCOS, Luis. *La pareja rota. Familia, crisis y superación*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- SCHRAML, Walter J. *Psicóloga clínica*. Barcelona: Herder, 1975.
- TIERNO, Bernabé. *El psicólogo en casa*. Madrid: Temas de hoy, 1997.
- VALLÓN, Serge. *El espacio y la fobia*. Barcelona: Serbal, 1998.
- El miedo al miedo*. Barcelona: Serbal, 1998.