

01046  
3 2g.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**HISTORIA DEL DESCENSO EN EL ORFEO  
DE TENNESSEE WILLIAMS.**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LITERATURA COMPARADA  
P R E S E N T A :  
RICARDO GARCIA ARTEAGA AGUILAR

DIRECTOR DE TESIS: DR. GABRIEL WEISZ CARRINGTON

MEXICO, D. F.

1999

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

273980



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi entrañable reconocimiento a Itzel Yáñez Muñoz, por su apreciable compañía y apoyo en todo el proceso de elaboración de esta tesis.

Asimismo, agradezco al doctor Gabriel Weisz, por su guía y consejos.

Por último, a Edwin Rojas, por su revisión y formación de la versión final.

## Contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1-
<b>1. DESCRIPCIÓN DEL ESQUEMA ANALÍTICO</b> .....	3
1.1. Northrop Frye .....	3
1.2. Mircea Eliade .....	17
1.3. Gilbert Durand .....	26
1.4. Esquema relacional .....	36
<b>2. GRECIA Y EL ORFISMO. LOS MITOS EN LA CULTURA GRIEGA</b> .....	45
2.1. El mito de Orfeo .....	45
2.1.1. Orfeo y su historia .....	45
2.1.2. La creación y los dioses según Orfeo .....	50
2.1.3. La vida futura según Orfeo .....	54
2.1.4. Vida y prácticas de los órficos .....	55
2.1.5. Orfeo en el mundo cristiano .....	57
2.2. Mitos de la música .....	61
2.3. El descenso en el teatro .....	65
<b>3. TENNESSEE WILLIAMS</b> .....	74
3.1. Teatro moderno .....	74
3.1.1. El realismo .....	74
3.1.2. El simbolismo .....	83
3.2. El teatro estadounidense .....	91
3.3. El teatro de Tennessee Williams .....	95
3.4. Principales influencias en la construcción de sus personajes .....	101
3.5. Su teoría dramática .....	106
3.6. Temática principal .....	110
3.7. <i>Orpheus Descending</i> .....	116
<b>4. APLICACIÓN DEL MODELO TEÓRICO</b> .....	129
4.1. Los cuadrantes mitocríticos de Frye .....	129
4.2. Figuras mitocríticas de Eliade .....	138
4.2.1. Esquema del descenso: visita chamánica al mundo de los muertos .....	138
4.2.2. Figuras mitocósmicas: la luna .....	142
4.2.3. Aspectos de la hierogamia: unión del cielo y la tierra .....	145

4.3. Figuras mitocríticas de Durand .....	147
4.3.1. El descenso arquetípico al cuerpo materno.....	147
4.3.2. Símbolos de la intimidad: el espacio y su habitación .....	159
4.3.3. Temática de lo nocturno y la muerte en las estructuras narrativas .....	168
4.4. Imaginación musical .....	175
4.4.1. Construcciones musicales del Orfeo griego y del Orfeo contemporáneo.....	175
4.4.2. El inframundo y el jazz.....	179
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>186</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>200</b>
<b>ILUSTRACIONES.....</b>	<b>204</b>

## Introducción

Los objetos privilegiados para este estudio son el mito y el texto dramático. Hemos escogido el mito porque, como sostiene Northrop Frye, el modo mítico es el más abstracto entre todos los modos literarios. De ahí que los principios estructurales de la literatura guarden estrecha relación con la mitología. "In terms of narrative, myth is the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire. The gods enjoy beautiful women, fight one another with prodigious strength, comfort and assist man, or else watch his miseries from the height of their immortal freedom."<sup>1</sup> Según Frye, el mito contiene una estructura de imágenes con implicaciones conceptuales, la cual proporciona los primeros diseños literarios que más tarde se convertirán en arquetipos. Lo anterior sustenta su concepto de mitocrítica, en otras palabras, la mitocrítica es la comprobación por la cual toda la literatura occidental contiene un mito original.

En el primer capítulo de esta tesis se construirán un modelo teórico y un esquema con los conceptos de la mitocrítica de Frye<sup>2</sup>, complementados con conceptos de Mircea Eliade<sup>3</sup> y Gilbert Durand<sup>4</sup>. Este capítulo está especialmente diseñado para ubicar el problema teórico y dar ejemplos específicos con el fin de justificar el funcionamiento del esquema.

En el segundo capítulo se contextualizará el mito de Orfeo en Grecia y en el orfismo. Esto nos ayudará a comprobar que dicho mito griego contiene una gramática de arquetipos literarios.

En el capítulo tercero se abordará el contexto histórico y literario de la obra de Tennessee Williams, se precisarán similitudes e influencias del realismo y el simbolismo,

las principales influencias en sus personajes, su teoría dramática, sus temas principales y un panorama de su obra *Orpheus Descending*.<sup>5</sup> Para el objetivo de este trabajo se analizará dicha obra dramática, escogida por nosotros porque contiene la clara presencia de una estructura mítica en desplazamiento, lo que demuestra la vigencia del mito como elemento literario de gran atracción hacia lo desconocido de la existencia humana. El principio central del desplazamiento consiste en identificar un mito en el discurso que se vincula por alguna analogía o asociación significativa.

Por otra parte, se dedicará el capítulo cuarto a la aplicación exhaustiva de los esquemas propuestos en *Orpheus Descending*, para comprobar la eficacia y limitaciones de los mismos.

Ya que se van a estudiar sendas narrativas de dos diferentes culturas, el trabajo se enmarca en el campo de la literatura comparada. Dentro de este marco interesa incluir la mitocrítica de Northrop Frye como una hipótesis de lectura comparatista entre dos textos.

Los propósitos de este trabajo serán la definición del término "mitocrítica" utilizado por Northrop Frye y la identificación del desplazamiento del mito órfico en un diseño literario dramático de la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos.

Sabemos que una tesis de este tipo implica y exige una toma de posición y postulados justificados, y también que éstos son personales y en consecuencia provisionales o, al menos, perfectibles.

## 1. Descripción del esquema analítico

### 1.1 Northrop Frye

Los objetos privilegiados en este estudio son, como hemos dicho, dos narraciones provenientes de dos diferentes culturas referidas al marco de la literatura comparada. Es importante considerar esto porque el mito nos va a dar cuenta de la composición imaginaria del texto, también porque estudiaremos cómo por medio del teatro el mito pasa a ser literatura.

Para Northrop Frye, el mito es una estructura de significados centrípeta, y puede significar un número indeterminado de cosas, pero resulta más fructífero estudiar aquello que ha logrado que los mitos signifiquen. En primera instancia, mito proviene del griego *mýthos*, fábula, leyenda. Para Aristóteles, el mito tiene su sentido etimológico, de relato fabuloso. Helena Beristáin lo define como “la narración de acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos entre seres de calidad superior: dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo. Su simbolismo es frecuentemente religioso”.<sup>6</sup> Pero el mito no es una ficción para la sociedad que lo crea, sino una realidad pretérita. Sin embargo, para Frye, el mito está en el fundamento de los modos y los géneros literarios. Con esto Frye crea un modelo crítico con un vocabulario también crítico del mito, ya que es el mito la fuente de toda literatura. La crítica del mito destaca el hecho de que los críticos se percaten de las relaciones externas de la crítica, y de considerarla como una totalidad. Una tarea de este tipo de crítica es recuperar la función del discurso y recrearla dentro de un nuevo contexto, no de restaurar la función original del discurso, lo cual sería imposible. Esta idea es



retomada por Frye a partir del pensamiento de Kierkegaard presente en su libro *La repetición*, donde sostiene que la experiencia no se repite sino que se recrea, lo cual la redime o la hace cobrar vida.

Frye divide su teoría del *mythos* en cuatro categorías narrativas o tramas genéricas anteriores a los géneros literarios: *mythos* de la primavera, la comedia; *mythos* de verano, el romance; *mythos* de otoño, la tragedia; *mythos* de invierno, la ironía y la sátira. De las cuatro categorías narrativas del *mythos* la que se va a emplear en este trabajo es la tragedia, y de ésta se enfocará principalmente el tema del descenso al inframundo.

El modelo teórico de la mitocrítica está desarrollado por Northrop Frye en su libro *Anatomía de la crítica*. Por mitocrítica se entiende la explicación racional de algunos principios estructurales de la literatura occidental, en la cual los modos de ficción van de lo mítico a lo mimético. En otras palabras, el modo mítico (o las historias de los dioses) es el más abstracto y convencional de todos los modos literarios. "Hence the structural principles of literature are closely related to mythology and comparative religion as those of painting are to geometry",<sup>7</sup> asegura Frye.

Por su parte, Mircea Eliade y Gilbert Durand nos ayudarán a complementar el significado de mito. Mircea Eliade une las investigaciones filológicas y arqueológicas al estudio de la estructura y el funcionamiento del pensamiento mítico.

Eliade define el mito como el modelo ejemplar de toda actividad humana significativa: alimentación, sexualidad, trabajo, educación. Y es a partir de tal modelo que el ser humano imita en sus gestos cotidianos a los dioses y así se identifica con ellos. Hay numerosos mitos equivalentes en diferentes culturas, pues nunca hubo sociedad humana sin mitos, tales como los procedimientos de la creación, la búsqueda del padre, el descenso a

los infiernos, etc. Parece que la función del mito consiste en racionalizar el *statu quo*, ya que suele encerrar las ideas científicas, filosóficas o morales de un pueblo que lo crea para explicarse el mundo.

Eliade utiliza un modelo histórico sobre las religiones, crea un vocabulario histórico del mito como mitos universales, y ayuda a la construcción de un imaginario que deviene en literatura.

Durand reconstruye los mitos por medio de la fisiología humana en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Estudia así las funciones orgánicas (la ingestión de alimentos, por ejemplo) como base para la construcción de lo imaginario mediante la antropología. Su modelo por lo tanto es antropológico, ya que tal es la ciencia que trata del hombre, física y moralmente.

A partir de estos autores se pretende abordar el texto desde tres diferentes puntos de vista teóricos, con el fin de complementarlos y entrelazarlos en la especificidad del mito. El desarrollo de este estudio conduce hacia la problemática del *mythos* y la poética de Aristóteles para derivar en el orfismo.

Se comenzará por contextualizar el término "mitocrítica" según Northrop Frye. El crítico canadiense hace un análisis magistral de los modos de interpretar la literatura en su libro *Anatomía de la crítica*, escrita para el lector especializado. En él argumenta que la literatura, en su totalidad, es una estructura autónoma del lenguaje, con un sistema de relaciones estables y de leyes internas. Por otra parte, Frye apunta que la crítica es una disciplina autónoma con respecto a la totalidad de la literatura. El libro consta de cuatro ensayos: teoría de los modos, teoría de los símbolos, teoría de los mitos y teoría de los géneros. En otras palabras, se trata de un estudio inductivo en el campo literario del que

resulta una estructura, una poética. También es un estudio sistemático y causal de la literatura, en el cual ésta es un objeto de estudio y la crítica literaria una ciencia social.

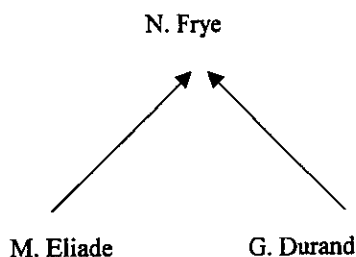
La parte que interesa en este trabajo es el tercer ensayo, llamado "Crítica arquetípica: teoría de los mitos", o lo que es lo mismo, mitocrítica. En la primera parte de su obra desarrolla su teoría de los modos: ficcionales, ficcionales trágicos, ficcionales cómicos y modos temáticos; en la segunda parte estudia la teoría de los símbolos: en cuanto motivo, imagen, arquetipo o mónada. En el cuarto ensayo habla sobre el ritmo de recurrencia, continuidad, decoro y asociación.

En el tercer ensayo Frye explica racionalmente algunos principios estructurales de la literatura occidental en el contexto de su patrimonio clásico y cristiano. "The aim is to give a rational account of some of the structural principles of Western literature in the context of its Classical and Christian heritage".<sup>8</sup> Posteriormente hace una analogía de la literatura con la música, y sostiene que es posible brindar una explicación racional de la estructura de la música occidental: tonalidad, ritmos simple y compuesto, la imitación canónica, etc., explicación que también puede hacerse de la literatura. Sugiere que los recursos de la expresión verbal se encuentran limitados por los equivalentes literarios del ritmo y la tonalidad, aunque esto no significa que los recursos sean artísticamente agotables.

Por otra parte, hace una analogía de la literatura con la pintura, en la cual los principios estructurales de ésta se describen con frecuencia en términos de sus análogos en geometría plana. "Geometrical shapes are analogous only to pictorial forms, not by any means identical with them; the real structural principles of painting are to be derived, not from an external analogy with something else, but from the internal analogy of the art itself.

The structural principles of literature, similarly, are to be derived from archetypal and anagogic criticism, the only kinds that assume a larger context of literature as a whole".<sup>9</sup>

Así, en la literatura, los modos de la ficción van de lo mítico a lo mimético bajo y a lo irónico, tal como fue descrito por Frye en el primer ensayo del libro. El modo mítico, como ya lo dijimos anteriormente, guarda una relación tan estrecha con la mitología y la religión comparada como los de la pintura con la geometría. De esta manera se relacionan los tres teóricos, ya que Eliade y Durand aportan ideas para construir una geometría de la literatura, misma que sirve en la reconstrucción de los mitos.



El mito, para Frye, en términos de la narrativa, "is the imitation of actions near or at the inconceivable limits of desire".<sup>10</sup> Por ello no necesariamente su mundo es alcanzado o alcanzable por los seres humanos, ya que el significado o patrón de la poesía es una estructura de imágenes con implicaciones conceptuales. Es un mundo de total metáfora en donde todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como si todo estuviera dentro de un solo cuerpo finito. Así, el mito es un arte de la identidad metafórica implícita. Un ejemplo es la palabra "dios-sol", con un guión en vez de predicado. En el mito se ven aislados los principios estructurales de la literatura; en el realismo los mismos principios estructurales

encajan dentro de un contexto de plausibilidad (por ejemplo, dos piezas musicales que no se parecen en modo alguno pueden sin embargo coincidir en la misma tonalidad, Re mayor). Los mecanismos para encontrar la presencia de una estructura mítica en la ficción realista reciben el nombre de *desplazamientos*; el principio central del *desplazamiento* consiste en lo que puede identificarse metafóricamente en un mito. En el romance el mito se puede vincular por alguna forma símil o analógica, en los modos realistas la asociación es menos significativa y más de imágenes incidentales, fortuitas o accidentales.

Dentro del diseño literario en un extremo se encuentra el mito, en el área intermedia está el romance, con una visión idealizada y el naturalismo en el otro extremo, con una visión más humana. Un ejemplo se encuentra en el mito de Démeter y Proserpina, en el cual Proserpina desaparece cada año para ir al inframundo durante seis meses. Se trata de un mito de muerte y resurrección. Algo semejante sucede en la historia *The Winter's Tale* de Shakespeare, en donde Hermione desaparece, regresa convertida en una estatua y posteriormente cobra vida. El mismo patrón mítico de la muerte y resurrección se encuentra en *The Marble Faun* de Hawthorne, donde Hilda desaparece misteriosamente y regresa después para justificar su ausencia.

Otro ejemplo es el mito de Orfeo, reflejado en el desencuentro de los amantes, la búsqueda de la amada y el descenso al inframundo. Eurídice, esposa de Orfeo, muere por la mordedura de una sepiente y Orfeo desciende al Hades para buscar a su amada. Lo mismo sucede en *Orpheus Descending* de Williams, donde Lady parece esperar a su amado para ser rescatada del infierno en el cual habita.

Frye propone tres organizaciones de los mitos y de los símbolos en la literatura. En primer lugar está el mito no desplazado, que generalmente atañe a dioses y demonios y adopta la forma de dos mundos contrastados; uno deseable, el cielo, y otro indeseable, el infierno. Se denomina la apocalíptica y la demoniaca por asociarse al cielo y al infierno respectivamente.

En segundo lugar está la tendencia llamada romántica, donde se sugieren patrones míticos implícitos en un mundo más asociado con la experiencia humana.

En tercer lugar está la tendencia del "realismo", que hace énfasis en el contenido y la representación, más que en la figura de la historia. Ejemplos de realismo que tienden hacia el mito están en Hawthorne, Poe, Conrad, Hardy, Virginia Woolf y Tennessee Williams. El realismo se explicará con más detalle en el capítulo tercero por ser un aspecto esencial de este estudio.

Para Frye existen cuatro elementos narrativos pregenéricos en la literatura que llama *mythos* o tramas genéricas: la tragedia y la comedia, el romance y la ironía. Estos *mythos* corresponden a dos movimientos fundamentales en la narración: un movimiento cíclico dentro del orden de la naturaleza y un movimiento dialéctico. El movimiento cíclico es hacia abajo y hacia arriba, y el movimiento dialéctico es de arriba abajo y de abajo arriba. Los cuatro elementos narrativos pregenéricos se dan por su respectivo movimiento mítico: hacia abajo es el trágico, de la inocencia a la *hamartia* y de ésta a la catástrofe. El movimiento de la comedia es hacia arriba, desde las amenazas hasta el final feliz. Así el romance y la ironía tienen un movimiento hacia abajo y hacia arriba. La tragedia y la

comedia están más en contraste que en combinación, y así lo están el romance y la ironía, ejemplos respectivos de lo ideal y lo real.<sup>11</sup>

A continuación se definirán los cuatro *mythos*, y se hará más énfasis en el *mythos* de otoño por relacionarse con la tragedia y porque nuestro objeto de estudio, la obra dramática *Orpheus Descending*, de T. Williams, cumple con los elementos aristotélicos que constituyen una tragedia, tales como la *hybris* del héroe y la *anagnórisis*.

El *mythos* de verano es el romance, donde los personajes siguen siendo, en gran parte, personajes de sueño; en la sátira tienden a ser caricaturas; en la comedia se tuercen sus acciones para adaptarlas a las exigencias de un desenlace feliz.

El *mythos* de invierno se encuentra en la ironía y la sátira. La ironía es coherente a la vez con un absoluto realismo del contenido y con la supresión de la actitud del autor. Exige en prenda la fantasía o un contenido que el lector pueda reconocer como grotesco. La sátira es una ironía que está estructuralmente cercana a lo cómico porque posee un sentido de lo grotesco y lo absurdo, además de tener un objeto al cual atacar.

La comedia es el *mythos* de primavera, la cual se desarrollará junto con el *mythos* de otoño, que versa sobre la tragedia, ya que son dos *mythos* dramáticos opuestos o en contraste y se pueden comprender más estudiándose juntos.

La comedia europea más antigua es *Los acarnios* de Aristófanes. Después la estructura de la comedia se convirtió con Plauto y Terencio en una forma dramática más convencional a la cual se llamó "nueva comedia ática". La construcción cómica se hace a partir del drama; un joven quiere a una joven, determinada oposición habitualmente de origen paterno lo aleja de su propósito; a punto de terminar la obra, un giro de la trama

permite al héroe cumplir su voluntad. El héroe y la heroína cristalizan una nueva sociedad, como queda significado con algún tipo de fiesta que se presenta en la obra o se supone tiene lugar inmediatamente después.

El héroe y la heroína se complementan con el vicioso y el criado astuto o pícaro. Asimismo, existen cinco fases en la comedia: la primera y más irónica es aquella en que una sociedad humorística triunfa o permanece invicta. El ejemplo está en *The Beggar's Opera*, del escritor inglés John Gay.

En la segunda fase el héroe no transforma a una sociedad humorística sino que sencillamente escapa o huye de ella, y deja su estructura tal como estaba. Es el caso de *El pato salvaje*, de Ibsen.

La tercera fase es la normal, en la que un temperamento cede a los deseos de un joven, tal como en *Espectros* de Ibsen.

La cuarta fase sale del mundo de la experiencia para entrar en el mundo ideal de la inocencia y el romance; esta fase puede observarse en *Los acarnios* de Aristófanes.

En la quinta fase el mundo es todavía más romántico, menos festivo y más reflexivo, ya que se toma en cuenta al público. El público se siente elevado por encima de la acción. El *Pericles* y *The Tempest* de Shakespeare ilustran este rubro.

El *mythos* de otoño estudia la tragedia, y Frye se apoya en la teoría de la tragedia de Aristóteles, ya que por ella el terreno de estudio resulta ser más familiar. La primera definición de tragedia la proporciona Aristóteles en su *Arte poética*: "La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevada y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes,



imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos".<sup>12</sup> Según Frye, se estudia mejor la tragedia en el drama y el efecto trágico ha de buscarse en el *mythos* de otoño o la estructura del drama. A continuación se revisarán algunos de los principales elementos de la poética de Aristóteles correspondientes a la tragedia, los cuales dan cuenta de la estructura del *mythos*.

El personaje trágico se encuentra concentrado en un individuo aislado que se coloca entre lo divino y lo demasiado humano. El héroe se ubica en lo alto de la rueda de la fortuna, con el destino de los dioses casi al alcance de su mano.

Las tragedias culminan en una epifanía de la ley, de lo que es y lo que debe ser. En su forma más elemental la *diké* o justicia opera como *lex talionis* o venganza. Se puede caracterizar el *mythos* total de la tragedia como binario, en contraste con el movimiento tripartito de la comedia. Muchas veces la venganza llega de otro mundo, mediante el de los dioses, los espectros o los oráculos. El héroe rompe un equilibrio de la naturaleza, que abarca los dos reinos de lo visible y lo invisible. El restablecimiento del equilibrio es llamado *némesis* y puede lograrse por la venganza de los hombres, los espectros, los dioses, la justicia divina, el destino o la lógica de los acontecimientos.

Para Frye existen dos fórmulas reductoras que a menudo se han utilizado para explicar la tragedia. Una de ellas es que toda tragedia pone de manifiesto la omnipotencia de un destino externo que deja impresión de la supremacía de un poder impersonal y la limitación del esfuerzo humano. Pero el destino normalmente llega a ser externo al héroe sólo después de que se ha puesto en marcha el proceso trágico. La *ananké* o fatalidad y la

*moira* o destino, son en su forma normal la condición interna que equilibra la vida y aparece como necesidad externa tras haber sido violada como condición de vida.

En otras palabras, la primera fórmula es la reducción fatalista de la tragedia, en la cual el héroe trágico ha tenido a su alcance un destino extraordinario del cual se desvía, y esa visión extraordinaria perdida nunca se desvanece en toda la tragedia.

La segunda fórmula reductora de la tragedia consiste en que "the act which sets the tragic process going must be primarily a violation of moral law, whether human or divine".<sup>13</sup> En resumidas cuentas, la *hamartia* o 'falla' aristotélica ha de tener una conexión esencial con el orgullo o la soberbia. Es cierto que la gran mayoría de los héroes trágicos están poseídos por la *hybris*, un carácter apasionado, altanero, lleno de ira, obsesivo o exuberante que ocasiona una caída moralmente inteligible. La catástrofe se precipita por la *hybris*. También la *hamartia* o falta del héroe trágico ha de tener una conexión esencial con el orgullo o *hybris*. El héroe en estado de *hybris* no puede ver el momento decisivo porque es para él un momento de vértigo, cuando la rueda de la fortuna inicia su inevitable movimiento hacia abajo. Por un lado el héroe trágico tiene la oportunidad de ser libre, por otra parte es inevitable que pierda esa libertad.

El reconocimiento o *anagnórisis* que ocurre al final de la trama trágica no es meramente el conocimiento de lo que le ha sucedido al héroe, sino el reconocimiento de la forma de vida que ha creado para sí mismo, con la comparación de la vida a la que ha renunciado. Ejemplo de esto es Macbeth, quien acepta la lógica de la usurpación, o Hamlet, quien acepta la lógica de la venganza.

La *némesis* —indignación, envidia, venganza divina— se encuentra implicada en el movimiento del tiempo, ya sea como devoradora de la vida, o porque transcurre sin un orden establecido. Es el tiempo en que los presentimientos y anticipaciones irónicas que componen a la tragedia regresan convertidos en un sistema de retorno cíclico.<sup>14</sup>

El héroe trágico pertenece al grupo de personas que se engañan a si mismas o pierden la noción de la realidad por el vértigo que padecen a consecuencia de la *hybris*. Por lo general el héroe está revestido de suprema autoridad, cuyo gobierno depende de sus propias capacidades. Debemos recordar que la autoridad de los dioses se refleja en los héroes trágicos al estar envueltos en el misterio de su comunión con ese no sé qué cuyo más allá sólo podemos vislumbrar por medio de ellos y que es origen de sus fuerzas y de su suerte.

Por otra parte la tragedia puede incluir una acción cómica como contraste subordinado o trama secundaria. La caracterización de la tragedia es muy parecida a la de la comedia pero en sentido inverso. En la comedia se observan tres principales personajes: una figura benévola que se retira y retorna, el esclavo pícaro o vicioso, y el héroe y la heroína. El personaje trágico que se retira lo ofrece el dios que decreta la acción, como Atenea en *Ajax* o Afrodita en *Hipólito*. También puede ser un fantasma como el padre de Hamlet, o bien una fuerza invisible como la venganza.

El adivino o profeta que prevé la acción inevitable puede ser la contrapartida del vicio o esclavo pícaro. También puede ser el villano maquiavélico isabelino, como Iago, quien domina a Otelo. Otro personaje trágico subordinado es el mensajero, que anuncia la catástrofe.

El coro en la tragedia es la sociedad de la cual se aísla gradualmente el héroe, a diferencia de la comedia, donde se hace una sociedad en torno al héroe. En otro sentido, en la tragedia existe gran orgullo de raza y de los derechos de nacimiento, pero su tendencia general es la de aislar a una familia reinante o noble del resto de la sociedad. Así, la tragedia se ocupa por destruir la familia y oponerla al resto de la sociedad; en oposición a la comedia que integra a la familia y busca su adaptación a la sociedad.

Existen seis fases en la tragedia que van de lo heroico a lo irónico; las tres primeras corresponden al romance y las tres últimas a la ironía. En la primera fase el héroe es por lo común inocente y valiente. Se corrobora esta fase con *Alcestes* o *Cymbeline*.

La segunda fase corresponde a la juventud del héroe romántico, y atañe a la inexperiencia de la gente joven. Los personajes de *Ifigenia*, *Romeo* y *Julieta* ejemplifican este caso.

En la tercera fase el énfasis recae en la consumación de la hazaña o éxito del héroe. *Edipo en Colona* o *Enrique V* muestran este énfasis.

La cuarta fase es la caída del héroe por *hybris* y por *hamartia*, como en *Otelo*, de Shakespeare.

En la quinta fase el elemento irónico va en aumento conforme disminuye el heroico. Los personajes parecen más distantes y dentro de una perspectiva más reducida. *Timón de Atenas*, de Shakespeare y *Edipo rey*, de Sófocles, se encuentran en esta fase.

La tragedia de la sexta fase produce el choque en su totalidad, el horror o la desesperación sin límites que provocan una cadena difícil. Tales aspectos los encontramos en el *Prometeo encadenado*, de Esquilo o *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Sus

principales símbolos son la prisión, el manicomio, los instrumentos de tortura o ajusticiamientos públicos.

La clasificación de las tragedias en seis fases es muy cuestionable, ya que solamente utiliza ejemplos clásicos griegos o del renacimiento inglés para sustentar su división. Pero si se aplicara su clasificación a la obra *Orpheus Descending*, de Williams, se podría ubicar como *mythos* de otoño, ya que por su estructura dramática es una tragedia de la cuarta fase. Val Xavier, el héroe trágico, es un hombre de 30 años poseído por la *hybris*, ya que es apasionado, obsesivo y orgulloso. Esto le ocasiona una caída moral. Lady, la esposa de Jabe Torrence, forma parte de la familia de Val que tiene que ser aislada y destruida por el resto de la sociedad.

A partir de estos elementos narrativos pregenéricos en la literatura, Frye construye el modelo crítico del mito o mitocrítica, con lo que ayuda a la recreación de la función literaria dentro de un nuevo contexto actual. En otras palabras, encuentra la geometría de la literatura o, lo que es lo mismo, el mito como estructura originaria de toda la literatura.

Para finalizar, se pueden señalar algunas críticas generales a la teoría utilizada por Frye, sobre las cuales no se pretende profundizar, sino simplemente dejarlas anotadas como limitaciones de nuestra construcción teórica y también para estudios posteriores.

Terry Eagleton<sup>15</sup>, en su libro *Literary Theory*, comenta que al parecer Frye parece poder conservar a la literatura libre de la contaminación de elementos externos que la infiltran. También señala que para sobrevivir el sistema literario debe permanecer estrictamente cerrado, con lo cual la historia se reduce a un conjunto de variaciones repetitivas sobre los mismos temas. Por otra parte, Frye se sitúa en la tradición humanista

liberal de Arnold, pues desea, como él mismo dice: “una sociedad libre, sin clases y con buenos modales”. Para Frye una sociedad “sin clases” es una sociedad que se adhiera totalmente a los valores liberales de la clase media y valores judeocristianos que él preconiza.

No obstante, podemos preguntarnos, ¿el modelo de la mitocrítica puede funcionar en un mundo globalizado donde todas las literaturas de todas las regiones, minorías y países coexisten?

Para volver a nuestro estudio, lo que se pretende a continuación es abrir el modelo mitocrítico de Frye con los conceptos de mito utilizados por Mircea Eliade y Gilbert Durand, con los cuales se amplía el concepto del mito de Orfeo con el mito del descenso y de la música. En este orden quisiera abordarlos a continuación.

## 1.2. Mircea Eliade

En su *Tratado de historia de las religiones*, Eliade logra una importante síntesis de la historia de las religiones al unir las investigaciones filológicas y arqueológicas al estudio de la estructura y el funcionamiento del pensamiento mítico. Así es como articula una rica variedad de documentos que contienen símbolos, mitos y rituales mágicos.

Eliade comienza su tratado con una aproximación a la distinción entre lo sagrado y lo profano. Los temas siguientes son analizados a partir del doble problema que forma el eje de la obra: ¿Qué es la religión? ¿En qué medida puede hablarse de la historia de las

religiones? Con esta problemática se analizan los cultos solares, la mística lunar, el simbolismo acuático, los símbolos celestes, las piedras sagradas, la tierra y la fecundidad, los ritos de la renovación, los cultos de la fertilidad y el espacio y el tiempo sagrados.

Este libro, como su autor señala, introduce al lector en la complejidad laberíntica de los hechos religiosos, lo familiariza con sus estructuras fundamentales y con la diversidad de los círculos culturales de los que emergen.

Los temas relevantes para este trabajo son el descenso, la muerte y la fertilidad, los cuales se relacionan con los símbolos arquetípicos de la tragedia *Orpheus Descending* de Williams y se abordan en los siguientes capítulos: el IV, "La luna y la mística lunar"; el VII, "La tierra, la mujer y la fecundidad"; el VIII, "La vegetación, símbolos y mitos de la renovación" y el IX, "La agricultura y los cultos de la fertilidad".

A continuación se resumirán los capítulos arriba mencionados y se explicarán las relaciones que se consideran pertinentes para el análisis que nos proponemos de la obra *Orpheus Descending*.

Desde la edad antigua el tiempo concreto fue medido por las fases de la luna. El ritmo lunar ayuda a hacer transparente que el cosmos entero está sometido a "leyes naturales", expresadas en coordinaciones y equivalencias. La luna está viva y es inagotable, ya que crea su propia regeneración, podríamos decir que revela la vida que se repite rítmicamente. Posee una significación sagrada por referirse a la realidad absoluta. Revela la fuerza que está concentrada en ella, en la realidad y la vida inagotable que manifiesta.

El ser humano se reconoció en la luna porque aquélla respondía a sus esperanzas de regeneración y “renacimiento”; esto se evidenciaba en el tránsito de la “luna nueva” que corresponde a los tres días de oscuridad o muerte de la luna.

La luna también está asociada con la fertilidad en general y con las mujeres en particular (como sabemos determina su ciclo menstrual). La luna gobierna la lluvia (llueve durante los cambios de la luna) y las aguas (guarda una relación con las mareas). También existe unión entre la luna, la lluvia y la vegetación. Se cree que las plantas crecen con la luna. Por este lazo orgánico tan fuerte entre la luna y la vegetación, Eliade menciona que un gran número de dioses de la fertilidad son al mismo tiempo divinidades lunares. Así Dionisio simultáneamente es dios lunar y dios de la vegetación, y es capaz de conferir la inmortalidad por medio de una sustancia divina, el vino de las orgías dionisiacas. Con esta experiencia se conocía la muerte como reposo y regeneración, nunca en cuanto término, tal como en el ciclo lunar. Esto recuerda también a la religión órfica y la transmigración del alma.

Ciertos animales se convierten en símbolos lunares, y por su forma o modo de ser evocan el destino; el caracol, que aparece y desaparece de su concha, el oso, que inverna, la rana y la serpiente también desaparecen y aparecen nuevamente. Por otra parte varios pueblos, entre ellos los griegos y romanos, encuentran que la serpiente-luna se acopla con todas las mujeres y es la causante del ciclo menstrual. También en la India moderna “multitud de creencias ponen de manifiesto el carácter benéfico y fertilizante de las serpientes: impiden la esterilidad de las mujeres y les aseguran una numerosa descendencia”.<sup>16</sup>



Orfeo-Val Xavier, en la obra *Orpheus Descending*, pudiera evocar un dios lunar y sugerir una relación con la chamarra de víbora que utiliza para entrar en el mundo de los muertos representada por la casa de los Torrance. También Orfeo-Val devuelve la fertilidad perdida a Lady Torrance al dejarla encinta, con lo cual actúa como dios de la fertilidad.

La luna muere durante tres noches en que el cielo permanece oscuro, y renace a la cuarta. Por esto se relaciona con los muertos que adquieren una nueva modalidad de existencia. Así la muerte no es una extinción, sino una modificación; el muerto participa de otro género de vida. Se tiene la creencia de que la luna es el país de los muertos, y para los pitagóricos en la luna se encontraban los Campos Eliseos, donde reposaban los héroes y los césares. Para Plutarco se "sabe que el hombre es tripartito, puesto que está compuesto de cuerpo (*soma*), del alma (*psychè*) y de la razón (*nous*); las almas de los justos se purifican en la luna mientras que el cuerpo es restituido a la tierra y la razón al sol".<sup>17</sup>

Existe un eterno devenir como norma lunar; nacimiento plenitud y muerte. Este ritmo está siempre presente en los ciclos lunares. Se podría pensar en ese eterno retorno o retorno cíclico, que sólo podría abolirse en el caso de adquirir una existencia en el absoluto. Considerado así el tantrismo habla de la unificación entre la luna y el sol, así como de la reintegración en la unidad primordial.

También la luna es tejedora de todos los destinos, al igual que las *moiras*, divinidades griegas que hilan los destinos en correspondencia con las fuerzas lunares.

En el capítulo VII, *Eliade* recuerda que la Tierra (*Gaia*) y el cielo (*Uranos*) crean la primera pareja universal y la primera hierogamia, ya que la unión del cielo y la Tierra forman el entorno geográfico donde el ser humano va a poder vivir y subsistir. A

continuación se cita un fragmento de un himno homérico dedicado a la tierra universal. “Es a la tierra universal a quien cantaré, madre universal de sólido asiento, antepasada venerable que alimenta en su suelo a todo lo que existe [...] Es a ti a quien corresponde dar vida a los mortales, así como quitársela.”<sup>18</sup>

En las *Coéforas*, Esquilo también la glorifica, ya que la Tierra “da la luz a todos los seres, los alimenta, luego recibe de nuevo su germen fecundo.”<sup>19</sup>

La pareja divina cielo-tierra evoca uno de los *leitmotiv* de la mitología universal. Se encuentra la pareja primordial en África, entre los yoruba, ewe y los akwapim. En América ente los navajos encontramos a *Yadilqil hastqin* (cielo hombre) y su esposa *Nihosdzan esdza* (tierra mujer). Lo mismo sucede entre las tribus norteamericanas hopi, zuñi, sioux y hurones. En el Oriente la diosa *Arinna* es la reina de los países y su esposo el dios *U* o *Im* es el dios de la tormenta.

Así, se constata que la tierra era una de las primeras experiencias religiosas que se encontraban alrededor del hombre. Y una de las primeras teofanías de la tierra fue su maternidad y su inagotable capacidad de dar fruto. La tierra es la gran madre-tierra, por lo que en las labores agrícolas se le tenía que pedir permiso para desgarrar o arañar su cuerpo. Se creía que la tierra sufría exactamente de la misma manera en que sufriría un ser humano. La Tierra engendra formas vivas sacándolas de su propia sustancia, por tanto la tierra está viva porque es fértil. Todo lo que sale de la tierra está dotado de vida y todo lo que regresa a la tierra será provisto nuevamente de vida.

Los griegos y los romanos asimilaron la matriz con la gleba, acto generador y trabajo agrícola. Esquilo confirma esto en *Los siete contra Tebas* cuando dice que Edipo

“se atrevió a sembrar en el surco sagrado donde él había sido formado y a plantar allí su cepa sangrienta”.<sup>20</sup> Como la representante humana de la tierra-madre es la mujer, para que haya fertilidad hace falta una hierogamia. Un ejemplo se encontraba en la región de Eleusis, donde se pronunciaba la fórmula agrícola arcaica para la fertilidad de la tierra: “¡A llover! ¡Que des fruto, mirando primero al cielo y después a la tierra.”<sup>21</sup>

En la obra *Orpheus Descending*, la tierra representada por Lady Torrence es estéril y sin vida, pero cuando Val Xavier la penetra, queda fecundada. La mujer acumula ahora todas las fuerzas de creación y por tanto se eleva al grado de divinidad creadora. Esto recuerda la necesidad de que el dios cielo-lluvia fecunde a la diosa tierra para que ésta dé fruto. Tal circunstancia está reforzada con el recuerdo de Lady sobre una pequeña higuera del huerto paterno y que no daba fruto; cuando ésta tuvo higos, Lady cantó, bailó y la adornó como un árbol de Navidad. Esto representaba la esperanza de que la luz y lo verde de la vida continúe de la primavera hasta el invierno. En el texto analizado Lady dice: “I have life in my body, this dead tree, my body, has burst in flower! You’ve given me life, you can go!”<sup>22</sup>

Por otra parte, Eliade comenta que el árbol es el símbolo vegetal por excelencia pues contiene la fuente inagotable de la fertilidad cósmica. Si el árbol está cargado de fuerzas sagradas, es gracias a su verticalidad, a su constante crecimiento, a la pérdida y recuperación de sus hojas, por lo tanto muere y vuelve a nacer innumerables veces. El árbol se convierte en sagrado por su presencia y, por su ley de regeneración periódica, representa a su vez la experiencia del cosmos entero. En la conciencia arcaica el árbol es el universo porque lo repite, lo resume y lo simboliza. En Grecia se observa la continuidad del árbol microcosmos hasta el crepúsculo del helenismo. Por tanto es también el símbolo de la

maternidad divina representada en la diosa-árbol o diosa-viña. Por extensión, el lugar donde se encuentren estos conjuntos es el "centro del mundo", en donde se encuentra la fuente de la vida, de la juventud e inmortalidad.

Se debe recordar que el hecho de tocar los árboles o acercarse a ellos, así como tocar la tierra, es fortificante, fertilizante y benéfico. Esto recuerda a Leto quien, al traer al mundo a Apolo y Artemisa, estaba arrodillada en un prado y tocaba con las manos una palmera y un olivo sagrados.

Por otra parte, la agricultura también se relaciona con lo femenino, hay una solidaridad entre la mujer y el surco fértil. En Sicilia y en Cerdeña una joven pareja se unía ritualmente entre los surcos, lo que estimulaba a las fuerzas creadoras de la naturaleza y repetía así la hierogamia cósmica entre el cielo y la tierra. "Recordemos a las campesinas finesas cuando riegan el surco antes de la siembra con algunas gotas de leche de su pecho".<sup>23</sup> En Finlandia y en Estonia se siembra a veces en desnudez completa, y en India durante la sequía las mujeres hindúes arrastran desnudas un arado por el campo. En las tradiciones helénicas existen rastros de estas bodas juveniles sobre los surcos recientemente germinados, el prototipo estaba representado por la unión de la diosa Démeter<sup>24</sup> y de Jasón. La fuerza mágica de la vegetación queda aumentada por el simple hecho de que es representada y personificada por una joven pareja, la cual repite los gestos primordiales de la hierogamia.

Existe una relación entre los muertos y las semillas, ya que los muertos como las semillas son enterrados, penetran en la dimensión ctónica accesible a ellos únicamente. Los muertos son atraídos por el misterio del renacimiento y de la fecundidad sin descanso, que

esperan su regreso a la vida bajo una nueva forma. Por eso se acercan a los vivos cuando las fiestas colectivas de la fertilidad están en su máximo apogeo con los excesos que esto implica. La tierra-madre o la gran diosa de la fertilidad controla del mismo modo el destino de las semillas y de los muertos. La mayoría de las veces una divinidad de la fertilidad ctónica-vegetal se convierte igualmente en divinidad funeraria. En la Grecia arcaica los muertos, así como los cereales, eran colocados en vasijas de barro cocido y se les ofrecían cirios, del mismo modo que a las divinidades de la fertilidad. Así, en varios pueblos la conmemoración de los muertos coincide con la fiesta principal de la recolección de la cosecha, como ocurre en India y México.

Lo anterior parece transparentarse en el momento en que Lady informa a Val sobre su embarazo y se alegra al haber ganado la batalla en contra de su esterilidad y de la muerte. Lady grita hacia la puerta del cuarto donde se encuentra su esposo Jabe Torrance: "I've won, I've won, Mr. Death, I'm going to bear!"<sup>25</sup>

El tema del descenso también es tratado por Eliade en su libro *El chamanismo y las técnicas del éxtasis*, en donde explica cómo para algunas culturas el descenso al infierno se realiza especialmente para buscar y traer el alma del enfermo, también con el fin de llevar el alma del difunto hasta el reino del dios de la muerte, y por último para pedir buenas cosechas, buena cacería, multiplicación del ganado, etc. El conocimiento del inframundo y de los muertos es utilizado también para cuidar a los seres humanos vivos, en el caso de que algún muerto quisiera hacerles mal mediante alguna enfermedad o apoderándose del alma de un vivo. Por otra parte, el descenso chamánico puede enunciar un aprendizaje de lo que se obtiene en el submundo del ser, este mismo tema servirá para ubicar la dramaturgia de la

obra *Orpheus Descending*, ya que en la tragedia el ser humano baja a los niveles profundos de su ser para obtener un conocimiento.

Según Eliade, la cosmovisión chamánica “se halla en los mitos y leyendas en los que no intervienen propiamente chamanes”<sup>26</sup>. Un ejemplo del mito sobre el descenso a los infiernos es el llamado “mito estadounidense de Orfeo”, conocido en la mayoría de las tribus de norteamérica. La versión de los Telumni Yakultes cuenta que un hombre pierde a su mujer y decide seguirla al país de los muertos. El hombre logra pasar el río que divide el país de los vivos del de los muertos ayudado por un talismán y una cuerda mágica. El señor del Infierno lo convida a comer y le dice que si logra permanecer toda la noche despierto podrá llevarse a su esposa. El hombre falla en dos ocasiones y es obligado a abandonar el infierno. De regreso a su aldea el hombre decide divulgar su aventura en el reino de los muertos, aun cuando sabe que de hacer esto morirá. Al día siguiente parece mordido por una culebra. Lo que es “chamánico” del relato es el descenso a los infiernos para traer el alma de la mujer amada.

Hasta aquí los principales desarrollos aplicables al mito de Orfeo propuestos por Mircea Eliade.

También se pueden señalar algunas críticas al trabajo de Eliade: primero se puede hablar sobre su aparente objetividad al describir los ritos o mitos, aunque se sabe que siempre está en juego nuestra subjetividad. Un ejemplo es la evaluación de las culturas primitivas (árticas, norasiáticas y norteamericanas) y las culturas evolucionadas (Egipto, Grecia, India, China, Mesopotamia). También existe cierta idea de colonialismo científico, ya que al construir al otro, se pretende que el otro sea realmente como lo describimos, en

otras palabras, "el objeto de estudio es conocido en su totalidad." Otro problema consiste en ostentar una pedagogía de la otredad, esto es que enseñamos cómo es el otro, porque tenemos esa capacidad de describir al otro y el otro no la tiene o no la ha ejercido. Construimos desde nuestro *logos* el supuesto *logos* del otro, con la suposición de que somos similares.

A continuación se abrirá el estudio de la mitocrítica a partir de las construcciones que propone Gilbert Durand sobre el descenso, la oscuridad y la música.

### 1.3. Gilbert Durand

En su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Gilbert Durand sitúa la perspectiva simbólica para estudiar los arquetipos fundamentales de la imaginación humana. Sostiene que el mundo simbólico posee un carácter pluridimensional y por tanto espacial. Comenta que la mayor parte de los analistas de las motivaciones simbólicas son los historiadores de la religión que se han detenido en una clasificación de los símbolos según su parentesco más o menos nítido con una de las grandes epifanías cosmológicas. Tal es el caso de Krappe, quien subdivide los mitos y los símbolos en dos grandes grupos: los celestes y los terrestres. Para lograr una relación más cercana con el teórico anterior se tomaron algunas semejanzas y diferencias.

Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones* sigue la misma clasificación de hierofanías, pero integra los mitos y símbolos en categorías más generales, por ejemplo ritos y símbolos uránicos dedicados al sol, a la luna, así como a las aguas, a las

cratofanías y a la tierra. En los últimos capítulos Eliade separa sus consideraciones positivistas objetivas de los primeros capítulos, y trata el problema de las motivaciones en el plano de la asimilación de las imágenes al drama de una duración íntima. Esto lo remite a una motivación psicológica de las imágenes por la apercepción subjetiva del tiempo.

Para Durand, el epistemólogo Bachelard <sup>27</sup> es quien trata más de cerca el problema de las motivaciones psicológicas de las imágenes, y se da cuenta de que la asimilación subjetiva juega un papel importante en el encadenamiento de los símbolos y sus motivaciones. *Supone que es nuestra sensibilidad la que media entre el mundo objetivo y el de los sueños. Mejor dicho, se detiene y se limita a la teoría de los cuatro elementos de la física aristotélica: cálido, frío, seco y húmedo. Para él estos cuatro elementos son "las hormonas de la imaginación" y son los que van a servir como axiomas clasificadores para sus estudios poéticos sobre el aire, el fuego, el agua y la tierra.*

Bachelard toca una regla fundamental de la motivación simbólica en la que todo elemento es bivalente porque el agua clara no tiene completamente el mismo sentido que las aguas compuestas y profundas. De ello resulta que la clasificación de los cuatro elementos para Durand es insuficiente, ya que no penetra en la complejidad de los motivos, dado que la percepción humana es rica en tonalidades elementales mucho más numerosas que las consideradas por la física aristotélica.

Durand define el mito como "un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas".<sup>28</sup>



El mito es una estructura dinámica y transformable, y por su aspecto diegético corresponde a menudo a la organización estática que Durand ha denominado constelación de imágenes. El método de convergencia pone en evidencia el isomorfismo en la constelación y el mito a lo cual llamará estructura. Esta estructura dará el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes susceptibles que se agrupan en una estructura general llamada régimen.

Durand divide su libro en dos grandes apartados: en el primero expone *El régimen diurno de la imagen*, en el segundo *El régimen nocturno de la imagen*.

En cuanto a *El régimen nocturno de la imagen*, lo divide en dos partes, la primera parte llamada *El descenso y la copa* y la segunda *Del denario al bastón*. Comenzaremos nuestro análisis con el capítulo primero de la primera parte: "Los simbolismos de la inversión", porque el mito de Orfeo versa sobre el descenso al mundo de los muertos.

Según Durand, el mito de Orfeo puede contener la constelación maternal coloreada y acuática de acuerdo con el esquema del descenso o retorno al vientre materno. También el mito, al ubicarnos en un descenso presupone lo contrario a lo que ocurre en el ascenso. En el descenso se corre el peligro de la confusión y de que se transforme en caída. Por tanto debe realizarse con mucho cuidado y exige de artefactos, corazas, escafandras o el acompañamiento de un mentor que ayude al descenso. En este caso Orfeo se acompaña de su lira y es gracias a su música que Caronte lo ayuda a cruzar el río de los muertos. También por su música logra ablandar el corazón del rey del inframundo, Hades, lo que permite que Orfeo parta al mundo de los vivos con su esposa Eurídice. El descenso es lento

porque Durand lo asocia con un descenso visceral unido a una cualidad térmica. El interior es imaginado cálido, por lo que el calor es el signo de una profundidad visceral.

En el segundo capítulo “Los símbolos de la intimidad”, Durand explica que la casa y su entorno duplican y determinan la personalidad de quien la habita. La casa entera es más que un ser vivo y un niño puede reconocer espontáneamente en las ventanas de la casa, así como presentir las entrañas en los sótanos. Es una demostración de la correlación psicológica entre continente y contenido. Un ejemplo de continente puede ser la imagen de la cáscara de nuez, tan frecuente en los cuentos y los sueños liliputienses; el contenido se relaciona con la idea del germen encerrado o con el huevo. El huevo filosófico de la alquimia occidental y extremoriental se halla naturalmente unido al contexto de la intimidad uterina. “La alquimia es un *regresus ad uterum*.”<sup>29</sup>

La descripción del continente representado por la escenografía donde acontece la acción dramática en una obra de teatro presenta gran importancia en su relación metafórica con los caracteres de los personajes.

Durand analiza en el capítulo tercero titulado “Las estructuras místicas de lo imaginario” las cuatro principales estructuras del régimen nocturno, a saber: la reduplicación y la perseverancia; la viscosidad; el aspecto concreto de la viscosidad y la concentración. La aplicación de estas estructuras a la obra analizada se realizará en el capítulo cuarto de esta tesis.

La primera es aquella que los psicólogos como Rorschach y Bovet llaman reduplicación y perseverancia, y son las variaciones temáticas que ponen de manifiesto el isomorfismo de las interpretaciones, lo cual forma la viscosidad del tema. Esta viscosidad

del tema se traduce no por la exacta repetición estereotipada de una interpretación dada, sino por variaciones temáticas que ponen de manifiesto el isomorfismo de las interpretaciones. “Por ejemplo, una primera interpretación de un detalle de la plancha será ‘cabeza de caballo’, y seguirán otras interpretaciones en otras planchas que se mantendrán más o menos en la misma categoría del contenido semántico: ‘cabeza de caballo’, ‘cabeza de serpiente’, etc. Si luego el sujeto decide abordar otro tema, floral, geográfico, etc., este tema se reconocerá y mantendrá durante un buen rato”.<sup>30</sup>

De la misma manera, la obsesión por la intimidad propia del régimen nocturno de la imagen se hace patente al pasar del mar al pez tragador, del tragador al tragado, de la tierra que es la cuna ctónica, a la caverna, luego a la casa y a los recipientes de todo tipo. Esta estructura general de la representación se manifiesta tanto en la percepción de las planchas de Rorschach como en las fabulaciones de lo imaginario. En todos los casos la representación parece preservar la fidelidad ante la quietud primitiva, ginecológica y digestiva. En la obra analizada, un ejemplo de la viscosidad se da por las variaciones temáticas de la muerte.

La segunda estructura es la viscosidad del estilo de representación nocturna. La viscosidad se manifiesta por la frecuencia de los verbos, sustantivos y adjetivos. Estos pueden unir o atenuar las diferencias. Un ejemplo es el pintor Van Gogh, que pintó muchos puentes del mismo carácter, es decir lo que pone en relieve es el puente. Por otra parte, se sabe que las cartas del pintor están llenas de fuertes preocupaciones religiosas. Por tanto, en su expresión escrita la viscosidad se manifiesta por la frecuencia de los verbos, y especialmente los que tienen un significado de unión: vincular, soldar, atar, acercar, pegar, etc. Por otra parte, la expresión de unir utilizará preferentemente las preposiciones sobre,

entre, con y todas las expresiones que tratan de establecer relaciones con objetos o figuras lógicamente separadas. Esto subraya una estructura aglutinante, que se convierte en su estilo, en el lenguaje que todo lo eufemiza.

La tercera estructura parece estar inscrita en el realismo sensorial o también en la vivacidad de las imágenes. Para Minskowski, “el sensorial vive [...] en lo concreto, en lo hiperconcreto incluso, y no llega a separarse de ello, siente mucho más de lo que piensa y se deja guiar en la vida por esta facultad de sentir muy de cerca a los seres y a las cosas”.<sup>31</sup>

Esta intuición no describe las cosas sino penetra en las cosas y las anima. De ahí la riqueza de respuestas cinestésicas y respuestas de colores sobre las diversas formas geométricas. “En sus cartas, Van Gogh esboza una semántica del color. Paradójicamente el sensualismo exacerbado del color en Van Gogh llega al misterio mismo de los seres y las cosas. [...] La obra de Van Gogh no está muy lejos, desde este punto de vista, del proceso de transmutación de la Gran Obra alquímica: vulgares girasoles se convierten en las telas del pintor de Arles, en la sustancia misma del grito prometeico.”<sup>32</sup>

La cuarta estructura está estrechamente ligada a las tres anteriores y consiste en la propensión a la miniaturización, la gulliverización. Es el detalle lo que se vuelve representativo del conjunto gracias al juego de encajamientos sucesivos, donde el valor se asimila siempre al más pequeño, al más concentrado de los elementos. Un ejemplo es el oro alquímico como sustancia activa microcósmica por la que los metales y los elementos del amplio mundo existen. Por otra parte, en la estructura mística hay una inversión extrema de valores ya que lo inferior ocupa el lugar de lo superior, los primeros son los últimos, como Pulgarcito al vencer al ogro. Un ejemplo en la literatura es la revolución de los humildes en

la obra de Dostoyevski, o la tribulación humana, como en Balzac y Zolá, de toda la importancia al medio material o social del hábitat humano sobre los sentimientos humanos. Lo mismo sucede en la pintura de Van Gogh donde sus temas sencillos, los girasoles, Biblia sobre una mesa solitaria, zuecos de madera, cuentan más con la intensidad expresiva que con la extensión decorativa. Se pueden comparar con el género de la pintura japonesa y de la estética taoista llamado Kwacho. Esta pintura es un microcosmos lleno de profundas significaciones sentimentales.

En la segunda parte del segundo apartado llamada *Del denario al bastón*, se estudiará el capítulo primero "Los símbolos cíclicos". Al igual que Eliade, Durand observa que entre los símbolos cíclicos se encuentra la luna como el primer muerto y el primero en resucitar, y que este ciclo se repite de manera regular. La luna es por tanto medida del tiempo y promesa explícita del eterno retorno. Incluso en el sembrado del grano hay siempre un tiempo muerto, una latencia que corresponde semánticamente al tiempo muerto de las lunaciones, a la "luna negra". La historia de las religiones demuestra con muchos ejemplos esta colusión del ciclo natural y del ciclo vegetal. La divinidad lunar es siempre, al mismo tiempo, divinidad de la vegetación, de la tierra, del nacimiento y de los muertos. Dionisios, Osiris, Anaitis e Ishtar son divinidades lunares y agrícolas.

También como símbolo cíclico se encuentra la serpiente como doble animal de la luna, porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y tendría tantos anillos como días tiene la lunación. Por otra parte es un animal que baja a los infiernos y por la muda de su piel se regenera a sí misma; es el animal ctónico y funerario por excelencia. Y el héroe que venza a la esfinge, al dragón o a la serpiente será confirmado y tendrá acceso a la inmortalidad.

Se estudiará el capítulo tercero "Estructuras sintéticas de lo imaginario y estilos de la historia", donde se rescata la música como una de las primeras manifestaciones de la imaginación sintética.

Orfeo es un héroe musical que cumple con una de las primeras revelaciones de la imaginación sintética, ya que su meta es conciliar los contrarios y dominar la fuga existencial del tiempo. El pensamiento musical pertenece al régimen de la imaginación que tiende a un dominio del tiempo porque reside en un espacio nulo. Por otra parte, la música nunca se libera del drama. El drama musical desborda el microcosmos de los sentimientos humanos y se integra en el contraste de las sonoridades de todo el drama cósmico. Así, "la literatura dramática se inspira siempre en el enfrentamiento eterno de la esperanza humana y del tiempo mortal, y vuelve a trazar más o menos las líneas de la primitiva liturgia y de la mitología inmemorial".<sup>33</sup> De esta forma Orfeo arrostra los infiernos para sacar a Euridice; Romeo y Julieta se ven separados por el odio de los Capuleto y de los Montesco, y Don Quijote enfrenta molinos de viento y bribones por el amor de una Dulcinea. Por tanto la imagen del drama cubre y enmascara con sus peripecias figuradas y sus esperanzas el drama real de la muerte y del tiempo. El drama parece ser la motivación tanto de la música bailada primitiva como de la tragedia antigua.

Para Durand la música es un exorcismo del tiempo, lo cual parece coincidir con la teoría catártica de Aristóteles. Sólo mediante la conciencia y la representación el ser humano vive realmente el dominio del tiempo. Lo imaginario necesita más que un presente de narración y la comprensión exige que las contradicciones se mediten al mismo tiempo y desde el mismo aspecto de una síntesis. Lo mismo sucede con Orfeo, quien domestica el ruido y alcanza el don de hacer música con su lira y cambiar fenómenos de la naturaleza:

calma con su poder al mar tempestuoso y duerme al dragón que guarda el vellocino de oro en Cólquide. También las personas que escuchan su canto lo ayudan, como las Euménides, Cerbero y el propio rey del Hades, quienes lo auxilian a recuperar a su esposa Eurídice.

Es equivalente lo que sucede con Orfeo-Val, de Williams, que al cantar con su guitarra parece encantar mágicamente a quienes lo escuchan. Utiliza su canto acompañado por una guitarra acústica; la primera vez lo hace frente a Lady Torrence para ablandarla y quedarse a trabajar en su tienda.

*(She turns out light over counter and at the same moment he begins to sing softly with his guitar: "Heavenly Grass." He suddenly stops short and says abruptly:)*

Val: I do electric repairs.

*(Lady stares at him softly)* <sup>34</sup>

En esta parte se constata que mientras Val canta y toca la guitarra, la gente cambia de actitud. Lady estaba molesta porque no podía dormir y se encontraba perturbada por el golpeteo constante de su esposo Jabe desde su habitación. Aun con esto se quedó a platicar con el joven desconocido, le preguntó sobre las inscripciones en su guitarra y al final de la escena Lady le regala un dólar para que coma y se presente a trabajar por la mañana del día siguiente en la tienda.

Como ya explicamos anteriormente, para Frye la primera fuente de toda la literatura es el mito, a partir del cual se crea un modelo crítico con un vocabulario también crítico, al que llama mitocrítica. Así tenemos que en la obra dramática *Orpheus Descending* existe la estructura mítica en desplazamiento del mito de Orfeo, clasificada en el *mythos* de otoño, en la cuarta fase de la tragedia. Los elementos estudiados de Eliade y Durand amplían el mito

órfico y se reunirán en un esquema que se construirá en el siguiente apartado. Un ejemplo de la utilización del esquema de los tres teóricos puede observarse en la música, otros ejemplos se desarrollarán en el capítulo cuarto de esta tesis. En Grecia la música estaba asociada con la magia y los hechizos. La lira de Orfeo tiene atributos apolíneos tales como la música, la calma y su aspecto civilizado. La lira de Apolo nos lleva a lugares elevados, a diferencia de la flauta de Marsias, cuyos sonidos eran atractivos pero invitaban a la lujuria. La música de Orfeo nos lleva al terreno trágico por su descenso hacia el inframundo, así la música es el elemento trágico porque Orfeo es un héroe musical, no de danza. Mediante un descenso al mundo de los muertos entramos a un mundo sagrado, diferente de lo profano, donde ocurre una percepción distinta en que lo invisible se hace visible y obtenemos otros conocimientos. Así, la música para Eliade forma parte del ritual mágico de una colectividad. Durand incluye las construcciones arquetípicas de Jung y asocia la música del descenso como una estructura del régimen nocturno de la imagen y como un descenso visceral cálido y lento. La música de Orfeo exorciza y domina al tiempo, también domestica al ruido, y con su lira logra transformar fenómenos de la naturaleza y humanos.

Algunos elementos de la estructura mítica de Orfeo se encuentran desplazados en la tragedia *Orpheus Descending*. Así, la lira de Apolo y su música se asocian a la guitarra de Val y su música de blues y jazz contemporáneo, con efectos equivalentes. Orfeo, en su descenso en busca de su amada Eurídice, toca la lira y es ayudado por Caronte y el rey del inframundo para volver a reunirse con ella. Asimismo, Val busca a su amada Lady, toca su guitarra y es ayudado por Vee Talbot y Lady en su reconocimiento y reencuentro final.



#### 1.4. Esquema relacional

Las relaciones entre estos tres teóricos, Frye, Eliade y Durand, forman una estructura geométrica de la literatura, misma que sirve en el análisis de los mitos en la tragedia. También esta estructura geométrica de la literatura aplicada a las relaciones entre los tres teóricos permite construir un esquema como ilustración de sus enlaces.

Para traducir tales conceptos a una serie de esquemas se tomará como base a Frye, que estudia el mito como una estructura, fuente de toda la literatura; esto podría formar un círculo como símbolo de la totalidad. La figura del círculo nos sirve para marcar el cambio de estaciones que propone Frye, ya que esta figura geométrica sugiere también el movimiento circular del eterno retorno de las estaciones y el paso natural de una estación a otra. Existe un movimiento rotativo de abajo arriba, como el trazo de los cuadros del Juicio Final, donde los redimidos ascienden por la derecha y los condenados caen por la izquierda. Por extensión puede decirse que el círculo contiene toda la literatura. El círculo se divide en cuatro cuadrantes regulares, ya que Frye privilegia por igual a los cuatro *mythos* o categorías narrativas previos a los géneros literarios ordinarios. Así, tenemos que cada *mythos* ocupa distintos cuadrantes; el primero destinado a la primavera corresponde a la comedia (cuadrante inferior derecho); el verano corresponde al romance (cuadrante superior derecho); el otoño se relaciona con la tragedia (cuadrante superior izquierdo) y el invierno está asociado con la ironía y la sátira (cuadrante inferior izquierdo).

Los *mythos* forman dos parejas opuestas que no se relacionan, por lo que se considera que la tragedia y la comedia están más en contraste que en combinación; de la misma manera lo están el romance y la ironía. Por otra parte, la comedia se mezcla imperceptiblemente con la sátira en un extremo y en el otro con el romance; el romance

puede ser cómico o trágico; lo trágico abarca desde el romance elevado hasta el realismo amargo e irónico. Estas relaciones quedan ilustradas en la figura 1 como cuatro óvalos que forman los cuatro *mythos* representados por cuatro semicírculos dentro del círculo.

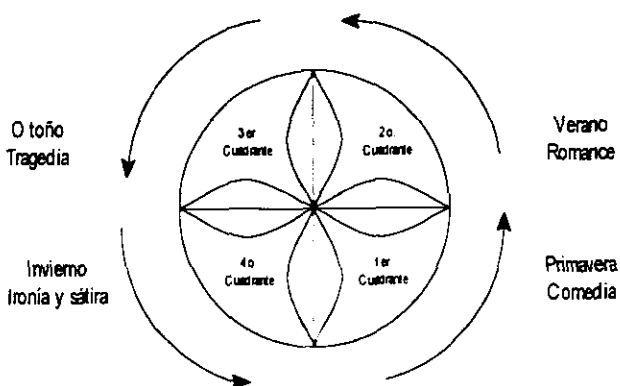


Figura 1

Como segundo paso en la construcción del esquema, se incluirán los conceptos de M. Eliade. En la comedia se puede observar normalmente que una pareja de jóvenes se quiere, pero existen impedimentos, generalmente paternos, que impiden su deseo. Un giro en la trama permite al héroe cumplir su voluntad casándose con su amada. Se pueden relacionar tres símbolos rituales de Eliade con la comedia; ascensiones al cielo, el sol y la idea de la primera hierogamia cósmica.

Existe una división cómoda de las divinidades en celestes y ctónico-infernales, aunque esta clasificación no contiene nada de peyorativo para las segundas, se trata simplemente de una clasificación y de una especialización de las diversas formas y distintos poderes religiosos. El chamán puede tener la facultad de descender a los infiernos,

de subir a los cielos o de ambas. La ascensión se realiza para pedir predicciones del tiempo y la nueva cosecha, en otras palabras sobre la fertilidad y fecundidad. También Eliade afirma que los dioses de la atmósfera y la fecundidad se interesan en la suerte de los humanos y les ayudan en sus necesidades cotidianas. Así, la primera división del cuadrante de la comedia se puede relacionar con el pedimento a estos dioses sobre el futuro de la relación amorosa.

La segunda división se relaciona con la fuerza masculina del padre, el cual generalmente impide el matrimonio entre los jóvenes enamorados. "En muchos casos, al dios celeste lo sustituye un dios solar. Es el sol el que se convierte en el distribuidor de la fecundidad sobre la tierra y en el protector de la vida".<sup>35</sup> Así el padre de la joven a quien impide el matrimonio puede relacionarse con el sol, el cual distribuye la fecundidad sobre la tierra.

La tercera división la llamaremos hierogamia, ya que consiste en la unión del cielo y la tierra como *leitmotiv* de la mitología universal. La representante humana de la tierra-madre es la mujer y para que haya fertilidad hace falta la unión con un hombre-cielo. En la comedia el padre cambia de parecer y permite que el casamiento entre los jóvenes enamorados se efectúe, lo cual lleva a la unión del cielo y la tierra. El desenlace de la comedia es feliz y festivo, aunque no veamos la boda misma.

El tercer cuadrante correspondiente a la tragedia se dividió en los símbolos rituales opuestos a los de la comedia. La primera división es el descenso, opuesto al ascenso. En lo que respecta al descenso chamánico, Eliade asegura que éste se realiza para buscar y traer de vuelta el alma del enfermo, llevar el alma del difunto, pedir buenas cosechas o cacería, o

para conocerse uno mismo. Podríamos decir que según la intención del descenso se sigue un camino determinado y los personajes que habitan los singulares espacios son diferentes.

Según Eliade, algunos símbolos rituales se pueden relacionar con el tema del descenso y la muerte. Primero se asocia la luna con la muerte y la resurrección, al igual que algunos animales, como la serpiente. La luna también representa la fertilidad, por lo que gran número de dioses de la fertilidad son al mismo tiempo divinidades lunares. Con esto se forma nuestra segunda área correspondiente a la luna, en oposición al sol.

Por otra parte, Eliade destaca particularmente la idea de la primera hierogamia cósmica y si la tierra es fértil es porque ha ganado la batalla contra la muerte. Con la hierogamia impedida se conforma la tercer área correspondiente a la tragedia.

Estas tres principales ideas de Eliade, el descenso, la luna (muerte y resurrección) y la hierogamia (la fertilidad impedida) son importantes para la tragedia y nos permiten ilustrar nuestro análisis de la obra *Orpheus Descending*. Para continuar con el esquema trazado anteriormente, nos concentraremos en la tercera parte del círculo que corresponde a la tragedia, dentro del cual se trazan dos radios que parten del centro del círculo hacia la circunferencia, lo que forma un sector o porción de círculo comprendido entre dos radios y el arco que los une y dos áreas iguales, una de cada lado del sector; a cada área corresponderá una idea representativa de Eliade. La primer área (superior derecha) corresponde al descenso, el cual puede relatarse de manera romántica, ya que la mayor parte del área ocupa la del primer esquema compuesto por la unión entre la tragedia y el romance. El sector central pertenece a la luna y la idea de la fertilidad. La tercer área (inferior izquierda) corresponde a la hierogamia, y se interesa por lo que todos los hombres hacen o dejan de hacer, en otras palabras por sus pautas morales y las burlas de que son

susceptibles. Esta parte también ocupa el área de la unión de la tragedia con la ironía y la sátira. Lo anterior se ilustra en la Figura 2.

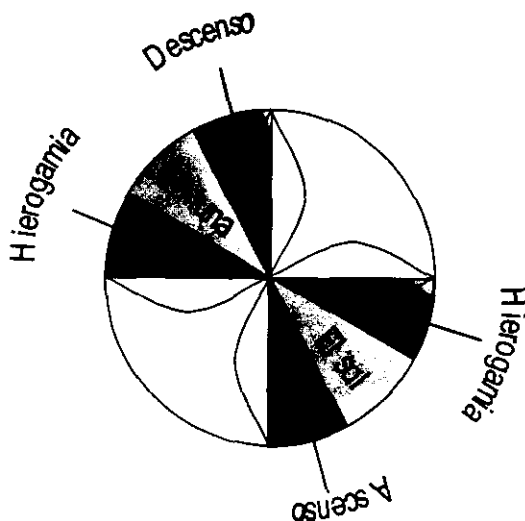


Figura 2

Por último se integrarán al esquema las relaciones que hay entre los tres autores, Frye, Eliade y Durand. Como se recuerda, Durand, desarrolla cuatro ideas principales correspondientes a cuatro capítulos de su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, las cuales son: símbolos de la inversión (retorno a las fuentes originales y a los sonidos primitivos, penetración o degustación sexual); símbolos de la intimidad (el entorno determina la personalidad de los habitantes del lugar, ya que existe una relación estrecha entre el carácter y el lugar en el cual habitan); estructura mística de lo imaginario (perseverancia, viscosidad, realismo sensorial y temas concentrados o gulliverización), y la imaginación musical.

Para integrar las ideas de Durand al esquema se recurre a la estructura piramidal debido a que Durand habla sobre cuestiones sensoriocorporales del descenso, por ello trazaremos un esquema corporal humano con volumen. La figura que se escogió para este propósito es un cono invertido cuya base es el cuadrante de la tragedia de Frye con las divisiones de Eliade. El volumen del cono también se dividió regularmente entre las tres ideas principales de Durand; el primer nivel, de arriba abajo, pertenece a los símbolos de la inversión, como si fuera una boca u orificio sexual donde se comienza a descender o penetrar hacia el interior del cuerpo; el segundo nivel corresponde a los símbolos de la

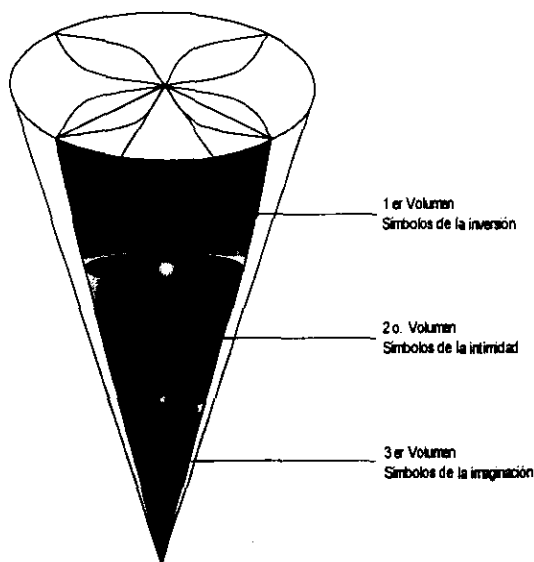


Figura 3

intimidad, en donde el entorno determina la personalidad de los habitantes del lugar; el tercer y más bajo nivel está ocupado por la estructura mítica de lo imaginario, y corresponde a los temas concentrados o decantados y más pequeños o gulliverizados.

Para incluir en el esquema el tercer capítulo "Del denario al bastón", correspondiente a *Estructuras sintéticas de lo imaginario y estilos de la historia* donde se incluye la imaginación musical, se trazó una figura idéntica pero invertida, lo cual quiere decir que la figura se refleja en un cono al revés del primero. Así, visualmente la figura parece crear un eco musical.

El movimiento va de la primera figura (cono invertido) hacia el segundo cono; con esto también se refuerza visualmente la idea de que la música concilia los opuestos y crea un equilibrio.

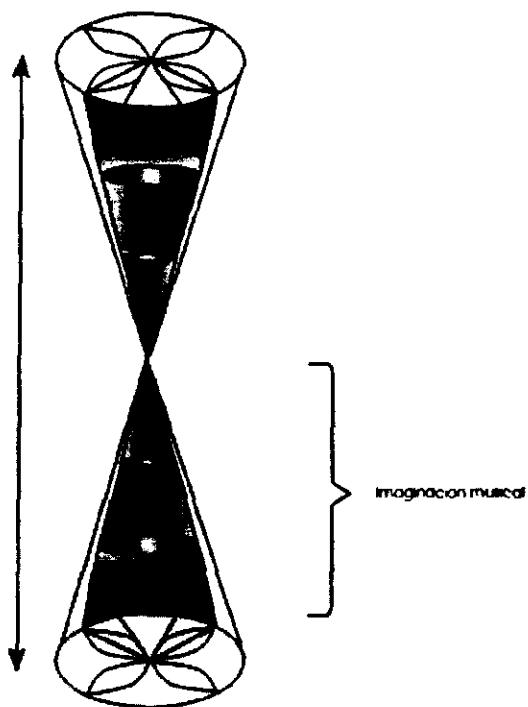


Figura 4

Con el esquema anterior se expresan visualmente las relaciones entre los tres teóricos (Frye, Eliade y Durand) en una misma figura geométrica. La geometría tiene ventajas desde el punto de vista visual porque así se observa la manera como se relacionan diferentes ideas en una misma figura, y se habla de sectores espaciales que ocupan una idea con respecto a otra. Primero se privilegió a Frye en el círculo que contiene toda la literatura, después se dividió en cuatro semicírculos iguales (*mythos*) al tomar en cuenta sus interrelaciones. Posteriormente se concentró el esquema en la parte del *mythos* de otoño (la tragedia) y se dividió en tres partes según las ideas de Eliade. Para finalizar el esquema se recurrió a la estructura piramidal hasta formar un cono invertido que se dividió entre las tres primeras ideas de Durand, y para esquematizar la cuarta idea se trazó un cono opuesto.

Este esquema es una interpretación diseñada para hablar de la "geometrización" de los conceptos empleados de los tres teóricos para el estudio de la obra *Orpheus Descending* de Williams. En este respecto hemos seguido a Frye, quien propone el tema de la "geometrización" de la pintura; así como los principios estructurales de la literatura (p.7). Para él, los modos de ficción literaria van de lo mítico al extremo realismo. Por esta razón los principios estructurales de la literatura guardan estrecha relación con la mitología y la religión comparada (de Eliade y, por qué no, también la antropología y psicología comparadas de Durand), como los de la pintura con la geometría.

Estas relaciones entre los tres autores estudiados conforman nuestro marco teórico de la mitocrítica, el cual se aplicará a toda la tragedia *Orpheus Descending* de Tennessee Williams, como vimos en el ejemplo de la música. Con esta hipótesis de lectura buscaremos en el capítulo cuarto, por medio del desplazamiento, la presencia de la estructura mítica de Orfeo en la tragedia realista estadounidense.



## Notas

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Nueva Jersey, 1973, p. 136.

<sup>2</sup> Frye, *op. cit.*

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, (trad. Tomás Segovia), México, Era, 1992.

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

<sup>5</sup> Tennessee Williams, *Orpheus Descending*, Nueva York, A New Directions Book, 1971

<sup>6</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1994, p.336.

<sup>7</sup> Frye, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>8</sup> Frye, *ibid.*, p. 133.

<sup>9</sup> Frye, *ibid.*, p. 134.

<sup>10</sup> Frye, *ibid.*, p. 136.

<sup>11</sup> Sobre el predominio cíclico y el calendario hesiódico —a quien pertenece la primera analogía temporal con las razas humanas—, ver las observaciones de M. P. Nilson en *Primitive Time Reckoning*, Lund, 1920. Este predominio cíclico llega hasta Homero.

<sup>12</sup> Aristóteles. *Poética* (trad. Francisco de P. Samaranch), Madrid, Aguilar, 1979.

<sup>13</sup> Frye, *op. cit.*, p. 210.

<sup>14</sup> Sobre la distinción entre temporalidad lírica y trágica, Vernant nos dice: "La toma de conciencia más clara, a través de la poesía lírica, de un tiempo humano que huye sin retorno a lo largo de una línea irreversible pone en entredicho la idea de un orden enteramente cíclico, de una renovación periódica y regular del universo" (Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel (Filosofía), 1983).

Según Victor Goldschmidt ("Le problème de la tragédie d'après Platon", en *Revue des Études grecques*, núm. 61, Paris, p.58): "el tiempo trágico es lineal, todo lo que allí sucede compromete el porvenir, y lo que en ella se acaba, de desesperación o en felicidad, usurpa la eternidad"; citado por J. P. Vernant.

<sup>15</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1996, p. 81.

<sup>16</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 162.

<sup>17</sup> Eliade, *ibid.*, pp. 166-167.

<sup>18</sup> Eliade, *ibid.*, p. 220.

<sup>19</sup> Eliade, *ibid.*, p. 220. (Coéforas, v., pp. 127-8).

<sup>20</sup> Eliade, *ibid.*, p. 235.

<sup>21</sup> Eliade, *ibid.*, p. 236.

<sup>22</sup> Williams, *op. cit.*, p. 337.

<sup>23</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 301.

<sup>24</sup> En Grecia, Deméter sustituye a Gea, la diosa de la tierra. Pero la conciencia de solidaridad entre la diosa de los granos y la tierra-madre no se pierde entre los helenos.

<sup>25</sup> Williams, *op. cit.*, p. 238.

<sup>26</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (trad. Ernestina de Champoucin), México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 250.

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938; *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943; *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942; *La terre et les reveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.

<sup>28</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, (trad. Mauro Armijo), Madrid, Taurus, 1982, p. 56.

<sup>29</sup> Durand, *op. cit.*, p.241, donde se menciona a Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956, pp.124-126.

<sup>30</sup> Durand, *ibid. cit.*, p. 257.

<sup>31</sup> Durand, *ibid.*, p. 261.

<sup>32</sup> Durand, *ibid.*, p. 261-262.

<sup>33</sup> Durand, *ibid.*, p. 334.

<sup>34</sup> Williams, *op. cit.*, p. 260.

<sup>35</sup> Eliade, *Tratado...*, p. 122.

## 2. Grecia y el Orfismo

### 2.1. El mito de Orfeo

Comenzaremos este segundo capítulo con la ubicación del personaje de Orfeo y de su historia en la cultura griega. En esta parte se analizarán distintas versiones míticas de algunos autores como Virgilio, Ovidio y Aristóteles, para tener un panorama amplio de los alcances del mito. Después se profundizará en la teogonía órfica para efectuar una síntesis de Jerónimo y Helánico. Como tercer punto hablaremos sobre las creencias en la vida futura para los órficos y la necesidad de entrenar al cuerpo en el dominio de sus apetitos y pasiones. Como cuarto punto se discutirá sobre las tres doctrinas principales relacionadas con la conducta órfica, el origen compuesto del hombre, la esperanza de la apoteosis final y la transmigración de las almas. Se finalizará esta ubicación del personaje de Orfeo al mencionar sus semejanzas y diferencias con el mundo cristiano porque nos parece importante resaltar la profunda impresión que dejaron la personalidad y las leyendas de Orfeo entre los judíos y después entre los cristianos; en otras palabras en la cultura judeocristiana que se prolonga a nuestros días. En esta tradición cultural es donde ubicaremos a Tennessee Williams.

#### 2.1.1. Orfeo y su historia

Guthrie, en su libro *Orfeo y la religión griega*, sostiene que la leyenda de Orfeo se encuentra inmersa en varias historias variadas e inconsistentes. Esto se agrava por lo remoto

y elusivo del héroe. Algunos lo toman como un fundador religioso, otros como un gran músico y poeta. Estas tres tendencias se diferencian por sus motivos, la primera por el religioso, la segunda por la música y la tercera por lo textual. Por otra parte Orfeo ha desempeñado muchos papeles en su tiempo, y hay desde autores que lo admiran, como Ovidio, hasta para quienes resulta ser su acerbo enemigo como es el caso de los apologistas cristianos.

Podemos decir que tuvo su origen en Tracia, porque ahí se le localizó desde época muy temprana y por tracio pasó durante toda la antigüedad, aunque su origen sea dudoso. Se suponía que vivió durante la época heroica, varias generaciones antes de Homero. Y algunos historiadores como Kern lo denominan “padre de los cantos”.

Orfeo era hijo de una musa; Calíope es una de las que se cita con mayor frecuencia como su madre, Apolo a veces se menciona como su padre, otras Eagro, un poderoso dios tracio de los ríos. Según Mass,<sup>1</sup> Eagro es una palabra griega que significa “cazador solitario”.

De su nacimiento sólo encontramos un relato al final de los *argonátika* órficos, sobre la celebración del matrimonio de su madre con Eagro en una caverna de Tracia: “De allí me encaminé de prisa a la nivosa Tracia, a la tierra de los libetrios, mi propia patria, y entré en la famosa caverna donde mi madre me concibió en el lecho del magnánimo Eagro”.<sup>2</sup>

En las historias de su vida no se nos dice mucho acerca de los incidentes de su existencia, solamente de su carácter e influjo. El relato más sobresaliente, que figura sólo en el mito posterior según Graves, es sobre la muerte de su esposa Eurídice y el viaje de Orfeo

al reino de las sombras para recobrarla. Otros relatos son la estancia de Orfeo en Egipto, el viaje de los Argonautas y los acontecimientos milagrosos que les sucedieron. Entre estos últimos se mencionan la versión de Filóstrato sobre la manera en que calmó Orfeo con su poder al mar tempestuoso; o, según la *argonátika* órfica, que logró encantar a las piedras chocantes mientras la nave Argo pasaba entre ellas, y cómo también el poder de Orfeo hizo descender el sueño sobre los ojos del dragón que guardaba el vellocino de oro en Cólquide.

La historia de su esposa Eurídice está ligada con el tema del descenso al reino de los muertos y así nos presenta uno de sus más interesantes pasajes. Orfeo poseía los secretos del Hades, podía decir cuál sería el destino de las almas y cómo debían conducirse sus seguidores para lograr el mejor destino posible. Orfeo había demostrado que podía ablandar el corazón de los dioses del inframundo e interceder en bien de sus seguidores. La razón que lo había llevado al mundo inferior era asunto secundario. Gruppe y E. Mass, citados por Guthrie, consideran probable la identificación de Eurídice con la diosa del mundo inferior.<sup>3</sup> Si así fuera entonces, cabe la posibilidad de que la historia consista en que un héroe humano se casa con la reina infernal o bien lunar. De acuerdo con esta concepción es probable que Orfeo fuera un sacerdote de Apolo, en la religión diurna y solar de los helenos, y que más tarde al encontrarse con Dionisio se convirtió en el exponente de una religión sacramental y escatológica.<sup>4</sup>

La esposa de Orfeo, Eurídice, era probablemente una ninfa o dríada tracia a la que Orfeo enamoró gracias a la dulzura de su música. Ella murió a consecuencia de la mordedura de una serpiente, a la cual, según Virgilio (-70 a -19), pisó mientras trataba de huir de Aristeo, un amante no deseado. Orfeo desconsolado desciende por la puerta de Ténaro al reino del Hades. Las Euménides y Cerbero lo ayudaron y así logró que se

escuchara su plegaria para regresar a Eurídice hacia el exterior. La versión de Alcestris sugiere éxito más bien que fracaso. Platón (-428 a -347) nos habla de su fracaso, consistente en visualizar a Orfeo sólo como un músico de ánimo flojo que trataba de bajar al Hades vivo, sin tener el valor de morir y de esta manera unirse con su amada. Es opinión de Kern, citado por Guthrie,<sup>5</sup> que el fracaso de la misión es un añadido posterior de la época alejandrina (-356 a -323) a la historia original. La prohibición era un elemento muy apto para ser explotado por el espíritu patético y romántico de los alejandrinos. Ovidio (-43 a h. 18) narra el intento que tuvo Orfeo de volver al Hades pero encontró el camino cerrado por Caronte.

Según Virgilio y Ovidio, Orfeo recorre en soledad las orillas del río Estrimón después de la pérdida de su esposa, y elude todo contacto con el sexo femenino. Al llevar una vida célibe, se sospecha de tener otro desahogo para sus pasiones y surge una versión que lo ubica como el creador del amor homosexual.

Existen varias modalidades de la muerte de Orfeo; una sostiene que se suicidó al perder a su esposa, otra, que fue víctima del rayo de Zeus. La tradición establece que son las mujeres de Tracia quienes lo matan, y así lo confirma Esquilo, en su versión dramática. Las ménades enviadas por Dionisio descuartizan a Orfeo. Éstas acostumbraban desmembrar animales en sus orgías, y en las *Bacantes* de Eurípides despedazan a Penteo. El personal antagonismo que Orfeo mostraba con respecto a las mujeres pudo originarse en la práctica ritual que prohibía a las mujeres participar en sus ritos y en la obligación de que los esposos practicasen un severo celibato. Se añade posteriormente en su historia que las musas lo enterraron, es decir, su madre y las hermanas de ésta. La cabeza y la lira de Orfeo fueron arrojadas al río Hebro, y flotaron por la costa asiática hasta Lesbos, donde se menciona que

la cabeza continuaba cantando. De ahí se derivan las historias sobre el oráculo de la cabeza de Orfeo. Existe un relato de Luciano y Filóstrato, en el cual Apolo, celoso de sus funciones proféticas, puso fin a los oráculos de la cabeza de Orfeo.

El atributo de Orfeo es ante todo la música, cuyas notas están dotadas de magia. En la mentalidad griega ambas artes estaban asociadas, al igual que con encantamientos y hechizos. La influencia de Orfeo fue siempre en favor de la civilización y de las artes de la paz. Tiene la cualidad de ser muy delicado y sensible. El poder de su música y de su lira tiene que ver con los dulces tonos de la lira apolínea. Su virtud consistía en ablandar los corazones de los guerreros y devolverlos a pensamientos de paz. También enseñó a los hombres las artes de la agricultura y el rechazo de fiestas antropofágicas. Con esto tenemos que Orfeo tiene muchos atributos apolíneos tales como la música, su calma y su aspecto civilizado.

Por otra parte. Orfeo era el profeta de un tipo particular de religión mística, la cual constituía en una modificación de los misterios dionisiacos.<sup>6</sup> Sus enseñanzas estaban incorporadas a los textos sagrados, que Platón no catalogaba como poesía, ya que sus cantos versaban sobre las cosas divinas: dioses y el universo.

A pesar de sus atributos solares, el aspecto ctónico de Orfeo lo identifica como un dios de la vegetación. lo que explicaría la conexión entre el espíritu de la vegetación y el reino subterráneo. Así como el espíritu del grano muere en invierno y renace en primavera, los fenómenos de nacimiento, muerte y resurrección ocurren siempre durante el florecer y marchitar de las plantas.<sup>7</sup> El hombre experimenta el deseo de saber acerca de estos misterios y abriga una esperanza y consuelo al morir.

### 2.1.2. La creación y los dioses según Orfeo

Los neoplatónicos del siglo II d. C. creían que el Orfeo de los poemas órficos era el mismo de la leyenda griega, un músico que vivió en la era heroica. También se cuestionaban si la *Teogonía rapsódica* era una obra del siglo VI a.C. o anterior, o si resultaba ser la misma que Platón proponía.

Nos centraremos en los argumentos desarrolladas por O. Gruppe, porque según Guthrie es quien desarrolla el mejor método para seguir el pensamiento de la teogonía órfica. Gruppe observa en el grupo de teogonias órficas, una doctrina central, “todo llega a ser a partir del Uno y se resuelve en el Uno”. Estas palabras las atribuye Guthrie a Museo, el discípulo de Orfeo, lo que podría entenderse que en un tiempo Fanes, y en otro Zeus, albergaban la simiente de todos los seres humanos dentro de su propio cuerpo, y de este Uno surgió la totalidad de nuestro múltiple universo, lo animado y lo inanimado. Esto se repite en diversas religiones y gnosís; un ejemplo, dado por Guthrie lo tenemos en la Biblia cristiana “La tierra estaba sin forma [...] y Dios dividió la luz de las tinieblas [...] y Dios hizo el firmamento y dividió las aguas que estaban bajo el firmamento de las aguas que estaban sobre el firmamento [...]”.<sup>8</sup>

Gruppe concluye en su estudio que la fecha en que fueron compilados los poemas órficos por los neoplatónicos no puede precisarse, pero que las doctrinas principales que contienen pertenecen al siglo IV a.C. (como la de los estoicos). Esto nos permite entender dos cosas: primero que la literatura órfica siguió componiéndose desde su época de origen, en el siglo VI o antes, hasta la era cristiana misma; segundo, que dentro de esa literatura

existía una tradición tan vigorosa, en lo referente al contenido, que siempre mantuvo el pensamiento del periodo de origen.

A continuación intentaremos una sinopsis de la teogonía de Jerónimo y Helánico, citada por Guthrie, para señalar otros aspectos del mito.

De Crono nacieron Éter con Caos y Érebo, o, como lo dicen las Rapsodias, Éter y un gran abismo hiente (Caos), y tinieblas (Érebo) por sobre el todo. Después, Crono forma en Éter un huevo. El huevo se parte en dos y surge Fanes, el primer dios nacido (Protógono). Según Atenágoras, las dos mitades del huevo forman respectivamente el Cielo y la Tierra. Fanes es el creador de todo, en quien el mundo ha tenido su primer origen. Se lo concibe como maravillosamente bello, con áureas alas en los hombros, cuatro ojos y las cabezas de varios animales. Es andrógino, pues ha de crear por sí solo la raza divina. Fanes generó a una hija, Noche, quien llegó a ser la segunda en el orden de los regentes del universo. Tenía el don de la palabra profética y su tarea era legislar para los dioses.

Noche concibió de Fanes a Gea y Urano (Tierra y Cielo), quienes a su vez fueron los progenitores de los Titanes, Crono, Rea, Océano, Tetis y el resto. Noche cedió el poder a Urano. Siguen después las historias griegas comunes sobre los Titanes, la supremacía de Crono, la mutilación de su padre Urano, su casamiento con Rea, la deglución de sus propios hijos y el ardid por el cual Rea salvó la vida de Zeus y devolvió a los otros a la luz.

“Zeus no es simplemente el supremo rector, sino además el creador de nuestro mundo [...] Zeus devoró a Fanes y con Fanes, que es el primer nacido y el origen de todo, puede considerarse que introdujo en sí mismo todo lo existente [...] De modo que, junto con él, todas las cosas dentro de Zeus fueron creadas de nuevo.”<sup>9</sup> Para usurpar el lugar de



Crono, Zeus buscó el consejo de Noche. Ella fue la que desarrolló un plan para domeñar a Crono. Para que Zeus pudiera establecer su dominio entre los inmortales, Noche le responde: "Rodea a todas las cosas con el inefable éter, y en medio establece el cielo, y en medio a la ilimitada tierra, en el medio el mar, y en el medio todas las constelaciones de que está el cielo coronado".<sup>10</sup> Y así fue realizado por Zeus.

Por otra parte, de acuerdo con la teogonía de Jerónimo y Helánico, Zeus tuvo varios hijos, entre los que se encuentra Dionisio. Hera, la esposa legítima de Zeus, conspira junto con los Titanes contra Dionisio. Con un espejo y otros juguetes distrajeron al niño y mientras jugaba lo mataron y descuartizaron. Zeus ordena a Apolo que recoja los miembros y los lleve a Delfos. Atenea salva el corazón que lleva a Zeus, éste lo guarda en su muslo y por este conducto se hizo renacer a Dionisio. Cuando Dionisio resucita es considerado por los Órficos como el supremo objeto de culto. Así es como Fanes era llamado igualmente Dionisio, y existió desde el comienzo de todo. Su nombre varía según los textos conservados: Dionisio-Fanes, Dionisio-Zagreo y Dionisio resucitado.

Así, la dinastía órfica se presenta en seis generaciones que se suceden el gobierno supremo del universo: Fanes, Noche, Urano, Crono, Zeus y Dionisio.

Recordemos también que la raza humana, la raza de los mortales, surgió de las cenizas de los Titanes cuando éstos fueron fulminados por el rayo de Zeus. De manera que nuestra naturaleza es doble; por una parte es celeste, porque en nuestra formación entraron fragmentos del cuerpo de Dionisio y, por la otra, somos descendientes de los malvados hijos de la Tierra, los Titanes. Tal es la concepción órfica del origen humano y por esto la teogonía obliga a dedicar plegarias y sacrificios a Dionisio en todas las estaciones del año.

Por esta razón a Dionisio se le llama el "Liberador", de cuya naturaleza hay una partícula en todos y cada uno de nosotros. Así es que en la vida hay que purificar el elemento titánico y fomentar el dionisiaco.

Si comparamos el motivo del huevo en la mitología de otros pueblos como símbolo de la creación, encontramos que fue exhumado en India, Persia, Asiria, Egipto y aun en lugares como Siberia y Kamchatka. Esto no es razón suficiente para pensar que fue necesariamente una cadena de préstamos. La Noche que reúne los dos sexos pone el uero, asunto que elabora Aristófanes, al expresar que el huevo fue traído por el viento. De la misma manera nació Eros, y así nuestra alma viene a nosotros desde el espacio traída por el viento cuando respiramos por primera vez.

La religión órfica cobró forma en el siglo VI a.C., probablemente Onomácritos fue uno de los fundadores del movimiento. Aunque ya existían poemas bajo el nombre de Orfeo, se piensa que los reformadores eligieron ponerse a sí mismos y a sus escritos el nombre de órficos. Tomaron a Orfeo como profeta y el culto a Dionisio fue el centro de su vida religiosa. Onomácritos volvió los ojos a Creta y escribió su poema sobre los sufrimientos de Dionisio. Había tres rasgos prominentes en el antiguo ritual de Creta: la procesión que conducía el emblema del dios ctónico, la muerte y la manducación del toro, y una danza, como espectáculo de lucha, ejecutada por los jóvenes guerreros, durante la cual hacían chocar sus armas. Puede decirse que el culto de los antiguos cretenses estaba dirigido al supremo espíritu de la Tierra.

Los helenos heredan esa antigua civilización e identifican el supremo dios de Creta con el Zeus griego. Los órficos tenían una nueva religión que predicar con normas de

conducta basadas en una teoría del origen de la humanidad y necesitaban una estructura mítica mediante la cual proponerla.

### **2.1.3. La vida futura según Orfeo**

Los órficos creían que esta vida es un valle de lágrimas y la muerte una bienvenida liberación. En el otro extremo se encontraban los seguidores de Homero, quienes creían en una clase regente superior de dioses que habitaban el Olimpo, los cuales tenían relaciones puramente externas con los hombres. Esto se reflejaba en su vivo interés por la vida y mostraban casi total indiferencia a lo que pudiera ocurrir después de ella. Estas creencias que acabamos de mencionar estaban sustentadas por una clase aristocrática y materialmente rica, predispuesta a la buena vida y a una visión práctica de la existencia y de los problemas. Esta sociedad era esclavista. Para ellos los muertos eran fantasmas sin entendimiento y revoloteaban de aquí para allá en la sombría mansión del Hades.

Podemos mencionar también que junto al culto de los Olímpicos coexistían, como uno de los cultos oficiales de Atenas, los misterios de Eleusis. Esta religión mística prometía a los iniciados una vida de bienaventuranzas en el otro mundo.

Es probable incluso que muchos iniciados eleusinos también fueran órficos. No había ninguna cuestión de intolerancia entre ambas prácticas, aunque la religión eleusina fue muy diferente de la de Orfeo. El orfismo era un modo de vida que imponía un régimen ascético en las acciones diarias. Eleusis no tenía tales exigencias, su idea matriz era más próxima a la magia. Si se efectuaba el ritual correcto se veían las imágenes de las deidades.

La diosa Démeter (la madre Tierra) y su hija Perséfone (la consorte del rey de los muertos) se le aparecían al iniciado. ¿Cómo podía dudar que era un hombre cambiado y salvado, si había visto a la divinidad?

El órfico era un asceta, es decir, creía que la fuente del mal radicaba en el cuerpo con sus apetitos y pasiones, por lo tanto debía lograr el dominio corporal. La vida terrenal era en sí misma un castigo. Y según las acciones del hombre en la tierra, así era su destino final en el Hades; dicha o castigo.

#### 2.1.4. Vida y prácticas de los órficos

Platón nos menciona en el Fedón que muchos participan de los ritos de iniciación, pero pocos son los que llevan a cabo todo lo que los órficos consideraban necesario para alcanzar la unión con el dios, “muchos que portan la vara, pero pocos que se convierten en Bacos”.<sup>11</sup>

Aunque, según Guthrie, sabemos bastante poco sobre el tipo de vida que llevaban los órficos, pueden establecerse algunas características principales. Hay que considerar que la religión dionisiaca existía antes del orfismo, así como el judaísmo existía antes del nacimiento de Jesucristo. Jesús y Orfeo eran vistos como reformadores de la religión existente, cuyo nuevo mensaje se presentaba como la revelación del verdadero sentido espiritual de ese culto.

El orfismo presenta tres doctrinas que tienen que ver con la conducta, estas son: el origen compuesto del hombre (el cuerpo y el alma), la esperanza de la apoteosis final y la

transmigración. Este último es quizá el que más determinó la práctica diaria de los órficos, ya que si el alma de un hombre puede renacer en un animal y retornar de animal a hombre, el alma es una y todas las formas de vida están emparentadas. De aquí deriva el más importante de los mandamientos órficos: el de abstenerse de carne, pues toda ingestión de carne se manifiesta como un acto de antropofagia. Esto se puede inferir cuando Aristófanes pone en boca de Esquilo en *Las ranas*: “Orfeo era famoso por dos cosas: había revelado la vía de la iniciación y había enseñado a los hombres a abstenerse de matar”. También en el fragmento de *Los cretenses*, Eurípides nos habla de los cultos místicos de Dionisio y termina con una referencia a las prohibiciones órficas. Los últimos cuatro versos dicen así: “Vestido de ropa enteramente blanca, evito el nacimiento de los hombres ni toco los ataúdes de los muertos, y me guardo de tomar alimento que tenga vida”. En esta cita se afirma que el color de las vestimentas era importante como símbolo de pureza. Por extensión los vestidos de lana estaban prohibidos, ya que consideraban impuros a los animales, y en su lugar utilizaban el lino, material extraído de una planta. De igual manera presenciar un nacimiento o una muerte era considerado por los órficos como una causa habitual de impureza.<sup>12</sup>

El objetivo de la religión órfica era la salvación de la propia alma y para alcanzarla debían abstenerse de ciertas acciones.

Otro rasgo característico de la religión órfica era su dependencia de los textos, llamados himnos, los cuales podían recitarse o cantarse. Tanto la recitación como el canto del himno y el sacrificio eran los elementos principales del rito; a veces también los himnos se acompañaban de pantomimas que ilustraban el tema del recitado.

### 2.1.5. Orfeo en el mundo cristiano

La personalidad y las leyendas de Orfeo dejaron gran impresión en los primeros cristianos, quienes las reflejaron en su arte. "Ejemplo de esto lo tenemos en las primeras catacumbas donde se encontraron dibujos de Orfeo con la lira, simbolizando al buen pastor Jesucristo."<sup>13</sup> La adopción de Orfeo por los cristianos no fue sino una continuación de la previa adopción por los judíos con figuras del Antiguo Testamento. El doctor Eisler, en su libro *Orpheus*, analiza con gran erudición este problema. Entre las principales analogías nos encontramos a David representado como un músico mágico que tañía entre las ovejas y las fieras del desierto. Posteriormente en las primeras épocas del cristianismo se pintaba a Orfeo en medio de animales domésticos y salvajes tendidos amistosamente unos al lado de otros, todos encantados por igual por las notas de la lira. De esto resultó el símbolo del león y el cordero tendidos juntos como símbolo muy conveniente de Jesús, ya que no suscitaba comentarios en el mundo pagano. En esos días, la iglesia cristiana no buscaba notoriedad, sino al contrario; su sentido real resultaba claro para los interesados. Existen muchos ejemplos de este simbolismo, especialmente en el arte sepulcral y en las inscripciones minorasiáticas durante los primeros tres siglos de cristianismo. Posteriormente en el siglo V o VI se comienza a representar a Jesucristo en la cruz después de vencer el prejuicio de pintar al fundador de una religión como un malhechor común en el cadalso.

Más tarde, en el siglo X, los apologistas cristianos consideraron a Orfeo como el ejemplo de politeísmo, de supersticiones y como un dios impostor.

A continuación destacaremos algunas semejanzas y diferencias superficiales entre el orfismo y el cristianismo, sin olvidar que no pueden hacerse equivalencias exactas a partir de dos formas religiosas tan diferentes.

Tanto Cristo como Dionisio eran hijos de Dios y ambos padecieron, murieron y resucitaron. Si aquí el cristianismo ha tomado un préstamo, fue de la atmósfera general de la época, no de los órficos, ya que en esta época sus dogmas comenzaban a establecerse y consolidarse. En un estudio realizado por A.D. Nock titulado *The Vocabulary of the New Testament*, se sostiene que el lenguaje del Nuevo Testamento da la impresión no de un préstamo sino de un intento de evitar deliberadamente la terminología de los misterios. Esto parece ser reforzado por el helenismo de San Pablo, ya que predicó sobre todo a los griegos, pero sin su fácil asentimiento y sin perder la particularidad del mensaje cristiano. Así las diferencias permanecieron por encima del paganismo. La principal de ellas era que la muerte de Jesús, al contrario de la dionisiaca o de cualquier otro dios misterioso, fue un acto consciente y voluntario de autosacrificio.

La idea del purgatorio cristiano parece tener su origen en la noción órfica de un estado intermedio entre la vida en la tierra y la beatitud final del alma deificada, aunque la noción órfica, vinculada a la reencarnación y la rueda del nacimiento, no tiene lugar en el cristianismo ortodoxo. "Esta idea está además ligada a la concepción del cuerpo como puro mal, como lugar de castigo y prueba para el alma. El alma no puede purificarse enteramente en una vida terrena y por lo tanto ha de renacer en otro cuerpo; pero su esperanza final es liberarse del cuerpo por completo, pues éste es el estado identificado por los órficos con la plena pureza y beatitud."<sup>14</sup>

Otra semejanza es la comunión cristiana que se parece a la comunión pagana por la manducación del dios. Este aspecto sacramental del rito cristiano fue probablemente instaurado por San Pablo, basado en el paso judío de la Pascua, realizado en circunstancias particularmente trágicas. Durante el siglo IV la Eucaristía adquirió una dignidad ceremonial apropiada al solemne culto de la Iglesia ahora dominante. Esta consistía en la distribución del pan y vino con una fórmula, tras una larga recitación de las gracias de Dios. Según Nock, en su libro *Conversion*, la comunión cristiana “no es claro que fuera una copia deliberada del ceremonial de los dramas místéricos ni que el ritual representara ninguna especial atracción para la masa de los nuevos convertidos”.<sup>15</sup>

La religión cristiana se presentaba ante los paganos como un culto en el cual los iniciados se proclamaban renacidos. Por esta razón se sitúa en la categoría de las religiones místicas. La diferencia más notable entre el cristianismo y el orfismo, o cualquiera de las religiones místicas entre las cuales había surgido, es que el segundo nacimiento no sólo permitía al iniciado resistir las tentaciones y vivir una vida moralmente mejor, como en la religión órfica, sino que el amor de Dios implicaba la expresión práctica del amor a todos los hombres; esto último lo acercaba más en espíritu a una escuela filosófica que a una de las religiones de la época. Los cristianos, al creerse por completo inmortales y que por lo tanto vivirán para siempre, desdennan inclusive la muerte y en su mayor parte se entregan a ella de voluntad. Además de que su primer legislador les persuadió de que son todos hermanos entre sí, una vez que se han convertido y negado los dioses de la Hélade, veneran a ese sofista crucificado y viven según sus preceptos. Esto, según Luciano, los hace vulnerables a que algún famoso mago, o alguien con cierto ingenio y conocimiento de las cosas, se haga rico en muy poco tiempo, al tomar por juguete sus simples corazones.



Estos breves comentarios sobre Orfeo en el mundo cristiano son apenas algunas observaciones generales para un estudio posterior mucho más profundo, que no compete a esta tesis. Empero, no hemos querido dejar de mencionar las sutiles similitudes entre órficos y cristianos, sin la cual comparación nuestro estudio resultaría incompleto.

Tal es, pues, la importancia de la figura mítica de Orfeo, que llega hasta nuestros días alimentada por los simbolismos griego, judío y cristiano. De la misma manera ésta plantea muchas incógnitas y semejanzas con el rito cristiano, lo cual es un motivo de inspiración que dejó Williams reflejado en su arte literario o en su obra dramática. John Clum ejemplifica la mezcla que hace Williams de la mitología pagana con la cristiana en la obra *Orpheus Descending*, "This Orpheus is killed on Easter eve. Val is Christ, Dionysus, and Eros combined, the spiritual principle and the sexual principle, or rather the sexual principle made spiritual, seeking an impossible freedom".<sup>16</sup> Esto lo estudiaremos más adelante en el capítulo cuarto.

El tema de Orfeo ha servido a lo largo del tiempo como motivo recurrente dentro de la representación. Así, en 1646, Torelli presentó la ópera *Orphée* en el Palais Royal de Paris. Christoph W. Gluck compuso *Orpheus and Eurydice* (1762), en la cual trataba de capturar la forma pura de la música y el diseño escénico florentino. Jacques Offenbach compuso la opereta *Orpheus in the Underworld* en 1858. Bajo la influencia del surrealismo Jean Cocteau escribió *Orpheus* en 1926, dentro de sus obras sobre mitos griegos.

Tennessee Williams escribe *Orpheus Descending* en 1957, en la que retoma su obra de juventud *Battle of Angels* (1940).

Como ejemplo de la vigencia del mito, en diciembre de 1998 se estrenó en Londres una ópera llamada *Orpheus* y en octubre de 1999 el grupo canadiense Teatro Virtual

presentó la obra *Orfeo* en el XXVII Festival Internacional Cervantino, celebrado en Guanajuato, México.

Quizás su vigor en formas y géneros distintos lo encontremos en la raíz misma del mito órfico, en la génesis de la idea de Dios y del alma, en el conocimiento y culto del mundo de los muertos y en no poder revelar lo que se había visto (misterios órficos). La creencia en la inmortalidad y en la resurrección del alma intentaba eliminar las causas del sufrimiento del hombre para liberarse de la eterna reencarnación por medio de un método ascético que tenía como fin la liberación de lo dionisiaco del influjo de lo titánico. Por último, esta creencia intentaba simbolizar la máxima unión con el ser amado; la unión eterna con el uno o con el todo, y detener con esto la eterna reencarnación.

## 2.2. Mitos de la música

Dentro de los movimientos religiosos de aquel tiempo en Grecia que satisfacían las necesidades espirituales personales podemos encontrar la prodigiosa fuerza expansiva del culto de Dionisio y la doctrina apolínea de Delfos.

Existe un misterio en la estrecha vecindad que une a Apolo y a Dionisio en el culto délfico. Los griegos sintieron algo en común en la contraposición entre ambos. La religión dionisiaca parece haber preparado el terreno a la religión délfica, la cual proponía un espíritu de limitación, orden y claridad, características principales del dios Apolo. Esto demostró que sería apta para conducir y poner a su servicio todas las fuerzas constructivas de la nación griega. Así la frase "conócete a ti mismo" que se encuentra a la entrada del

templo de Apolo, en Delfos, nos exhorta a no perder de vista los límites del hombre dentro de una idiosincrasia esencial armónica y nunca perturbada. La idea de *hybris* o error se convierte en una expresión religiosa que quiere decir que el hombre se opone a la *diké* divina. La divinidad es sagrada y justa, y su orden es eterno e inviolable. El hombre por su ceguera cae en la seducción demoniaca que lo conduce irremediabilmente al abismo trágico llamado *pathos*.

Robert Graves, en su libro *Los mitos griegos*, nos recuerda las relaciones de Zeus con mujeres mortales fuera del matrimonio con Hera. Así tenemos que cuatro van a ser los dioses olímpicos procreados y estos son: Hermes con Maya, Dionisio con Sêmele y Apolo y Artemis con Leto.

A continuación expondremos el mito más generalizado sobre estos dos últimos dioses por ser muy importantes en la creación de la literatura dramática. Leto era hija de los titanes Ceo y Febe. Al enamorarse Zeus de Leto se transformó a sí mismo y a ella en codornices mientras se acoplaban. La celosa Hera envió a la serpiente Pitón para perseguir a Leto por todo el mundo y decreta que no pueda dar a luz en ningún lugar en que brille el sol. En Ortigia, cerca de Delos, Leto dio a luz a Artemis, y en el lado septentrional del monte deliano Cinto, dio a luz a Apolo en el noveno día del parto. Homero en la Iliada nos comenta que Apolo había nacido en Licia y que Artemis era “la señora de los animales salvajes”, quizá por asociarse con una diosa orgiástica que tenía a la lasciva codorniz como su ave sagrada. Artemis tiene las siguientes características: es protectora de la caza y de los animales cachorros o las hembras en gestación; está identificada con la luna, con la fecundidad y con los recién nacidos. Pidió a su padre Zeus virginidad perpetua, habitar en las montañas y dedicarse a la caza, su actividad favorita.

Apolo era el dios de la luz y del calor, por tal razón está emparentado con el sol. Adquirió múltiples atributos: guiar a los pastores, multiplicar las cosechas, orientar a los navegantes, inspirar a los artistas, proteger a los médicos, velar por la salud y develar el futuro. Como divinidad solar lo juzgaban también responsable del cambio de las estaciones: el invierno era la época sombría en la que el dios viajaba al país de los hiperbóreos, tierra mítica, comarca de luz y alegría cuyo camino es un misterio insondable para los mortales, y la primavera comenzaba con su vuelta. Igualmente todas las mañanas Apolo guía el carro de oro del sol hacia lo alto del cielo, y la tierra se llena de luz. Doce horas más tarde, el carro dorado desciende en el horizonte y se esconde detrás de los montes y el mar.

Se piensa que el culto en su origen era ajeno a Grecia y que fue importado por tribus indoeuropeas. Esto se puede constatar en el cúmulo de atribuciones que paulatinamente los griegos resumieron en la figura de Apolo.

Por otra parte Apolo representa el triunfo de la luz y la cultura sobre las tinieblas y la barbarie. Y ya que los griegos sólo podían entender lo invisible mediante lo visible, lo humano y lo hermoso, sólo podían sentir y crear belleza a partir de aquello que veían a su alrededor. Así, al observar a los atletas en los juegos deportivos el escultor griego extraía los rasgos más hermosos de diferentes atletas para realizar la imagen del dios.

Apolo pide a Zeus una lira antes que nada.<sup>17</sup> La lira la utilizará en múltiples circunstancias: para acompañar los cánticos de los hombres en cada salida del sol, para disipar la melancolía, para marcar el ritmo de los poemas y para alegrar los festines de los justos.

En lo concerniente a su atribución como el protector de las artes, Apolo debía competir contra Marsias, una divinidad llegada de Frigia y afamado flautista. La justa se

llevó a cabo ante una asamblea reunida en el monte Parnaso, morada de las nueve Musas. El sonido de la flauta era atractivo pero sus sonidos groseros invitaban a la lujuria, en cambio de la lira brotaban acordes armoniosos y suaves que invitaban a la elevación del espíritu. Las Musas declararon vencedor a Apolo y lo consagraron protector de las artes.

Los atributos de Apolo son importantes porque se transfieren a Orfeo al ser éste un héroe que domina la lira y posee un carácter apolíneo. De igual manera Apolo-Orfeo corresponde a la parte musical, medida, razonada, de la tragedia y Dionisio a la parte de los sentimientos desenfrenados y del sufrimiento. El nacimiento de la tragedia se da en el espíritu de la música, pero ¿cuál es la relación entre la música y la tragedia? ¿Qué necesidad tuvieron los griegos de la tragedia? Este tema es estudiado por Nietzsche<sup>18</sup> en su libro *El origen de la tragedia*. Para Nietzsche, la tragedia surge de la unión entre las potencias artísticas dionisiacas y apolíneas. Lo dionisiaco lo analoga casi exclusivamente con la embriaguez, que exalta los sentimientos y en donde se funde lo subjetivo con un total olvido de sí mismo. Apolo es una limitación mesurada que está por encima de los impulsos inmoderados, es una sabia serenidad del dios que, como un navegante confiado de su frágil embarcación, se mantiene a flote en pleno mundo tormentoso. Apolo, en cuanto divinidad moral, impone a sus adeptos la medida y, para poder practicarla, el conocimiento de sí mismo. La soberbia y la falta de medida son los demonios extra-apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica transpuesta en sonidos insinuados propios de la cítara. La música de Dionisio contenía el poder conmovedor del sonido, el flujo homogéneo del *melos* y el mundo incomparable de la armonía, aunado a un simbolismo somático integral, de la boca, del semblante, de la palabra y de la danza rítmica de todo el cuerpo.

Según Aristóteles en *La poética*, “la tragedia se ha desarrollado del coro trágico, y originalmente no fue más que coro”; este coro pudo haber sido el germen del drama primario. El coro está al servicio de Dionisio y ve cómo el dios sufre, pronuncia oráculos y sentencias cargadas de sabiduría. La raíz del sufrimiento es la individuación o el despedazamiento de Dionisio por los titanes. Así la doctrina esotérica de la tragedia puede resumirse en las siguientes partes: “el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo que existe; el concepto de que la individuación es la raíz del mal; el arte como esperanza alborozada de que podrá ser rota la cadena de la individuación, como vislumbre de unidad restaurada.”<sup>19</sup> Posteriormente Dionisio es el primer protagonista épico en el periodo más antiguo de la tragedia, les habla desde el escenario y su diálogo se presenta como la parte apolínea, al emplear casi el lenguaje de Homero. Por esta razón todos los célebres personajes posteriores de la escena trágica como Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras de ese protagonista primitivo, Dionisio.

### 2.3. El descenso en el teatro

Según E.T. Kirby en su libro *Ur-Drama, The Origins of the Theatre*,<sup>20</sup> el teatro se origina y evoluciona a partir de la representación chamánica. Para Kirby el chamán es un maestro de los espíritus que desarrolla su representación en trance, principalmente con el propósito de curar una enfermedad mediante procedimientos rituales. Mircea Eliade define el chamanismo como una técnica del éxtasis caracterizada por el vuelo en trance a mundos espirituales. Eliade hace una clara distinción entre la mediumnidad y el chamanismo, donde

el chamán no es un instrumento de los espíritus sino que tiene control sobre ellos. El término "chamán" proviene del tungús siberiano y significa una persona que es capaz de entrar en estados extáticos desde los cuales viaja hacia el cielo o el inframundo.

Cualquier ceremonia o ritual puede ser teatral, pero la teatralidad de una ceremonia chamánica está relacionada con una función particular curativa. En la curación de un paciente, la credibilidad respecto al proceso ritual es muy importante y se intensifica no sólo en el paciente sino en el público participante capaz de contribuir directamente en el acto.

Algunos de los modos de representación del chamán-actor pueden ser diálogos, ventriloquia, invocaciones, encantamientos, música, danza, pantomima y cantos. Con esto se crea una corriente grande de imágenes que dibujan diferentes modos de representación. El efecto es literalmente hipnótico y alucinatorio.

El chamanismo origina otro tipo de representaciones tales como la de caminar sobre el fuego, comerse el fuego o manipularlo. Asimismo, pueden efectuar representaciones con marionetas, máscaras, acrobacias o faquirismo.

En la antigua Grecia la tragedia y un tipo de drama satírico aparecieron oficialmente en el Festival de Dionisio en el año 534 a.C. Casi cincuenta años después, en el año 486 a.C., la comedia de Aristófanes hizo su aparición en Atenas. Aristóteles sostiene que las tres formas de representación se originaron en el ditirambo dionisiaco compuesto por los coros, las danzas circulares y los cantos en honor del dios Dionisio. Los *ditirambos* se han considerado como una danza trance-extática. Aristóteles lo menciona en su Poética: "Tespis fue el primer actor que dialogó con el coro". Después Esquilo añadió un segundo actor en el

año 472 a.C.; con ello empezó la interacción entre personajes, ya que en sus orígenes y por algunos años la tragedia fue una representación coral del *ditrambo* con un sólo actor. El verso cambió según Aristóteles del *tetrámetro* al yámbico cuando el discurso de los actores irrumpió; eran versos para ser dichos, no para ser cantados.

La palabra *komos* o *komus*, de donde deriva comedia, no tiene un origen helénico y su significado es desconocido. De igual manera ocurre con el término *ditrambo*. Los *koribantes* provienen de un origen *tracio-frigio*, su nombre deriva de los giradores, lo que podría estar asociado con la danza trance chamánica del medio oeste.

Dionisio estaba asociado a los efectos del vino y era el dios de la *catársis* o purificación. Un elemento del ascenso y descenso lo podemos ver en *Las bacantes* de Eurípides, en el árbol al que tiene que ascender Penteo. Se trata de una representación del *axis mundi*.<sup>21</sup> También Dionisio podía conducir mediante su *thirso*<sup>22</sup> a experiencias curativas y aun causar enfermedades mentales o curarlas. Esto se refleja en el pasaje de *La odisea* de Homero cuando los piratas raptan a Dionisio, causa del estado de ira extrema entre los piratas que obstaculizan la conducción normal del barco. La historia termina cuando Dionisio transforma a los culpables en delfines.

Lo mismo ocurrió con la madre de Penteo, la cual entró en un estado de éxtasis llamado *hybris*<sup>23</sup>, comparado al estado de *amok* entre los chamanes, que resulta de la ira extrema aunada con las ganas de matar. El salir de este estado es como dejar atrás un oscuro encierro, como haber sido poseído por un éxtasis ritual, el cual se rompe y da paso a un estado catártico de protección de sanidad. La función curativa de la catarsis trágica es



expresada por Aristóteles en su poética “moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.”<sup>24</sup>

George Thomson, en su libro *Aeschylus and Athens*,<sup>25</sup> sostiene que el sacramento totémico del clan primitivo de las bacantes se puede transformar mediante un acto de comunión mágico en un sacrificio sangriento por una sociedad secreta. Así, Penteo es desgarrado en pedazos por las bacantes como un remedo de Dionisio, también destrozado por los titanes. La muerte de Dionisio fue una proyección mítica de la muerte de Penteo, ya que en el mito de Dionisio la muerte es seguida de un renacimiento.

El mito de Dionisio también se asocia al espíritu de la vegetación, y tiene su origen en Asia menor. Nilson postula que el dios “se desaparece en invierno y revive en primavera.” Para Dodds<sup>26</sup> en los mitos y en el folklore europeo de Estonia, Austria y Rusia, se viste a un árbol como mujer, para luego pasearlo por el pueblo, de manera que todos puedan verlo; posteriormente destrozan el árbol en pequeños pedazos, cargan la cabeza y la regresan al lugar de donde se partió. Kirby relata que el motivo central del árbol en el mito de Dionisio es que recorrió Grecia como un “árbol-Dionisio”, como un “dios del árbol”, o como “el poder en el árbol”. El mito muestra que el árbol de Dionisio es el árbol “axis vertical”, asociado con el ritual chamánico como la fuente del poder del chamán.

Podemos asociar a Dionisio con la enfermedad y ver el desmembramiento con Penteo. Según Eliade en un rito de iniciación el chamán es enfermado por sus ancestros que viven en el árbol y es llevado al mundo del cielo o al mundo del submundo, donde es desmembrado, cocinado y comido por los espíritus que después lo resucitan como un chamán. En el transcurso de la iniciación se transforma la enfermedad en la práctica del

chamanismo. Eliade confirma esto al decir que “sueño, enfermedad o ceremonia de iniciación, el elemento central es siempre el mismo: muerte y resurrección simbólicas del neófito, lo que lleva aparejado un despedazamiento del cuerpo ejecutado de distintas maneras (descuartizamiento, sajadura, abertura del vientre, etcétera.)”<sup>27</sup>

El mito órfico utiliza el mismo esquema que Dionisio Zagreo, el cual fue cortado en pedazos, cocinado en una olla y comido por los titanes, que eran los ancestros.

Igualmente, Orfeo fue desmembrado por las ménades. El movimiento órfico se origina en el año 600 a.C. Los órficos adoraban a Dionisio y se decía que Orfeo era un sacerdote o seguidor de Dionisio. El instrumento musical que él tocaba era la lira de Apolo, a diferencia de los caramillos y los cimbales de Dionisio. Cantaba la música apolínea, música regulada, compuesta por la racionalidad con armonías matemáticas; era la música de la razón.

La narración del descenso de Orfeo al inframundo para traer de vuelta a su esposa Eurídice fue estudiada por Eliade como un patrón chamánico. Orfeo es visto por Guthrie como un opositor de la violencia báquica dionisiaca, pues era personificado como una figura calmada siempre “del lado de la civilización y de las artes de la paz”.<sup>28</sup> Orfeo representaba lo racional frente a la emoción desenfrenada dionisiaca, la lira de Apolo frente a los caramillos y los platillos dionisiacos.

Por otra parte, y como bien lo nota Eliade, las narraciones chamánicas han contribuido “a la cristalización de los primeros grandes temas épicos”,<sup>29</sup> por lo que son muy importantes para la comprensión de los orígenes de la literatura épica.

El descenso chamánico se puede observar como un aprendizaje que obtiene el ser humano sobre el submundo; de igual manera la tragedia puede representar un esquema escrito del drama del descenso, en donde el ser humano desciende a las partes más profundas de su ser para obtener un conocimiento trágico. Esto más adelante lo desarrollaremos al ubicar el descenso en la dramaturgia de Tennessee Williams.

La figura de Orfeo está conectada invariablemente con el dios Dionisio, ya que la religión dionisiaca fue anterior a las revelaciones del verdadero sentido espiritual llevadas a cabo por el reformador Orfeo. El culto a Dionisio fue el centro de su vida religiosa y Orfeo su profeta. Hay que recordar que Dionisio, según Guthrie, no es solamente el dios del vino, sino es la última representación de la dinastía órfica de gobernantes supremos del universo, como lo son: Fanes, Noche, Urano, Crono, Zeus y Dionisio.

Dionisio muere descuartizado y devorado por los titanes, y es Atenea la que lleva el corazón ante Zeus a partir del cual renace Dionisio. De la misma manera muere Orfeo descuartizado por las mujeres de Tracia. Cabe recordar que la raza humana surge, por una parte, de las cenizas de los Titanes fulminados por Zeus (aspecto terrestre y titánico), y por la otra, de los fragmentos del cuerpo de Dionisio (aspecto celeste). Por esta razón en la religión órfica hay que purificar el elemento titánico y fomentar el dionisiaco, por medio del dominio de los apetitos y las pasiones del cuerpo.

En cuanto a la creación en Grecia de un modelo dramático, éste surgió dentro de la religión dionisiaca y órfica, como lo podemos constatar en las celebraciones dionisiacas que se llevaban a cabo dos veces por año en Atenas en el siglo V a.C. "El estado fomentaba estos concursos mediante premios y representaciones para orientarlos en su camino y al

mismo tiempo estimularlos”.<sup>30</sup> En estas celebraciones se representaban obras de teatro en honor al dios Dionisio. Se sacaba la imagen del dios de su templo y se la llevaba en procesión hasta el teatro, en donde se la colocaba. El teatro era el lugar en donde se curaban las enfermedades espirituales, mediante recitaciones (dichas por los actores) y los cantos (efectuados por el coro). También la representación teatral trágica guarda estrecha relación con las normas órficas. Si la representación se realizaba ante la figura del dios Dionisio, se tenían que acatar las normas órficas, por ejemplo la de no ver nacimientos o muertes o no matar animales en escena. Por otra parte la representación teatral trágica guarda una relación interna con la vida de Dionisio. Recuerda a la muerte y resurrección del dios. El héroe trágico comete *hybris* y es castigado por la ley universal. Vemos que el cuerpo humano del héroe alberga apetitos y pasiones que debía dominar, mediante la purificación del elemento titánico que todos llevamos dentro y el fomento al dionisiaco o purificación.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Guthrie W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 64.
- <sup>2</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>3</sup> Según Graves, Eurídice sería uno de los títulos dados a la Luna —amplia justicia—, y como tal sería la gobernante apresadora de serpientes del inframundo. Se le ofrecían sacrificios humanos masculinos y causaba la muerte de sus víctimas, al parecer, por el veneno de una víbora.
- <sup>4</sup> La oposición nietzscheana entre Apolo y Dionisio no siempre es aceptada. Ver sobre este punto a Graves, I; 28, 3.
- <sup>5</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>6</sup> En cuanto a este punto, Proclo (*Comentario sobre Política de Platón*) escribe: "Orfeo, porque era el principal en los ritos dionisiacos, se dice que sufrió la misma muerte que el dios", y Apolodoro le atribuye la invención de los Misterios de Dionisio (cit. por Graves).
- <sup>7</sup> Según Graves, también Dionisio desciende al inframundo a buscar a su madre Semele.
- <sup>8</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 79.
- <sup>9</sup> Guthrie, *ibid.* p. 84. Fanes sería un proto-Eros, pero no en el sentido psíquico, sino metafísico.
- <sup>10</sup> Guthrie, *ibid.*, p. 85.
- <sup>11</sup> Platón, *Fedón*, p. 162.
- <sup>12</sup> Es interesante notar que en las obras teatrales griegas se hacían en honor al dios Dionisio y también estaba prohibido representar nacimientos o muertes en escena.
- <sup>13</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 265.
- <sup>14</sup> Guthrie, *ibid.*, p. 272.
- <sup>15</sup> *Idem.*
- <sup>16</sup> Matthew C. Roudané, *Tennessee Williams*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 138. Para mayor información sobre el paralelismo entre el catolicismo y el orfismo consultar la obra de Rory B. Egan, "Orpheus Christus Mississippensis: Tennessee Williams's Xavier in Hell" en *Classical and Modern Literature: A Quarterly*, núm. 14, 1992, pp. 61-98.
- <sup>17</sup> Del griego *lyra*. Es un instrumento semejante a la cítara, pero de menor tamaño. El número de cuerdas era variable y se tañía con el plectro. Otras partes eran: la caja y la tabla que la cerraba; los montantes, adaptados a la caja, y el yugo, colocado al través de un montante a otro. Pitágoras estudia muchas cosas aparentemente heterogéneas: la doctrina de los números y los elementos de la geometría, los primeros fundamentos de la acústica y la doctrina de la música, y el conocimiento de los tiempos de los movimientos de las estrellas. Su concepción del número como principio de las cosas se halla preformada en la rigurosa simetría geométrica del cosmos de Anaximandro. No es posible comprenderla como una concepción puramente aritmética. De acuerdo con la tradición tuvo su origen en el descubrimiento de una nueva legalidad de la naturaleza, es decir, de la relación del número de vibraciones con la longitud de las cuerdas de la lira. Pero para extender el dominio del número al cosmos entero y al orden de la vida humana fue preciso llegar a una atrevida generalización de las observaciones fundadas en la simbólica matemática de la filosofía natural milesia.
- <sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Poseidón, 1949.
- <sup>19</sup> Nietzsche, *ibid.*, pp. 86-87.
- <sup>20</sup> E. T. Kirby, *Ur-Drama. The Origins of the Theatre*, New York, New York Press, 1975.
- <sup>21</sup> Eliade explica en su libro *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, que el *Axis Mundi* o el Árbol del Mundo son todas las imágenes simbólicas del enlace entre el Cielo y la Tierra. "El Árbol Cósmico lleva en sí la idea de un 'Centro del Mundo', y un punto en el cual coinciden la Tierra, el Cielo y el Infierno", p. 376.
- <sup>22</sup> Carl A. P. Ruck nos dice que los *thyrsas* son una pèrtiga de cáñamo rellena de hojas de hiedra Teofrasto consigna que los recolectores de hierbas acostumbraban guardar las que cortaban en cañas huecas, como las del cáñamo, para conservarlas frescas. Teofrasto, *Historia plantarum*, 9.16.2. Gordon Wasson, Albert Hofmann, Carl A. P. Ruck, *El camino a Eleusis*. México. FCE. p. 146.
- <sup>23</sup> Gabriel Weisz, *El cerebro ritual*, México, UNAM-Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, 1985, p. 9.
- <sup>24</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 77.

---

<sup>25</sup> George Thomson, *Aeschylus an Athens. A Study in the Social Origins of Drama*. New York, New York Press, 1940.

<sup>26</sup> Thomson, *op. cit.*, p. 209.

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1982, p. 62.

<sup>28</sup> Guthrie, *op. cit.*, p. 42.

<sup>29</sup> Eliade, *ibid.*, p. 179.

<sup>30</sup> Werner Jaeger, *Paideia*, México, FCE, 1983, p. 248.

### **3. Tennessee Williams**

#### **3.1 Teatro moderno: el realismo y el simbolismo**

La producción literaria de T. Williams se inscribe dentro del realismo, con algunos rasgos simbolistas. Para comprender mejor esto haremos un breve resumen de los principios del teatro moderno, así como del realismo y el simbolismo, e incluiremos algunas características de estas corrientes en la obra *Orpheus Descending* de Williams. Posteriormente ubicaremos el teatro de Williams dentro del contexto estadounidense, y lo propio haremos con sus principales influencias y su teoría dramática, para finalizar el capítulo con la historia y un resumen de la obra *Orpheus Descending*.

##### **3.1.1. El realismo**

Oscar Brockett, en su *History of the Theatre*, sitúa el origen del teatro moderno entre 1875 y 1915. Brockett comenta que después de 1875, diversos escritores y directores hicieron marcados cambios con el pasado e iniciaron el llamado “teatro moderno”, que aún continúa en estos días.

Para Brockett, uno de los cambios esenciales fue la intensificación de la visión realista, y el primer exponente del teatro moderno y del realismo fue el noruego Henrik Ibsen (1828-1906).

Nevertheless, in the beginning the changes were essentially intensifications of the realistic vision, for in many ways Ibsen - the “founder of the modern drama” - was

merely the first playwright to achieve fully the goals that had been set forth by the realists.<sup>1</sup>

Ibsen abandona la versificación de sus primeras obras románticas, ya que su intención es crear una ilusión de realidad que con el verso no puede lograr. Con esta nueva forma escribe *Los pilares de la sociedad* (1877), *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881) y *Un enemigo del pueblo* (1882). Ibsen posteriormente abandona este teatro realista de ideas y enfila su dirección al uso de simbolismos y a problemas de relaciones personales, en lugar de problemas sociales, hasta crear un teatro con influencias no realistas. Algunas obras de este tercer periodo son *El pato salvaje* (1884) y *Cuando los muertos se levantan* (1889).

Ibsen utiliza en sus obras realistas “el drama bien hecho”, que consiste en desarrollar la trama en tres actos lineales bien estructurados, en donde todas las escenas son lógicas y desembocan en el desenlace. Este tipo de drama encajaba mejor con el estilo realista: se anulaban los apartes y los soliloquios; el diálogo, los lugares, la vestimenta y la profesión de los personajes revelaban aspectos de su carácter. En su descripción, el comportamiento es atribuible a la herencia o al medio ambiente. Las motivaciones psicológicas internas son expuestas con mayor énfasis que los detalles visuales externos. Con estas características Ibsen construye un modelo para los escritores de la escuela realista y crea dramas a partir de la penetración y la discusión de ideas, en lugar de ser mero entretenimiento.

En Rusia, como en otros países, el realismo apareció antes que en Francia. Las más importantes obras dramáticas de finales del siglo XIX se crearon en la escuela realista rusa.



Turgenev y Ostrovsky, entre otros, inauguraron la escuela de escritura realista. Ivan Turgenev (1818-1883) muestra un cambio permanente con su estilo psicológico, como se observa en su colección de pequeñas historias y su drama *Un mes en el campo* (1850), en donde la vida interna de los personajes es lo más importante. Ostrovsky (1823-1886) se basó principalmente en la observación de la vida cotidiana rusa que alcanzó dramas peculiares libres de la influencia occidental. Su obra más conocida es *Suficiente estupidez en cada hombre sabio* (1850).

Anton Chejov (1860-1904) construye a partir del trabajo de estos autores sus obras *La gaviota* (1896), *El tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904). Las obras están construidas sobre infinitos detalles y la conexión entre ellos no siempre es obvia, aunque paulatunamente una simple acción que emerge lo unifica todo.

Después de 1890, la mayoría de los más importantes dramaturgos franceses eran realistas introducidos a este estilo por André Antoine (1858-1943). Antoine propuso otro elemento del realismo que es "la cuarta pared"; consistía en diseñar un escenario como habitaciones de la vida real y después decidir cuál pared iba a ser quitada. Con esto las actuaciones eran dirigidas como si no existiera el público. En esta línea, el más importante dramaturgo realista francés fue Porto-Riche (1849-1930) con su obra *Apasionado* (1891).

En Alemania el máximo exponente del realismo fue Gerhart Hauptman (1862-1946), con sus obras *Antes del amanecer* (1889) y *Los tejedores* (1892). Dichas obras tratan sobre problemas sociales cotidianos. La primera describe una típica familia silesiana que cae en desgracia después de descubrir una mina de carbón en sus tierras. En *Los tejedores* nos describe una lucha colectiva por mejorar las condiciones de vida de los trabajadores y como fracasa su movimiento.

La construcción de sus personajes demuestra gran profundidad psicológica reflejada en innumerables descripciones de su medio ambiente social.

En Inglaterra, a George Bernard Shaw (1856-1950) se le asocia con el movimiento realista en lo concerniente a su teatro de ideas y de problemas sociales, pero tiene marcadas diferencias con los demás escritores de esta escuela. Sus personajes destacan la importancia de la herencia y el medio ambiente, pero siempre está implícito el libre albedrío del ser humano. Sus personajes hablan en dialectos, con lo que se acercan lo más posible a los patrones del habla diaria de la gente común. La obra *The Doctor's Dilemma* (1906) y *Getting Married* (1908) son ejemplos de discusiones sobre temas específicos.

En Estados Unidos el color local parece ilustrar el camino hacia el realismo con escritores como Gillette y Herne. Probablemente la obra más importante de William Gillette (1855-1937) es *Secret Service* (1895), la cual se desarrolla con la guerra civil de fondo. Dicha obra se construye de pequeñas minucias y crea la ilusión de la vida real mediante la acumulación de detalles externos. James A. Herne (1839-1901) escribe la obra *Margaret Fleming* (1890), catalogada como la más realista del teatro estadounidense del siglo XIX. El énfasis está puesto en los conflictos psicológicos, a la par de contener muchos detalles visuales.

Posteriormente el sueco August Strindberg (1849-1912) establece otro tipo de dramas a los que llamará "dream plays". Con las obras *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1888), Strindberg creó su reputación como gran dramaturgo realista. Después de este periodo padece un ataque de locura y bajo una parcial influencia del simbolista Maeterlinck escribe *El camino a Damasco* (1901) y *La sonata de los espectros* (1907), entre otras. En

estas obras trata de imitar la lógica de los sueños en donde todo es posible y probable, como lo dicen sus palabras

The author has to imitate the disconnected but seemingly logical form of the dream. Anything may happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist. On an insignificant background of reality, imagination designs and embroiders novel patterns, free fancies, absurdities and improvisations. The character split, double, multiply, vanish, solidity, blur, clarify. But one consciousness reigns above them all-that of the dreamer; and before it there are no secrets, no incongruities, no scruples, no laws.<sup>2</sup>

Probablemente fue el primer dramaturgo en usar extensamente las teorías del inconsciente de Sigmund Freud. La teoría psicoanalítica de Freud busca analizar la estructura profunda de la mente, el funcionamiento y las anomalías del comportamiento y los deseos reprimidos.

Para Brockett los conceptos de Freud acerca de la realidad entremezclan lo racional-irracional, la conciencia-inconsciencia, lo real y lo fantástico, y logran derribar muchas de las barreras entre el drama realista y el no realista, debido a que en su teoría localizaba la fuente de lo racional e irracional dentro de la mente humana.

De esta manera el teatro de Strindberg y las teorías psicoanalíticas de Freud influenciaron grandemente obras de teatro posteriores, al poner como pautas del comportamiento humano las poderosas causas psicológicas. Anteriormente en el

naturalismo lo que determinaba el comportamiento humano era el ambiente social, como muestran los escritos de Zola.<sup>3</sup>

Como lo explicamos al inicio de este capítulo, se finalizará esta síntesis del realismo con algunos elementos realistas encontrados en la obra *Orpheus Descending*, objeto de este análisis. En el contexto de la escuela realista se puede inscribir el teatro estadounidense de Eugene O'Neill y posteriormente las obras de Tennessee Williams.

Algunos elementos son:

- a) La obra está construida sobre infinitos detalles psicológicos y escenográficos, los cuales crean la ilusión de la vida real. Tal es el caso de las explicaciones hechas para la cortina que divide el cuarto donde dormirá Val a partir de la escena cuarta del acto segundo.

*He closes the curtain and turns on the light behind it, making it translucent. Through an opening in the alcove entrance, we see him sitting down with his guitar. Lady picks up the linen and crosses to the alcove like a spellbound child. Just outside it she stops, frozen with uncertainty, a conflict of feelings, but then he begins to whisper the words of a song so tenderly that she is able to draw the curtain open and enter the alcove. He looks up gravely at her from his guitar. She closes the curtain behind her. Its bizarre design, a gold tree with white birds and scarlet fruit in it, is softly translucent with the bulb lighted behind it. The guitar continues softly for a few moments; stops; the stage darkens till only the curtain of the alcove is clearly visible.<sup>4</sup>*

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

b) Existen también meticulosas explicaciones sobre los personajes, un ejemplo es la descripción de Dolly y Beulah efectuada en el prólogo.

*At the rise of the curtain two youngish middle-aged-women, Dolly and Beulah, are laying out a buffet supper on a pair of pink-and-gray-veined marble-topped tables with gracefully curved black-iron legs, brought into the main area from the confectionary. They are wives of small planters and tastelessly overdressed in a somewhat bizarre fashion.*<sup>5</sup>

c) La acción se desarrolla alrededor de un conflicto social particular en Estados Unidos característico de los años cincuenta. Dicho conflicto se relaciona con la segregación racial de los negros en los estados del Sur y la aparición de grupos como el Ku Klux Klan, los cuales ejercen la ley por su propia mano y excluyen todo estado de derecho. Esto se puede observar en la muerte del padre de Lady, que vende whisky a los negros y es muerto por un grupo racista llamado en la obra "Mystic Crew". Este mismo grupo es el que va a dar muerte a Val, sin ninguna clase de juicio previo.

En el prólogo Beulah informa a Dolly sobre la muerte del padre de Lady llamado "Papá Romano" o "The Wop".<sup>6</sup>

Beulah: [...]Papa Romano made a bad mistake. He sold liquor to niggers. The Mystic Crew took action. -They rode out there, one night, with gallons of coal oil -it was a real dry summer-and set that place on fire! They burned the whole thing up, vines, arbors, fruit trees[...]Not a fire engine, not a single engine pulled out of a station that night in Two River County! -The poor old fellow, The Wop, he took a blanket and run

up into the orchard to fight the fire singlehanded –and burned alive...Uh-huh! burned alive...<sup>7</sup>

d) Los personajes son conjuntos simbólicos con cambios psicológicos permanentes. Las teorías psicoanalítica de Freud y Jung han tenido gran influencia sobre la vida interna de los personajes.

Esto lo podemos observar en las tres principales mujeres encontradas por Val: Lady Torrance, Carol Cutrere y Vee Talbot. Una lectura psicológica posible de estas mujeres puede ser que están sexualmente reprimidas y frustradas. Lady, al encontrarse sin padre y sin amante, se percibe conscientemente como inferior y se coloca en la posición de un esclavo al dejarse vender a Jabe. Pero inconscientemente sabe que Jabe es el asesino de su padre, por lo que su actitud violenta es para castigarlo y nunca se deja poseer por él. David Cutrere la abandona al caer en desgracia, e igualmente se traiciona a sí mismo al casarse con una joven de buena posición social y no con Lady, el gran amor de su vida. Lady, después de la muerte de su padre, vive abandonada a su suerte, muere poco a poco en vida y se declara estéril después de practicarse un aborto, con lo que destruye al hijo de David que lleva en su vientre. Su problema de infertilidad posiblemente tiene que ver con una represión psicológica, ya que niega el placer y su reproducción. Su culpa moral y católica hace que reprima su fertilidad, la cual recupera junto con el placer al tener relaciones sexuales con Val. Al enamorarse de Val recupera el deseo de vivir y también su fertilidad al quedar embarazada. Su *ánimus*<sup>8</sup>, su parte masculina en el inconsciente de la mujer según Jung, está muy desarrollada y a flor de piel. Un ejemplo consiste en que es ella quien

siempre lleva la iniciativa en la relación con Val; inclusive ella es quien entra al cuarto de Val para tener relaciones sexuales.

Carol es una mujer rica que no necesita trabajar para vivir, ya que su familia es dueña de grandes extensiones de tierra en la comarca. Carol presenta una expresión anormal de la sexualidad como es el exhibicionismo, quizás porque anhela compensar la atención que no tuvo de pequeña y busca la protección de un hombre, pero es incapaz de amar a ninguno. Su vida transcurre entre bebida y diversión en los bares de Nueva Orleans y de los alrededores del condado Two River County. Carol nos muestra la parte enferma de la sombra,<sup>9</sup> según Jung, ya que su placer desbordado y sin control la lleva a su autodestrucción. De igual manera su *ánimus* está muy desarrollado.

Vee es una mujer madura, infértil, fanática cristiana y encarna en Val la figura de Cristo, el cual satisface sus deseos sexuales y espirituales. Según ella, Val es enviado para redimirla de la corrupción, las represiones y violencia de las cuales ha sido testigo. Su *ánimus* lo utiliza de manera creativa, ya que pinta empíricamente cuadros con temas religiosos. Sus visiones cristianas son una manera de escaparse, de buscar la belleza en el mundo machista, violento y patriarcal que la rodea.

e) La obra se basa en la observación de la vida cotidiana de los pequeños poblados de Alabama, Louisiana y Tennessee; los personajes hablan en el dialecto sureño correspondiente a estos estados, con lo cual se acercan a los patrones del habla diaria de la gente común y corriente. Esto lo podemos constatar en los modos de expresión de Beulah en el prólogo. Beulah es esposa de un pequeño granjero llamado Pee Wee Binnings, amigo de Jabe.

Beulah: You're not tellin' a lie. I wint to see Dr. Johnny about Dawg's condition. Dawg's got sugar in his urine again, an' as I was leavin' I ast him what was the facks about Jabe Torrance's operation in Memphis. <sup>10</sup>

Estas características permiten constatar que la obra *Orpheus Descending* se inscribe en la escuela del realismo estadounidense al poner como pautas del comportamiento humano las poderosas causas psicológicas, las detalladas escenografías y la forma particular de hablar de los personajes.

A continuación abordaremos la historia del simbolismo en el teatro según Oscar Brocket en su *History of the Theatre*, para explicar la segunda corriente originaria del teatro moderno. Y complementaremos su definición con las principales ideas de Stéphane Mallarmé (1842-1898), el principal portavoz del movimiento simbolista.

### 3.1.2. El simbolismo

Para Brocket, el simbolismo se podría definir como la subjetividad, la espiritualidad y las fuerzas del misterio interno y externo. Estos aspectos representan una forma más elevada de la verdad, que la derivada solamente por la mera observancia de la apariencia exterior y superficial.

To the symbolists, subjectivity, spirituality, and mysterious internal and external forces represented a higher form of truth than that to be derived from the mere observance of outward appearance. This deeper significance, they argued, cannot be



represented directly but can only be evoked through symbols, legends, myths, and moods.<sup>11</sup>

El simbolismo es una reacción al racionalismo excesivo y a la pretensión de los naturalistas, encabezados por Emile Zolá, de aplicar en el arte los mismos principios del método científico. Para Christopher Innes, “la finalidad era alcanzar un nivel de realidad más profundo que las engañosas apariencias superficiales, encarnar la naturaleza interna del hombre arquetípico en símbolos concretos, en contraste con la descripción naturalista de individuos socialmente definidos”.<sup>12</sup>

A pesar de que el naturalismo y el simbolismo se definieron en gran medida a sí mismos a partir de su contrario, podemos ver que las afinidades entre ambos son varias. Naturalistas y simbolistas tenían en común su creencia en un orden –aunque fuera desconocido– que debía regir al mundo, y también su interés por conocerlo. Variaba su idea sobre la ubicación de la fuente de ese conocimiento (la naturaleza o el mundo invisible del alma y las ideas) y, consecuentemente, su idea de cómo lograr ese acercamiento. Sin embargo, palabras como “orden, leyes, fuerzas” que parecen tan propias de un vocabulario científico, no eran ajenas al lenguaje simbolista. Quizá la gran diferencia entre simbolistas y naturalistas radique en su actitud ante lo desconocido. El orden que los naturalistas intentan explicar, para los simbolistas es algo inexplicable y a lo cual es preciso volver a unirse, reintegrarse. La razón es un obstáculo para alcanzar esa unión. Los simbolistas, en vez de buscar incansablemente una explicación racional, se contentan con definir lo más claramente posible los límites de lo que no comprenden, y tienen hacia ello una actitud de reverencia.

La corriente simbolista se inspira en los siguientes autores: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Dostoyevski y Wagner, entre otros, para quienes el significado profundo no puede ser representado directamente, sino sólo puede ser evocado por símbolos, leyendas, mitos y ambientes. Los simbolistas buscarán en los recuerdos, los sueños y la sensualidad interior un refugio para huir de la abierta y tediosa realidad. La actitud simbolista acentúa el miedo al amor y a la sexualidad, así como al fracaso espiritual. En el poema *L'Azur* de Mallarmé, "la palabra 'Azur' combina los significados de 'azul' y 'cielo' y su misteriosa impermeabilidad se convertirá en una de las convenciones literarias del simbolismo: cuando el poeta latinoamericano Rubén Darío titula su primer libro importante de versos *Azul*, la palabra española asume el significado metafísico que Mallarmé había dado a su equivalente francesa."<sup>13</sup> Parece ser que desde entonces la palabra se convierte en parte del código simbolista.

Los simbolistas tenían la idea de que la más importante misión del poeta en una época materialista era volver a captar el sentido misterioso de la existencia. Mallarmé decía que el arte dirige el culto de su yo hacia un símbolo exterior que su mente creadora puede transformar en algo bello. "Donde hay símbolo hay creación". El símbolo evoca un objeto que, poco a poco, pone de manifiesto un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos. La operación opuesta, inherente a la segunda parte de la frase, que consiste en descifrar un objeto o un emblema de realidad material para dar interpretaciones subjetivas del mismo, parece anticipar el surrealismo. Por tanto para Mallarmé el símbolo significa lo opuesto a la representación, la sugerencia, ya que "lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados".<sup>14</sup> A Mallarmé le gustaba la palabra órfico, y escribió a Verlaine en una carta

“que quería dar un sentido órfico a la vida. La explicación órfica de la Tierra, a que aspiraba al planear su Gran Obra, estaba muy lejos, por sus grandiosas dimensiones; es más, casi en contraposición con la poesía íntima, susurrada, de cámara, que debía imperar en los círculos simbolistas”.<sup>15</sup> El hombre está asociado con la fragilidad e impotencia para confrontar su destino y se relaciona con imágenes de naufragio espiritual, con una posibilidad mínima de esperanza como la del mensaje en una botella que flota a la deriva en el mar.

Lo que dio al simbolismo sentido general y longevidad fue esa cualidad y habilidad para transmitir mediante el símbolo-imagen la sensación de lo misterioso, de la inquietud metafísica y del sentido lírico del destino. Los simbolistas trabajan en el límite de la palabra y la poesía, ya que sus poemas constantemente dicen algo; es una literatura de gran exigencia. Los símbolos son ambiguos, tienen múltiple de interpretaciones; son como un *déjà vu*, ya que unen dos realidades al mismo tiempo, el consciente y el inconsciente.

Los principales exponentes en el teatro son el actor y director Lugné-Poë (1869-1940) y el dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949). La obra más conocida de los primeros trabajos de Maeterlinck es *Pelléas et Mélisande* (1892), que trata sobre una joven mujer que después de casarse con un príncipe que la encontró en el bosque, se enamora del hermano y muere de aflicción. Algunos ejemplos de símbolos utilizados en la obra son el anillo de matrimonio caído en una fuente, palomas que vuelan alejándose de una torre, grutas y ríos subterráneos, sombras que envuelven y manchas de sangre que no pueden ser lavadas. Para Maeterlinck los momentos más dramáticos son los silenciosos, en donde surge el misterio de la existencia, ordinariamente oscurecido por el constante bullicio de la actividad.

Lugné-Poë rompe con los simbolistas en el año de 1897, después de concluir que la mayoría de sus obras son inmaduras y que su compromiso con un solo estilo de producción era muy limitante. Esta decisión estuvo influenciada por las obras de Ibsen, las cuales no podían adaptarse a la extrema estilización de los simbolistas. A pesar de todo, probablemente las contribuciones más significativas de Lugné-Poë fueron sus producciones simbolistas de la última década del siglo pasado.

Durante los años posteriores a 1890, el simbolismo influenció a la literatura rusa, en especial a Constantin Stanislavski, quien presentó una muestra de las obras cortas de Maeterlinck en 1905 en el Teatro del Arte de Moscú. Esta experiencia convenció a Stanislavski y a su compañía de experimentar con los estilos no realistas, y el encargado de hacerlo sería Vsevelod Meyerhold. Algunas producciones no realistas fueron *El pájaro azul*, de Maeterlinck (1908) y *Hamlet* (1912), ésta última con escenografía de Gordon Craig.

Recordemos que el dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), después de su enfermedad mental y parcialmente influenciado por Maeterlinck, comenzó a escribir "dream plays" en los años de 1890. En estas obras cualquier cosa podía pasar, todo es posible y probable porque se maneja la lógica del sueño en donde el tiempo y el espacio no existen. La obra más representativa de Strindberg es *La sonata de los espectros* (1907). Probablemente fue el primer escritor que utilizó más extensamente el inconsciente, ayudado por las teorías psicoanalíticas de Freud. Esto marcó toda la dramaturgia posterior, incluso el mismo Williams declara su admiración y se reconoce influenciado por las obras de Strindberg.

En el prólogo a su obra *Camino Real* (1953), Williams nos explica el propósito que debe cumplir el símbolo dentro del teatro. Para este dramaturgo el símbolo es un elemento que sustituye todo aquello que las palabras en sí mismas no pueden explicar.

I can't deny that I used a lot of those things called symbols, but being a self-defensive creature, I say that symbols are nothing but the natural speech of drama.

We all have in our conscious and unconscious minds a great vocabulary of images, and I think all human communication is based on these images as are our dreams; and a symbol in a play has only one legitimate purpose which is to say a thing more directly and simple and beautifully than it could be said in words.

I hate writing that is a parade of images for the sake of images; I hate it so much that I close a book in disgust when it keeps on saying one thing is like another; I even get disgusted with poems that make nothing but comparisons between one thing and another. But I repeat that symbols, when used respectfully, are the purest language of plays. Sometimes it would take page after tedious page of exposition to put across an idea that can be said with an object or a gesture on the lighted stage<sup>16</sup>

Desde muy temprano Williams cultivó una tendencia particular a emplear símbolos de toda clase, algunos de ellos eficaces, otros no. Algunas de sus obras están saturadas de símbolos, que en muchas circunstancias resultaron retóricos. El simbolismo propio de la literatura del sur de Estados Unidos influyó de manera directa sobre su obra literaria. La figura más importante de este grupo es William Faulkner, quien logró con profundo sentido crítico abarcar la rica y compleja civilización que iba desde la vida mágica del indio, hasta

la miseria e injusticia del esclavo negro. Analizó el resquebrajamiento de la cultura sureña ante el materialismo vulgar y corrupto de la sociedad industrial del Norte. Los escritores sureños quisieron demostrar que, agotadas las posibilidades de vivir dentro de una realidad cruda y objetiva, el único medio para sobrevivir era crear situaciones fuera de lo común. Sobre todo introducen en este mundo anárquico y descompuesto personajes psíquica y moralmente anormales. Nacen los idiotas, los locos, los alcohólicos, los homosexuales o erotómanos que vienen a poblar un mundo lleno de contradicciones y decadencia. Es importante acentuar esta característica pues, basado en ella, el símbolo y la realidad toman un cariz diferente.

A pesar de que la obra *Orpheus Descending* de T. Williams tiene elementos del realismo, no podemos obviar otros que pesan en la obra y cuya inspiración podemos rastrear en el teatro simbolista. Estos elementos son:

a) El símbolo de la higuera con frutos como señal de la fertilidad recuperada por Lady al quedar encinta, y es también el triunfo de la vida y de la fertilidad ante la muerte. Lady dice en la última escena: "I have life in my body, this dead tree, my body, has burst in flower!"<sup>17</sup>

b) El grito salvaje del viejo hechicero Choctaw, que marca dos veces la entrada en escena de Val como si éste fuera convocado por el grito de aquél. Nos recuerda a un grito mágico que emerge del tiempo mismo.

c) El recuerdo del mito de Orfeo y Euridice no sólo informa sobre la estructura y caracterización de la obra, sino que reestructura el mito de una forma moderna. Orfeo desciende al inframundo para rescatar a su esposa Euridice. En el inframundo, Val no sólo encuentra una Euridice en Lady sino también una Casandra en Carol y una fanática

cristiana en Vee. Val, al igual que Orfeo, fracasa en su intento de salir del inframundo con su esposa Lady-Eurídice. Orfeo pierde a Eurídice al mirar hacia atrás, al igual que Val causa la destrucción de Lady al quedarse en la tienda con ella.

d) El ambiente oscuro de la tienda contrasta con la luminosidad del bar redecorado, semejante al paraíso perdido. Dicho ambiente recuerda también al viñedo y los árboles frutales del padre de Lady en Moon Lake, una especie de paraíso terrenal en donde las parejas que hacen el amor evocan la imagen combinada de Adán y Eva en el pequeño viñedo dionisiaco. El bar también se transforma en la venganza de Lady contra su esposo Jabe, puesto que sabe que fue él quien mató junto con otras personas a su padre. Lady quiere que Jabe muera mientras el viñedo resurja para no sentirse derrotada.

e) El símbolo de la piel de víbora evoca múltiples asociaciones. Míticamente nos recuerda a la serpiente que muerde y mata a Eurídice. También nos sugiere a Satán en su aspecto de serpiente que seduce a Eva y hace que ésta pierda junto con Adán la inocencia y el paraíso. Por otra parte, nos recuerda lo salvaje y a la naturaleza correspondiente al dios Dionisio, el cual muere y renace.

La chamarra de piel de víbora no significa el renacimiento del hombre que trasciende espiritualmente, sino que representa únicamente la incapacidad de elevarse sobre su naturaleza terrenal. Esto lo asume Carol Cutrere al quedarse con la chamarra al final de la obra. Carol representa el idealismo y la lucha por un mundo de igualdad y libertad, pero que continuamente es perseguido por las fuerzas del odio, el egoísmo, la violencia y la cultura patriarcal, o traicionado por las propias necesidades carnales.

f) Jabe Torrance es desde el principio un símbolo y no un personaje. No existe ninguna complejidad de carácter en él, sólo le habitan el odio y la maldad. Torrance representa el

desorden y el prejuicio como el problema fundamental de la obra. El rechazo que Jabe muestra por Val y Lady en el tercer acto es reflejo del odio hacia la pareja que finalmente ha encontrado el amor.

No es el propósito de este trabajo ahondar en los elementos realistas y simbolistas presentes en *Orpheus Descending*, por lo que únicamente se dejan anotados para un estudio posterior. Lo que podemos concluir es que Williams, influenciado por el simbolismo de Mallarmé, Strindberg, Chejov y O'Neill, construye su teatro al mezclar hábilmente estas dos corrientes.

### 3.2. El teatro estadounidense

En esta parte del estudio se muestra un panorama histórico del drama estadounidense, para contextualizar la obra de Williams. Con este propósito expondremos algunas ideas sobre el surgimiento del drama "completamente americano" en Estados Unidos.

Para Bernard Hewitt,<sup>18</sup> el drama estadounidense adquirió rostro propio en los años veinte, como consecuencia de la madurez de las obras de Eugene O'Neill, Robert Sherwood, Elmer Rice, Sidney Howard y otros dramaturgos. Al principio el drama estadounidense estaba fuertemente influenciado por los modelos europeos, principalmente el inglés, ya que reflejaba las costumbres, los ideales y conflictos de la naciente nación americana.

Después de la Declaración de Independencia comienza la creación de comedias chauvinistas como *The Patriots*, del coronel Robert Munford, donde los villanos son las



personas que están a favor de los intereses y costumbres inglesas. Durante el crecimiento de las ciudades del este hacia el oeste, surgen otros temas, como el de los colonizadores *yankees*, como se ve reflejado en la obra *The Lion of the West*, de James K. Paulding. La esclavitud de los negros en las ciudades del sur fue retratada en la novela y obra dramática *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, de la cual Hewitt<sup>19</sup> dice que agudizó aún más las diferencias entre el norte industrial y el sur agrícola, las cuales causaron la Guerra Civil. La Guerra civil se ve reflejada en la muy popular obra *Shenandoah*, de Bronson Howard o en *Secret Service* de William Gillette.

Estados Unidos se colonizó y desarrolló gracias a inmigrantes de diferentes países europeos que buscaban una oportunidad para mejorar su posición económica. Durante todo el siglo XIX la nación ofreció grandes oportunidades gracias a sus aparentemente ilimitados recursos naturales y a su casi completa libertad gubernamental. La creciente fuerza económica y los medios de comunicación rápidos y eficientes, como el ferrocarril y el telégrafo, a lo largo y ancho de todo el territorio, ayudaron a borrar las divisiones aparentes entre el Norte y el Sur, y entre el Este y el Oeste, al crear una nueva nación y una nueva vida con la intención de combinar lo mejor de todas las regiones. Las fuerzas y los conflictos reflejados en sus dramas moldearon y crearon la nación estadounidense. Esas fuerzas no han desaparecido y todavía no han sido resueltos los conflictos, que nutren aún al drama estadounidense actual. Es importante resaltar la importancia que tuvieron en ese momento las compañías profesionales para la consolidación del teatro estadounidense. A pesar de que estas compañías profesionales de repertorio eran bien conocidas en Estados Unidos a lo largo del siglo XIX, fue después de la Primera Guerra Mundial cuando se pudieron observar cambios de importancia en las organizaciones de producción

profesionales. Los pioneros del nuevo teatro estadounidense fueron los grupos de Nueva York, *The Neighborhood Playhouse* y el *Provincetown Players*, los cuales se desarrollaron especialmente entre los años 1918 y 1938. *The Neighborhood Playhouse* después se convirtió en *The Theatre Guild*, y se convirtió en una de las compañías productoras más importantes, al grado de presentar seis producciones teatrales en cada temporada teatral. Sus principales dramaturgos fueron primero europeos de la talla de Bernard Shaw, August Strindberg, Georg Kaiser y, posteriormente, autores locales como Eugene O'Neill, Elmer Rice, Sidney Howard, Maxwell Anderson, Robert E. Sherwood y Thornton Wilder, entre otros.

O'Neill, el principal exponente del nuevo teatro estadounidense, anota en un programa de mano en 1924 "in creating modern theatre[...] it is the most apt symbol of our good intentions that we start with a play by August Strindberg, for Strindberg was the precursor of all modernity in our present theatre[...]".<sup>20</sup>

Este primer periodo del teatro estadounidense fue ecléctico más que dogmático, así que el naturalismo y los nuevos intentos poéticos fueron incluidos por los mismos dramaturgos y las compañías productoras. Antes y durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), existieron varias posturas de los dramaturgos: la de los patrióticos, con la obra antinazi, *The American Way* de Moss Hart; por otra parte, Eugene O'Neill y Thornton Wilder no hicieron caso de estos nuevos problemas. O'Neill había recibido tres premios Pulitzer en los últimos quince años y en 1936 recibe el premio Nobel de literatura, convirtiéndose con esto en el único dramaturgo estadounidense en recibirlo. Otros autores siguieron los modelos de agitación de los trabajadores europeos de los años veinte, *Waiting*

*for Lefty* (1935) de Clifford Odets, *The Little Foxes* (1938) de Lillian Hellman, *Panic* de Archibald MacLeish o *Dimitroff* de Elia Kazan y Art Smith.

En tiempos de la posguerra, los autores más representativos fueron Tennessee Williams y Arthur Miller, así como la joven promesa, Edward Albee. Así tenemos que las tensiones familiares y la rebeldía de la juventud son algunos temas psicológicos que motivaron sus producciones, más que la aparente prosperidad social del país que triunfó en la guerra. Algunas preguntas que se hacían eran “For what is a man profited, if he shall gain the whole world and lose his own soul?”<sup>21</sup> Las principales ideas de sus obras constantemente critican los valores materiales y la decadencia de los valores morales en la sociedad, y dejan al individuo la responsabilidad de buscar la verdad entre los falsos valores.

Williams fue el primer representante de la nueva forma de escribir que comenzó a brillar en Broadway. El 31 de marzo de 1945, *The Glass Menagerie* lo introduce al mundo teatral como uno de sus principales exponentes.

Arthur Miller se prueba a sí mismo en 1947 con un melodrama llamado *All my Sons*. Edward Albee estrena “off-Broadway” su obra en un acto *The Zoo Story* (1960) y se gradúa con *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962).

### 3.3. El teatro de Tennessee Williams

Para Esther M. Jackson,<sup>22</sup> profesora de Arte Dramático en la Universidad de Garden City, la figura de Williams es muy controvertida para la crítica debido a que es la de mayor influencia dentro del teatro estadounidense. Algunos críticos como John Gassner consideran a Eugene O'Neill con *Mourning Becomes Electra* (1931), a Thornton Wilder con *Our Town* (1938) e incluso a Arthur Miller con *Death of a Salesman* (1949) como los creadores más importantes; aunque reconoce que Williams es particularmente admirado por la creación de sus personajes, situaciones, formas de diálogo y ambientes escenográficos que poseen la cualidad de la verosimilitud.

Su primera obra importante, *Battle of Angels*, fue premiada en 1939 por el Group Theatre de Nueva York. Por otra parte, en 1940, recibe una beca Rockefeller por mil dólares para estudiar en Nueva York por diez meses. Ya en Nueva York ingresó al seminario en dramaturgia avanzada con Theresa Helburn y John Gassner en la *New School for Social Research*, los cuales codirigían el *Theatre Guild*, la más respetada y exitosa compañía de Broadway en ese momento. Williams estrena la nueva versión de su obra *Battle of Angels* en Boston en el año 1940, la cual fue un escándalo y un desastre, por lo que sólo se presentó durante dos semanas. Helburn y Gassner le pidieron a Williams cortar algunas partes y reescribir otras para la siguiente temporada. Esta obra se convertirá 17 años más tarde en *Orpheus Descending*.

Con las obras de su madurez ganó cuatro premios de la asociación New York Drama Critics' Circle (*Glass Menagerie* en 1945, *A Streetcar Named Desire* en 1947, *Cat on a Hot*

*Tin Roof* en 1955, y 1961), dos premios *Pulitzer* (1947 y 1955) y la membresía en el Instituto Nacional de Artes y Letras (1952).

Williams fue probablemente el primer dramaturgo en ganar el título de “*popular dramatist*”. Hay que considerar que un factor importante para su popularidad fue su participación en el cine y su creciente público en otros países. Por ejemplo, los derechos de exhibición de *A Streetcar Named Desire* fueron concedidos a más de 36 países en Europa, Asia y África. Ciertamente su trabajo ha sido menos prolífico que el de sus contendientes O'Neill (38 obras) o Dion Boucicault (1822-1890, 150 obras), pero ha sido expuesto a un público mucho mayor.

Además, la popularidad de Williams no sólo derivó de su éxito comercial, sino también de la intención dramática que reflejaba como un espejo la realidad popular. Buscaba en el drama la recuperación de la identidad primaria como una forma preliteraria. Exploró lo racional y lo irracional de la realidad humana, y describió esta percepción en un lenguaje que podía ser entendido por las masas estadounidenses de mediados del siglo XX. Estas reflexiones están escritas en el prefacio a *The Glass Menagerie*: “These remarks are not meant as a preface only to this particularly play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture”.<sup>23</sup> La vitalidad de sus obras puede residir en el retorno a lo gozoso e irreverente del rito, al estímulo del terror y conmiseración del hombre moderno. También revitaliza al teatro mediante la introducción de formas idiomáticas dibujadas en el arte vulgar. Retoma elementos populares de la radio, cine y televisión, del jazz y las canciones folklóricas populares, del circo, las fiestas populares, el lenguaje común de las calles y los “malos modales” de los personajes de las

tiras cómicas. Williams describe su método lingüístico en su obra juvenil *Ten Blocks on the Camino Real*: "I am trying to catch the quality of really 'tough' Americana of the comic sheets [...] all the rootless, unstable and highly spirited life beneath the middle class social level in the States."<sup>24</sup>

El acercamiento de Williams a la cultura popular estadounidense no es accidental, sino un gran esfuerzo consciente por reflejar las nuevas percepciones de la realidad, sin importarle ir contra la preceptiva aristotélica. No hace caso a la unidad de la trama, nobleza de los personajes, refinamiento del lenguaje, control de la violencia y subordinación del espectáculo.

Williams se suma a la corriente del teatro estadounidense que introduce personajes y temas contemporáneos desde el siglo XVIII hasta el XX. Eugene O'Neill, en el siglo XX, es un pionero de la idea de escribir el teatro sobre la gente común. De hecho las obras dramáticas de Elmer Rice, Clifford Odets, Paul Green, Thornton Wilder y Arthur Miller han sido creadas a partir de esta idea. Williams también lo hace, pero desde otra perspectiva diferente a la de sus contemporáneos, ya que sus dramas no son solamente "sobre" la gente común, sino también están diseñadas "para" la gente común. En este aspecto sólo dos de sus obras largas, *Camino Real* (1953) y *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1962), están escritas con gran cantidad de símbolos muy intelectualizados que las pueden limitar al público generalizado. Sus argumentos contienen mitos literarios complejos, como *Mourning Becomes Electra* de O'Neill.

Esther Jackson divide la producción dramática de Williams en tres periodos. El primero lo componen las obras escritas antes del año 1945 y que reflejan problemas

poéticos de autoexpresión y autobiográficos. Williams simboliza la visión de su realidad en la metáfora "*The Glass Menagerie*", y se pregunta sobre la relación entre la experiencia y la realidad.

En la segunda fase Williams quiere objetivar su visión personal que es la base de su forma lírica hacia una búsqueda de la verdad. Este periodo medio abarca los años 1945 y 1955. Aparece un segundo nivel de interpretación al incorporar a su estructura simbólica popular elementos de la teología cristiana, mitología griega, psicoanálisis freudiano y la historia de la cultura estadounidense, principalmente sureña. Así, en sus obras existe un primer nivel de interpretación lírico y de autoexploración, y por otra parte, un nivel de interpretación objetiva por medio de sus mitos sintéticos. El mejor ejemplo es *Camino Real*, donde utiliza la leyenda de un soldado estadounidense para dramatizar la enajenación humana de nuestro tiempo. Por medio de la estructura mítica es capaz de encontrar correspondencias entre los problemas del siglo XX y lo ocurrido en las épocas históricas pasadas. En *A Streetcar Named Desire* (1947) y *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) el espectador puede interpretar su crisis personal a partir de una referencia mítica persistente en patrones recurrentes de la vida del ser humano.

Después de la Segunda Guerra Mundial el enemigo para los dramaturgos estadounidenses, según C.W.E. Bigsby<sup>25</sup>, no sólo es la modernidad, la escala inhumana, los ritmos mecánicos, sino que el individuo es presentado fragmentado e inseguro. Un ejemplo lo podemos ver en *A Streetcar Named Desire*, donde Williams sugiere el final de una forma particular de ser del modelo americano. El pasado, teñido de crueldad y corrupción, no se puede recuperar; el futuro por su parte es peor, ya que existe el poder sin piedad y la pasión sin ternura.

En la tercera etapa están las obras escritas después de 1955, donde intenta resolver sus lecturas a dichos patrones recurrentes de la vida humana. Por ejemplo en las obras *Orpheus Descending* (1957), *Suddenly Last Summer* (1958) y *The Night of the Iguana* (1961), Williams ofrece a Dios como la solución al problema del sufrimiento humano. Su dios no es un dios abstracto, ni inescrutable como el del Antiguo Testamento; es el inventado por la imaginación del ser humano popular estadounidense, el Padre severo pero misericordioso del protestantismo.

En sus primeros cuentos y obras en un acto Williams aportó una comprensión muy particular sobre el sur de Estados Unidos. Crea personajes poco vistos en el teatro. Aparecen delicadas mujeres que logran sobrevivir a una tradición ya desaparecida; frustradas solteras a causa de un sueño puritanismo; héroes soñadores atrapados por las circunstancias; aristócratas decadentes o segregacionistas asesinos. Todos estos protagonistas inadaptados o fracasados no sólo forman parte de una determinada región de Estados Unidos sino, por el contrario, también son universales.

Poseedor de gran talento, Williams obtiene momentos de gran ternura y sinceridad en su trabajo. El sentido poético que emplea logra dar el efecto previsto. Es un gran artesano de los efectos teatrales y un sensible creador.

La homosexualidad de Williams, tan ampliamente comentada y censurada por la crítica, es un hecho sensacionalista que ha enriquecido su mito personal. Williams es un dramaturgo que explora de manera natural y respetable un tema tabú, al recurrir dentro de su obra a variados personajes y matices de la masculinidad.



Tennessee Williams (nacido el 26 de marzo de 1911 y fallecido el 25 de febrero de 1983) es uno de los autores de mayor sensibilidad en la escena estadounidense. y aunque sus temas se repitan sistemáticamente, su obra es indudablemente un aporte valioso al teatro universal.

### 3.4. Principales influencias en la construcción de sus personajes

Para el lector o el espectador superficial las obras de teatro de Williams son desagradables, ya que sondan las profundidades de problemas tales como la homosexualidad, el canibalismo simbólico, el alcoholismo y la conducta violenta. Además el punto de vista del autor es pesimista, morboso y trágico.

Para Francis Donahue<sup>26</sup>, lo que importa desde el punto de vista estético es que una obra ofrezca una experiencia significativa, que sirva para sondear implacablemente el mundo individual de un pequeño grupo de personas. El espectador debe sentirse estimulado a pensar acerca de su propia vida y de cómo la experiencia del escenario se relaciona con ella.

Según el británico John Osborne,<sup>27</sup> conductor de la generación de "jóvenes encolerizados", las obras sobresalientes de Williams versan sobre el fracaso y el sexo. El fracaso es lo que hace interesante a los seres humanos y lo sexual es problema de todos. Pudiera ser una premisa básica de creación en Williams la necesidad de comprensión, ternura y fortaleza, que deben tenerse entre sí aquellos individuos atrapados por las circunstancias. Debido a la misma concentración de los acontecimientos vitales expuestos en el corto lapso de un drama en tres actos, estos resultan ser acontecimientos más violentos que la vida.

Las principales influencias en el teatro de Williams fueron su propia y desdichada vida; la literatura del poeta estadounidense de finales del siglo XIX, Hart Crane<sup>28</sup> y del escritor inglés D.H. Lawrence; la del ruso Anton Chejov y del sueco August Strindberg, y la del teatro moderno.

En general los personajes de los cuentos y dramas rusos son desgraciados, derrotistas, de poca voluntad y con frecuencia carentes de iniciativa. Sin embargo, entre las experiencias melancólicas de estos personajes débiles brilla una esencial humanidad que atrae la simpatía del lector. De Chejov aprendió la importancia de mostrar las experiencias interiores y las reacciones de sus personajes, la creación de un estado de ánimo o un ambiente caracterizados por el flujo y reflujo de sentimientos. Según Bigsby, la obra favorita de Williams era *La gaviota* de Chejov. "It was not for nothing that Williams's favorite Chekhov play was the *Seagull*".<sup>29</sup> La técnica chejoviana de crear un estado de ánimo, y poco a poco revelar ante el auditorio los procesos mentales de sus personajes, es evidente en *Orpheus Descending*, al igual que en *A Streetcar Named Desire* o en *Cat on a Hot Tin Roof*. Aristóteles llamó a este procedimiento "de imitación" o de representación y lo consideraba la esencia misma del drama.

Del escandinavo August Strindberg aprendió la penetración psicológica, y que los mismos personajes fueran destruidos por sus propias neurosis. Aportó al drama un enfoque imaginativo, con el uso frecuente de símbolos y la abolición entre el mundo objetivo y el subjetivo, en que vivían sus personajes. Strindberg parece decir que el ser humano es un animal irracional, y su irracionalidad es lo que lo distingue y define. El ser humano es, según Strindberg, neurótico, desdichado y destructor de sí mismo; para Williams es, por lo general, anormalmente neurótico y psicopático. La forma de escenificar los conflictos sexuales strindberguianos es a la manera de una cruel lucha que da placer; esto parece confirmarse en la obra *La señorita Julia*. De igual manera presenciemos estas luchas sexuales en *Cat on a Hot Tin Roof* de Williams.

Parafraseando a Bigsby, O'Neill también se interesaba por la tragedia de las almas perdidas y dio expresión monumental a la tragedia. Williams creció en la época en que O'Neill era un gigante entre los dramaturgos contemporáneos. Esto es, quizás, una de las razones por las cuales Arthur Miller observa que el tema ampliamente desarrollado por los dramaturgos estadounidenses es el de la frustración, comparándolo con el de la Grecia clásica, en donde existe la trágica victoria. La victoria trágica consistía en demostrar que la *polys*, la totalidad del pueblo, había descubierto algún aspecto del Gran Proyecto que era también la forma adecuada de coexistencia. Miller llega a la conclusión "de que los dramaturgos modernos [y pensaba particularmente en Williams] han sustraído del drama griego el ambiente de condena y la destrucción física del héroe, pero su victoria se nos escapa".<sup>30</sup>

Las obras de Williams no son tragedias clásicas, aunque conoce bien a los dramaturgos griegos.<sup>31</sup> En sus personajes Williams da mayor importancia a lo particular que a lo universal. Las derrotas que sufren sus personajes no los ennoblecen, y carecen de un sentido ritual que aliente a mirar la posibilidad de dicha en la vida y no la inevitable frustración y la derrota. El que se lleven a Blanche a un manicomio es un hecho que no causa ningún sentimiento de alivio. Williams tiene una visión trágica que demuestra lealtad al espíritu moderno de fracaso o desastre sin consuelo, por ello él no es un exponente moderno de la tragedia clásica a la manera griega.

Sus personajes relevantes son seres emocionalmente inadaptados, quienes por lo general sufren a causa de su incapacidad para enfrentar la realidad o para adaptarse a su medio ambiente. Recurren al alcohol, la fantasía o la promiscuidad sexual en un esfuerzo por escapar de un mundo al cual no pueden hacer frente.

Biggsby <sup>32</sup> comenta que los personajes de Williams pueden ser neuróticos, psicóticos y artistas. Por tanto el arte se construye contra la realidad. Blanche dirige su vida hacia una obra artística, juega varios papeles al mismo tiempo que transforma el departamento de Kowalski. Laura arregla su colección de animales con un toque artístico. Val Xavier es músico, Chance Wayne es actor. Sebastián, en *Suddenly Last Summer*, y Nonno, en *The Night of the Iguana*, son poetas. Los personajes crean su mundo imaginario y habitan en él, escapan por medio de la poesía como una estrategia romántica. Se encierran en sí mismos para defenderse del mundo exterior, están en refugios de muchas clases como especímenes de laboratorio; como diría Sartre, 'el infierno son las otras personas'<sup>33</sup>. Reconocen que el infierno es también el aislamiento, así que están forzados a poblar su mundo con recuerdos, con ficciones lógicas, con arte, pero también con culpas. Su vida transcurre en coordenadas del tiempo y el espacio diferentes en las que se localizan las demás personas, estar fuera les genera un sentimiento de seguridad. Pero este mundo ilusorio y frágil es el origen y causa de ironías dolorosas y de su destrucción, ya que va a ser destruido brutalmente por la realidad y el poder estadounidense, como es el caso de Blanche, Laura, Alma en *Summer and Smoke*, o Shannon in *The Night of the Iguana*.

Asimismo los caracteres habitan un universo lingüístico poético, ambivalente y metafórico. Blanche también utiliza palabras poco comunes para defenderse de la realidad. Algunos otros prefieren el silencio, como Val o Shannon.

La mayor parte de sus personajes están sin empleo o lo han abandonado. Así tenemos que Laura escapa de su curso de secretaria; Blanche es despedida de su puesto de maestra; Val deja de ser cantante en los bares cercanos a Nueva Orleans; Shannon abandona el sacerdocio y su trabajo de guía de turistas. Son personas ajenas al gran proyecto

comercial de Estados Unidos. También son personas hipersensibles a lo que les rodea y con frecuencia están enfermas emocional o sexualmente. Sus personajes buscan elaborar su propio nombre, y para conseguirlo rechazan ser nombrados por la sociedad como "el vagabundo" a Blanche o Val; o "el homosexual" a Brick.

Williams, al idear marcos sórdidos habitados por personajes desagradables, trata un asunto que resulta común y corriente en la novela, el cuento corto, o el consultorio de un psiquiatra, pero que no se habían aceptado antes en el escenario de un teatro. Williams crea personajes que para el público de teatro resultan interesantes y *significativos desde el punto de vista de su sociedad*. En su época de mayor éxito, de 1945 a 1961, sus obras atraen múltiples espectadores debido en parte a la especial habilidad que Williams posee para dar dimensión universal a sus fantasías privadas.

Francis Donahue<sup>34</sup> intenta hacer un inventario de los cinco tipos principales de personajes en las obras del dramaturgo. En primer lugar crea la frágil y patética mujer del sur, de alma bondadosa, incapaz de resolver sus problemas, que se derrumba cuando no puede dominar la tensión de su vida diaria. Ejemplos de este tipo de mujeres son: Blanche Dubois, Laura Wingfield o Vee Talbott, esposa del sheriff Talbott.

En segundo lugar está el animal macho, brutal y soez, que no deja duda acerca de su potencia viril ni de sus pasiones desbordadas. Algunos ejemplos son: Stanley Kowalski, Alvaro Mangiacavallo o Jabe Torrance.

El tipo del rebelde soñador destinado al fracaso es Tom Wingfield que se escapa del almacén y de sus responsabilidades familiares. También lo es Xavier Val que se rebela contra su anterior vida de cantante y quiere adquirir un empleo.

Existe un cuarto tipo de personaje ingenuo y sano que es común en todo el mundo y siempre está de acuerdo con todos. El mejor ejemplo es Stella de *A Streetcar*, o Kilroy en *Camino Real* o David Cutrere en *Orpheus Descending*.

El quinto tipo es el que corresponde al estadounidense medio, que se somete a los dictados de la sociedad. En esta categoría entran los personajes secundarios como Mitch, amarrado a las faldas maternas, en *A Streetcar*..., o el joven estadounidense agresivo y extrovertido de quien se enamora la frágil Laura en *Glass Menagerie*. Otros ejemplos son David Cutrere, los matrimonios Binnings y Hamma en *Orpheus Descending*.

### 3.5. Su teoría dramática

Según Bibgby,<sup>35</sup> Williams nunca estuvo interesado en el realismo. Como O'Neill, su teoría dramática discrepa de la obra puramente realista, en donde los personajes hablan como los espectadores y muestran un parecido fotográfico, así que se declara en contra de las obras estrictamente realistas. "So he set his face against 'The straight realist play with its genuine frigidaire and authentic ice cubes, its characters that speak exactly as the audience speaks'"<sup>36</sup>. Para Williams, la realidad es algo orgánico que la imaginación poética puede representar o sugerir, al sustituir por otras las formas que nada más en apariencia estaban presentes. En otras palabras, quiere presentar el mundo interior, espiritual y emocional de sus personajes. Por esa razón mediante la obra debe incluirse una corriente poética, no para disfrazar la realidad sino más bien para acentuar y reforzar esa misma realidad. Para asegurar este enfoque directo de la verdad absoluta, Williams con frecuencia hace uso de

técnicas expresionistas o simbolistas. Reconoce que, para el expresionista, la apariencia ordinaria de una cosa o de una persona es una máscara que debe arrancársele, si se ha de descubrir su verdadera personalidad. El recurso técnico de la confesión gradual es hábilmente empleado por Williams, ya que le sirve para mantener en suspenso la curiosidad morbosa del espectador. Esta técnica es usada en la mayoría de sus obras junto con otra característica, la de los largos monólogos, en los cuales los personajes recuerdan un momento dramático de su pasado. Algunos ejemplos de la utilización de estas dos técnicas las observamos en *A Streetcar*, donde Blanche confiesa poco a poco lo que le sucedió a ella y a sus propiedades; en *Cat on a Hot Tin Roof*, donde se descubre lentamente la homosexualidad de Brick. Se puede disentir con Bigsby sobre el punto de la homosexualidad de Brick y dejar el problema en una exploración de su masculinidad y el problema con su padre. En *Orpheus Descending*, gradualmente nos enteramos de la vida de Val, Lady, Carol y Vee; inclusive nos retiene hasta el final la información de que Lady está encinta.

Algunos recursos que utiliza Williams para captar la realidad son los efectos de luz, la música y los símbolos en el escenario. Frecuentemente la iluminación no es realista sino más bien proyectada de acuerdo con el ambiente total de nostalgia, decadencia o ilusión que él desea crear en sus obras. Muchas veces el escenario se queda en penumbra, y las luces iluminan sitios o actores específicos como a Laura que tiene una luz prístina similar a los retratos de santas o de madonas, en *The Glass Menagerie*. Lo mismo ocurre al finalizar el segundo acto de *Orpheus Descending*, donde solamente queda iluminado el cuarto de Val, las siluetas de Val y Lady se mezclan con los dibujos de la cortina, el árbol dorado con pájaros blancos y frutas escarlata. “[She closes the curtain behind her. Its bizarre design, a



gold tree with white birds and scarlet fruit in it, is softly traslucent with the bulb lighted behind it. The guitar continues softly for a few moments; stops; the stage darkens till only the curtain of the alcove is clearly visible.]”<sup>37</sup>

El concepto de escenografía está plasmado en cada texto. En *Summer and Smoke*, en las escenas diurnas, el cielo deberá mostrarse azul intenso y puro, de tal manera que el vestuario contraste dramáticamente con ese fondo para hacer destacar las figuras. En *Orpheus Descending* nos propone utilizar una escenografía no realista, el espacio de la tienda ofrece una visión de inquietante vacío, con techos altos con telarañas, un ventanal sucio y lleno de polvo. La mercancía es no realista: rollos de telas, maniquíes negros que contrastan con una columna blanca, un ventilador en el techo con papeles colgados, escaleras que desaparecen en la oscuridad, una palmera artificial. Esto lo contrasta con el espacio misterioso y luminoso de la confitería, y con el cuarto-vestidor cerrado por una cortina dibujada de aves y árboles exóticos. En la mayoría de sus escenografías nos propondrá el contraste de lugares y atmósferas, en torno al tema de lugares salvajes “still wild”, en contraposición de lugares representantes del capitalismo moderno basado solamente en el dinero.

La música se utiliza para subrayar emotivamente y para acentuar el tema dominante en algunas obras. Desde sus primeras obras, Williams experimenta con la música e introduce coros, redobles de trambores, guitarras o parodias musicales para sus personajes. Por ejemplo, en *The Glass Menagerie*, una tonada se repite para subrayar el sentimiento de nostalgia, o en *A Streetcar...*, un piano fuera de escena toca blues para ayudar a captar el estado de ánimo y de espíritu de Blanche Dubois, que ha descendido de condición social. En *Orpheus Descending* utiliza la guitarra y la voz de Val quien en varias ocasiones, a lo

largo de la obra, canta "Heavenly Grass"; también al finalizar el segundo acto (escena cuarta) introduce música de guitarras. "[*Music fades in-'Lady's Love Song'-guitar...The guitar continues softly for a few moments; stops; the stage darkens till only the curtain of the alcove is clearly visible.*]"<sup>38</sup>

El simbolismo en *The Glass Menagerie* se manifiesta con las miniaturas de vidrio coleccionadas por Laura, que representan su frágil niñez y encajan de manera realista en el retrato de la joven coja, quien, a falta de amigos, da la espalda al mundo y se refugia en su mundo sustituto, su zoológico de cristal. Igualmente, el saco de piel de víbora, en *Orpheus Descending*, puede representar la naturaleza independiente y salvaje. Cuando Val narra la historia del pájaro sin patas que nunca puede corromperse porque jamás se posa en parte alguna mientras tiene vida, pensamos que Val mismo es potencialmente una criatura así, perfecta, alejada de su destino por el vicio latente en todos los que pisan la tierra. Cuando Val detiene su camino para trabajar en la tienda y buscar el amor de Lady, muere irónicamente como el pájaro al posarse en la tierra.

Las obras de Williams son símbolos que se cristalizan o elaboraciones de las metáforas que encierran: el esquema de anatomía en *Summer and Smoke*; la fuente seca en *Camino Real*, el sacerdote atado en *The night of the Iguana*; el incendio en el jardín de rosas en *Orpheus Descending*.

El estilo verbal trae consigo una nueva libertad. Puede hacer que el lenguaje exprese tonalidades de sentimientos fuera del alcance de la mayoría de los escritores. "En su diálogo, Williams logra un sabor familiar que es al mismo tiempo realista y poético. Sus heroínas, si tomamos en ón su nivel social, frecuentemente hacen uso de un tipo

de retórica que las podría colocar fuera del ambiente en que se mueven. Sus héroes casi siempre hablan un cadencioso *slang*, considerado realismo sensible. En general su diálogo es flexible y de gran efecto, caracterizado por una fina calidad sureña.”<sup>39</sup> Toma el ejemplo de Chejov y hace lo posible por no escribir jamás una línea falsa. Sin embargo, se da cuenta de que, al escribir de esta manera, corre frecuentemente el riesgo de ofender al auditorio.

Bigsby comenta que lo dicho por Richard Gray<sup>40</sup> para el lenguaje de Faulkner puede ser aplicado para Tennessee Williams: su prosa es figurativa, juguetona y recrea la personalidad de los diferentes caracteres de sus obras. “Never ceases calling attention to its artificiality. His prose is insistently figurative, intricately playful, as if he were trying to remind us all the time that what he is presenting us with is, finally, a verbal construct.”<sup>41</sup> Esto lo vemos en la prosa de Blanche, quien utiliza arcaísmos, alusiones, ironías y su uso juguetón del francés para evadirse de toda definición precisa. Al igual que quiere cubrir la lámpara para que la verdad de su juventud perdida no salga a la luz, ella también lo trata de llevar a cabo con el lenguaje.

En su estilo no imitaba a nadie, y pretendía no oír las voces estridentes de Broadway; su voz baja repiquetaba original y sonora. Así la escena estadounidense no volvió a ser nunca la misma.

### 3.6. Temática principal

Entretejidos en sus mejores obras hay cinco temas principales según Donahue, la mayoría de los cuales están relacionados con problemas que han perseguido al autor. El primero y

más importante es el conflicto entre la realidad y la ilusión, como se muestra particularmente en *The Glass Menagerie* y también en *A Streetcar Named Desire*, en *The Rose Tattoo* y en *Camino Real*.

Un segundo tema, íntimamente asociado al primero, es la destrucción de lo sensible y romántico. Esto lo podemos observar en *Sweet Bird of Youth*, cuando Boss destruye el amor limpio y juvenil de su hija Heavenly con Chance. El Sr. Boss convierte a su hija en una mujer estéril y a Chance en un *gigoló* drogadicto. En *Orpheus Descending*, Val Xavier representa al tipo sensible y artístico para el cual es imposible sobrevivir en un mundo de crueldad, injusticia y aspereza. Su valor radica en ser útil para el papel del poeta que protesta, aun cuando al hacerlo es destruido.

Un tercer tema importante es el poder destructor del tiempo. En *Suddenly Last Summer*, el poeta Sebastián no puede soportar el perder su juventud y belleza física, por lo que se sacrifica al dios de la belleza, al dejarse matar por la fealdad. En *Orpheus Descending*, Carol Cutrere imagina lo que los muertos dirían si pudieran levantarse de sus tumbas y hablar: “¡Vivid! ¡Vivid! ¡Vivid!”. En otras palabras, el tiempo es corto y no retorna.

La búsqueda de la belleza dentro de un feo mundo constituye el cuarto tema. Laura, con su zoológico de cristal, busca la belleza dentro de la infelicidad y de la ruindad física y mental de su vida. En *A Streetcar*, Blanche DuBois trata de crear un mundo de belleza, en un desprestigiado barrio de Nueva Orleans basado en sus recuerdos. Val Xavier, en *Orpheus Descending*, se halla también en busca de un modo de vida bello y no corrupto, y

al igual que Vee Talbot quiere por medio de la pintura recrear un mundo de salvación e ideal.

El conflicto entre el alma y la carne constituye el quinto tema. Val Xavier oscila entre la tentación que representan Lady Torrence junto con Carol Cutrere, y su lucha espiritual para ascender por encima de lo que le rodea y ser como el pájaro que jamás se contamina por el contacto con la tierra. Lo mismo ocurre en *A Streetcar* o en *The night of the Iguana*.

Para Donahue, Williams tiene varios defectos como dramaturgo. "Manifiesta incapacidad para llevar las cosas a una conclusión positiva. Muchos de sus dramas terminan sin resolver el conflicto o la situación trágica."<sup>42</sup> Algunos críticos reclaman la ausencia de las virtudes en oposición, como la honradez, el amor y el honor. Opinan que los héroes del dramaturgo empiezan en el arroyo y acaban en él. No hay una visión contrastada de dignidad humana que permita un conflicto genuino entre el bien y el mal.

Para Bigsby, Williams pinta una sociedad en transición, no por nada Chejov era su dramaturgo favorito. Lo mismo sucede con su construcción del Sur, que sugiere una cultura cuyo pasado no es recuperable, excepto como mito. "The southern setting of most of his plays suggests a culture whose past is no longer recoverable, except as myth, and whose future represents the threat of dissolution."<sup>43</sup>

El Sur de Williams, según Bigsby, se convierte en un lugar estético más que un aspecto social. esto tiene sus ventajas, ya que el gusto y el estilo pueden ser retenidos como una virtud, los peligros que acompañan al tiempo están congelados y la realidad está transpuesta en el mito. Lo mismo sucede a Quentin, en *The Sound and the Fury* de

Faulkner, cuando destroza su reloj y busca aislar a su hermana y a él mismo para negar su orgánica necesidad de cambiar. Pero hay que pagar un precio; el tiempo sólo se puede negar en el nivel de la imaginación, sostenido en el miedo de los procesos naturales.

El Sur es un mundo ficticio donde la cultura está cortada en un momento de precario balance al estilo de las obras chejovianas. Y lo que es verdad para el mundo exterior no es menos verdad para el mundo privado de los personajes que están cortados precisamente en el momento de que sus sueños personales y mitos están sujetos a una presión tal que pueden caer en una innegable enfermedad neurótica o muerte física. El impacto de estos cambios es registrado como el momento central de sus obras.

Blanche es profundamente narcisista de su cultura sureña. Tanto ella como el sur son objetos de arte admirables por su estilo y sobreviven artificialmente porque ya no están vivos. Ella transforma su vida en un mito, al demandar consentimiento para sus míticas invenciones. Está atrapada en el pasado; su esterilidad y aislamiento la convierten en la imagen misma del Sur.

Williams nos dice que la del Sur es una cultura que tiene gracia y elegancia a diferencia de la sociedad del Norte basada en el dinero y en los productos enajenantes del capitalismo moderno. Para él, como para Spengler, el nuevo espíritu de la era está dominado por el conocimiento, el dinero y el poder.

**The South had a way of life that I am just old enough to remember—a culture that had grace, elegance...an inbred culture...not a society based on money, as in the North. I**

write out of regret for that...I write about the South because I think the war between romanticism and the hostility to it is very sharp there.<sup>44</sup>

Para Bigsby en el Sur los ricos y poderosos tienen el sello canceroso de la impotencia sexual, a la manera lawrenciana, como lo vemos en *Orpheus Descending*; la pasión incestuosa como en *Suddenly Last Summer* y *Sweet Bird of Youth*; la promiscuidad autodestructiva de Blanche o Carol. Por el otro lado, se encuentra el nuevo proletariado, simbolizado por Stanley Kowalski, perteneciente a un presente dinámico y preciso, que destruirá al Sur decadente, como ocurre en *A Streetcar Named Desire*, y que terminará por destruirse a sí mismo como en *The Red Devil Battery Sign*. Lo que interesa a Williams es cómo el individuo negociará una suspensión temporal del castigo por el progreso de la historia y del tiempo.

El Sur de Williams, a diferencia del de Faulkner, difícilmente deja ver la cara de un negro, solamente en *Orpheus Descending* y en *Sweet Bird of Youth* define su concepto de racismo; asocia lo blanco a la intolerancia, la esterilidad y la muerte. El hechicero negro tiene la magia de la era anterior, antes de que la sociedad se enfermara de neón.

La obra está escrita antes del movimiento en pro de los derechos de la población afroamericana y de la igualdad racial ("Civil Rights" 1960-1970) en Estados Unidos. Los derechos de los negros y el racismo son presentados como la evidencia de la enfermedad del mundo moderno. Pero esta dimensión social no es explorada, solamente existe como una fuerza implacable. Carol Cutrere defendió una vez en su juventud los derechos de los negros y protestó por el caso Scottsboro, en el cual nueve jóvenes negros fueron culpados

injustamente de rapto de una prostituta blanca en Scottsboro, Alabama. Lo mismo sucede al escuchar el nombre de Bessie Smith, la “Emperatriz del Blues”, cuyo nombre está grabado en la guitarra de Val, y nos recuerda su muerte por negligencia racista, al no ser llevada por dos ambulancias rápidamente al hospital. También al padre de Lady lo mataron por venderle licor a los negros.

Otros dos temas tratados por Williams son señalados por Bigsby, la muerte y la mujer madura que busca volver a vivir por medio de un hombre joven. Como en Edgar Allan Poe, el trabajo de Williams se centra en la muerte. Como él mismo dice: ‘having always to contend with the adversary of fear, which was sometimes terror, gave a certain tendency towards an atmosphere of hysteria, and violence in my writing, an atmosphere that has existed in it since the beginning’<sup>45</sup> El mismo Williams reconoce en 1959, en su cuarto de siglo como escritor, que solamente identifica cinco dramas en los cuales no destaque la violencia, incluso se sorprende de la rápida aceptación de los horrores de *Suddenly Last Summer*.

El tema de la mujer madura en busca de vida y energía por medio de un hombre joven lo podemos encontrar en varias de sus obras como una constante: *A Streetcar Named Desire*, *Orpheus Descending*, *Suddenly Last Summer*, *Sweet Bird of Youth*, *The Night of the Iguana* y *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More*.

Otro tema, apuntado por Gustavo Torres Cuesta,<sup>46</sup> es el estereotipo del hombre viril latino, o inmigrante o marginado, en contraposición al anglosajón estéril. Algunos ejemplos son *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*, donde Silva Vicarro es el italiano sensual y viril;



Stanley Kowalski es el violento y viril inmigrante polaco en *A Streetcar*; o Val Xavier el hombre blanco pero marginado en *Orpheus Descending*.

### 3.7. *Orpheus Descending*

Después de diecisiete años de trabajo sobre su segundo manuscrito *Battle of Angels* (1939), en donde tres cuartas partes fueron escritas de nuevo, Williams decide cambiarle el título a *Orpheus Descending* (1956). Bigsby nos menciona los diferentes títulos sugeridos por Williams para su obra. "Under the title *Orpheus Descending* (Audrey Wood, his agent, having deleted a list of alternative titles including 'The Dismembering Furies', 'The Memory of an Orchard', 'The Fugitive Kind' and 'Something Wild') it finally opened in New York in March 1957."<sup>47</sup> En esta última versión, Williams admite haber escrito lo que realmente quería decir. En el prefacio titulado "The Past, the Present and the Perhaps" intenta un andamiaje para unir los diecisiete años que separan ambas versiones. Hay muchos cambios entre los dos textos. Las caracterizaciones en el segundo son más agudas y la escritura es mucho más hermosa, así tenemos que Lady es más trágica; fue comprada por su esposo Jabe, el asesino de su padre, y Val pensaba en sí mismo cuando describe al pájaro sin piernas que vive en sus alas y duerme en el viento. Tennessee parece tener mayor empatía con esta obra, porque Val está idealizado y es un autorretrato mítico. Val es todo 'alas sin pies', a diferencia de las mujeres de sus obras que tienen los pies bien puestos en la tierra. Val es una personalidad masculina, con ciertos rasgos femeninos, a diferencia de los

personajes principales de sus otras obras que son mujeres con rasgos masculinos: Amanda, Blanche, Alma, Serafina y Mangie.

Williams dio al mito clásico de Orfeo su propia interpretación y lo impuso a la vieja obra *Battle of Angels*. Orfeo es Val Xavier, el músico intinerante que desciende al infierno de un pequeño pueblo sureño, Two River County, a rescatar a la muerta Eurídice, o Lady del Hades o de Jabe Torrance. Jabe es el condenado a muerte por cáncer y el esposo de Lady, que la arrebató de la vida romántica que vivía con su padre y con su novio, David Cutrere. Los habitantes de este infierno son una mezcla de gente común y corriente de un pequeño pueblo del sur de Estados Unidos. Los maridos pertenecen a una congregación misteriosa, una especie de Ku Klux Klan, que mantiene a los extranjeros fuera de su territorio y a los negros quietos y sumisos.

A este tratamiento del mito podemos agregarle el simbolismo religioso, ya que la obra comienza una semana antes de Pascua; Val evoca a Cristo y Jabe es sinónimo de Satanás o Príncipe de las tinieblas en la forma como se describe.

Es evidente la tendencia a saturar de problemas psicológicos las biografías de sus personajes que por lo general son truculentas.

Val Xavier es un joven de 30 años (en la obra anterior tiene 25 años y es escritor), guapo sureño, muy viril, que sobrevive con la música y su cuerpo. Representa la libertad y lo salvaje por usar una chamarra de cuero de víbora, en lugar de otro saco más convencional. Williams mezcla al caballero errante con los atributos de Orfeo como dios clásico griego y un artista del siglo XX. Su nombre puede ser un retruécano de Xavier-Savior, salvador. También puede asociarse a San Xavier, sacerdote jesuita, misionero

infatigable y patrón, junto con Santa Teresita del Niño Jesús, de todas las misiones. A sus treinta años ya no está seguro que el sexo y su vida de cantante errante le resolverán todas las preguntas y quiere cambiar su vida de libertad por una de seguridad. La guitarra, que lo acompaña y con la que es capaz de transformar actitudes hostiles en momentos de paz, podría simbolizar su arte y su pureza. Como artista está insatisfecho, aunque es un artista filósofo en busca de respuestas.

Lady Torrence (Mayra en la obra anterior) es una mujer madura pero atractiva, de aproximadamente 35 años, inmigrante italiana, que al morir su padre se vende a su esposo Jabe, sin saber conscientemente que es el jefe de la misma congregación misteriosa que incendió la huerta y mató a su padre. Su nombre podría significar irónicamente "dama". Se vuelve infértil al matar al hijo que tendría con su novio David Cutrere, perteneciente a la familia de terratenientes en decadencia. Insatisfecha con la vida que lleva, se enamora de Val y lo convierte en su ansiado salvador, con el cual recupera su fertilidad y va a tener un hijo. Este recurso lo utiliza Williams con anterioridad en obras como *Cat on a Hot Tin Roof* o *The Rose Tattoo*.

Carol Cutrere, hermana de David, es una mujer rica y exhibicionista, aristócrata decadente; su apellido es el de más abolengo y antigüedad en el condado. Tiene más de 30 años y posee una extraña belleza. Está frustrada de sus aventuras humanitarias juveniles que quiere compensar con una vida de compulsión por el sexo y en eterna aventura. En el mundo de Williams el sexo significa vida, contrariamente, la castración es muerte.

Vee Talbot es una mujer madura, reprimida brutalmente por el mundo machista y bárbaro representado por su marido, el *sheriff* del condado. Pinta sus fanáticas visiones

cristianas como una manera de escapar de sus circunstancias, de crear algo bello en el mundo gris, violento y ordinario que la rodea.

Los personajes símbolo son muy precisos en esta obra. No importa si el carácter es central o secundario, todos tienen una importancia que reafirma la idea del autor. Dolly Hamma, Beulah Binnings y las hermanas Temple son claros ejemplos de una sociedad hipócrita, puritana y corrupta. Pee Wee Binnings y Dog Hamma son hombres fanáticos e intolerantes pertenecientes a una especie de Ku Klux Klan. Jabe Torrence es desde el principio un símbolo de la maldad y el odio inherente del hombre. El negro hechicero Uncle Pleasant se convierte dentro del texto en una manifestación cósmica que nos da la pauta del destino en los personajes. El Sheriff Talbott representa a la Ley siempre al servicio de la tradición puritana.

Al final de la obra Val cae conmovido ante Lady por la noticia de su embarazo. Lady llega al paroxismo al desafiar a la muerte, que por supuesto aparece. Jabe, el esposo engañado, dispara dos tiros contra Lady y sale a la calle gritando que el empleado ha robado su tienda y matado a su mujer. Val intenta escapar pero el pueblo entra en su busca, lo capturan y se lo llevan. Entre bambalinas se oyen gritos de angustia espantosos, ya que al parecer lo queman hasta matarlo. El hechicero aparece con la chamarra de víbora que entrega a Carol, quien se la pone en sus hombros para rendir un homenaje a la libertad y a sus representantes.

Audrey Wood, representante de Williams, vendió rápidamente los derechos de esta obra a la Producers Company. La obra fue dirigida por Harold Clurman, el papel principal fue para Maureen Stapleton y Val lo interpretó Cliff Robertson. La obra se estrenó en

Filadelfia, el 21 de marzo de 1957, y después se representó en el Teatro Martin Beck, de Nueva York. La crítica de la obra no fue muy buena y tuvo que cerrar en algunas semanas. Cumplió escasas sesenta y ocho representaciones, por lo que fue considerada como un fracaso en taquilla. A pesar de eso, Williams se sentía satisfecho de su trabajo, porque por fin había logrado decir en esta pieza todo cuanto quería decir.

Algunas críticas son expuestas por Donahue,<sup>48</sup> como la del crítico Ward Morehouse, de la revista *Theatre Arts* en el mes de julio de 1957, quien opinó que la obra es "otro de sus estudios acerca de los aspectos sórdidos en el Sur [...] un drama interesante pero hueco".<sup>49</sup> Donahue también nos menciona que Henry Hewes, en el *Saturday Review*, culpó al dramaturgo de complicar excesivamente la tragedia, con el resultado de que la conducta de los personajes parecía caótica y arbitraria en lugar de ser conmovedora e inevitable.

En defensa de *Orpheus Descending* escribió el crítico del *New York Post*, Richard Watts Jr., quien encuentra las escenas entre el héroe y la heroína colmadas de gran delicadeza tierna y anhelante que parecía faltar en lo escrito por Williams después de *The Glass Menagerie*. Es la cuidadosa y detallada imagen que el autor presenta de una pequeña comunidad sureña, que permitió que la maldad, la intolerancia y la decadencia moral se enfocaran directamente. Consideró la obra como "evidencia adicional de que Tennessee Williams es el igual de O'Neill."<sup>50</sup>

Por cuarta vez se transforma *Orpheus Descending*, bajo el nombre de *The Fugitive Kind* en 1958. El título se tomó prestado de una de sus primeras obras llamada *The Fugitive Kind* (*La especie fugitiva*). Y en 1959 se realiza el quinto ajuste al tema para la versión cinematográfica. La obra se filmó en Hollywood en ese mismo año, con las actuaciones de

tres ganadores del Oscar: Marlon Brando —Oscar de 1954— (Val), Anna Magnani —Oscar de 1955— (Lady) y Joanne Woodward —Oscar de 1957— (Carol). El director fue Sidney Lumet, quien, según Williams,<sup>51</sup> tuvo un problema tremendo con la dicción de los dos primeros actores. Magnani no sabía muy bien inglés y tuvo que aprender sus parlamentos “como perico”. Brando tampoco podía decir una línea completa como estaba escrita. A pesar de todo la película era una traducción que rebasaba el promedio de las obras de teatro y seguía la acción de la obra muy de cerca. Existen muy pocas escenas en exteriores, lo que más existe son acercamientos a Brando y a Joanne Woodward en un automóvil jaguar muy deteriorado. Para Williams la película muchas veces necesitaba subtítulos en inglés, pero estuvo muy contento con el resultado de la misma.

Algunos críticos de cine, como Bosley Crowther del *New York Times*, opinaron que era “una historia sorprendentemente decente acerca de dos personas tristes y solitarias, pero normales, que se empeñan en lograr alguna satisfacción en la vida y luchan en contra de las adversidades creadas por la mezquindad y la debilidad del hombre. Es, en verdad, el más sencillo y directo de los dramas de Williams que se han llevado a la pantalla hasta la fecha, y, ciertamente, es el más creíble y poético desde *A Streetcar Named Desire*. Afortunadamente, en este caso, el señor Williams no trata de aberraciones sexuales ni psicopáticas. Sus dos amantes sienten impulsos normales. Sus pasiones, básicamente sanas, se ven obstruidas por las pasiones de otros seres llenos de odio y deseos de venganza. Es un conflicto clásico, presentado con justicia en la película [...] Pero es este drama del señor Williams más parecido a uno de Eugene O’Neill que la mayoría de los más recientes y más persistentemente decadentes del mismo Williams, el que provoca expectación en el

auditorio. Y es la maestría de las actuaciones lo que hace vibrar y vacilar nuestros sentidos hasta quedar nosotros, al final, exhaustos[...].”<sup>52</sup>

Crowther admite que es el gran parecido a los dramas de Eugene O’Neill lo que provoca expectación en el público.

La película fue un éxito, lo que nos demuestra la influencia tan poderosa de los críticos en el público amante del teatro en Broadway y del cine, ya que sus crónicas son leídas ávidamente en todo el país. Las crónicas adversas pueden causar el fracaso de una obra, así como las favorables llevarán a miles de espectadores a formar grandes filas ante las taquillas.

El director Sidney Lumet parece estar ampliamente influenciado por el neorrealismo italiano de posguerra, cuyos principales exponentes fueron los directores Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. Algunas características neorrealistas que se pueden observar en la película son la narración que avanza lentamente, fotografía en fuertes contrastes de blanco y negro, y un lenguaje de extraordinaria espontaneidad al margen de toda complacencia espectacular.

El texto está adaptado para el cine por Williams y Meade Roberts. Algunas modificaciones que sufrió el texto dramático se debieron al estilo neorrealista de la escenografía, la mercancía de la tienda, los desplazamientos, el vestuario y los ambientes, los cuales fueron totalmente manejados en el estilo del realismo. Asimismo, algunos personajes con características mágicas quedan reducidos por el estilo realista, tal es el caso del brujo negro, que no realiza en ningún momento su extraño grito choctaw, el cual da la entrada de Val a escena y crea con esto un extraño simbolismo. Tampoco es muy clara la

cualidad de Val de tocar su guitarra y cambiar a los oyentes, ya que en la película solamente canta y toca, sin que nadie lo escuche, arriba de un camión de redilas, cuando regresa de jugar y de ganar mucho dinero, la noche en que tomó dinero de la caja registradora de la tienda.

Otro cambio importante en la historia es el final; en la película Jabe mata a Lady con su revólver e incendia el anexo donde está construido el bar. Los hombres del pueblo llegan a sofocar el incendio pero con las mismas mangueras de presión empujan a Val hacia el incendio, quien muere al caerle encima el techo encendido.

En la obra de teatro Jabe mata a Lady con su pistola y posteriormente los hombres del pueblo aprehenden a Val, lo desnudan y lo llevan frente a Jabe, quien porta un soplete encendido. En los dos finales se maneja la ironía en la que el padre y el amante de Lady sufren la misma muerte, quemados en vida por el fuego iniciado por Jabe.

La película en ningún momento nos remite claramente al mito de Orfeo, ya que solamente quedan algunas frases del texto original; un ejemplo es cuando Lady dice que ha estado esperando que alguien la saque del infierno en el cual vive. Pero el infierno no logra relacionarse suficientemente con el Tártaro griego y menos a Lady con Eurídice, Val con Orfeo o Jabe con Hades. La obra de teatro, en cambio, desde su título, *Orpheus Descending*, nos remite al mito órfico y logra la relación entre el mito griego y la narración contemporánea.

La obra *Orpheus Descending* es dirigida y adaptada nuevamente para el cine por Peter Hall y producida por Turner pictures en 1990. Kevin Andersen es Xavier Val, Vanessa Redgrave es Lady, Anne Twomey es Carol, Miriam Margolies es Vee Talbott y



Brad Sullivan es Jabe, entre otros personajes. En esta segunda adaptación al cine se respeta casi en su totalidad el texto original de la obra de teatro, así como sus acotaciones a los movimientos, escenografía y diseño de luces. La película comienza cuando se avería el automóvil e Val en medio de la lluvia. Después comienza el texto de Beulah y Dolly en la tienda de Jabe. Val aparece en la escena siguiente en la casa de Vee, en la cual ella está pintando un cuadro y Val comienza a cantar acompañado de su guitarra. El texto de la canción no aparece en el texto teatral.

I am a red pepperbox, bread that wait for the baker,

I am a fake that don't get mash, check that hav'nt been cashed,

If you do need cash God bless you, when the night are blue and cold.<sup>53</sup>

Posteriormente Val canta el blues "Heavenly Grass" frente a Vee, Beulah, Dolly y Carol en la misma tienda. El texto está sacado del libro de versos *In the Winter of Cities* de Williams. Los versos no están escritos en el texto original.

My feet took a walk in heavenly grass,

All day while the sky shone clear as glass.

My feet took a walk in heavenly grass,

All night while the lone star gone alone.

Then my feet came down to walk on earth,  
 And mother cried when she gived me birth.  
 Now my feet walk far and my feet walk fast,  
 But they still have got an itch for heavenly grass.<sup>54</sup>

En la obra teatral tampoco aparece el texto de la canción "Lady's Love Song", la cual según las acotaciones debe oírse poco a poco tocada por una guitarra al finalizar el acto segundo, cuando Val entra en el cuarto de la tienda con la esperanza de que Lady aparezca. Val comienza a susurrar la canción tiernamente, lo que hace que Lady se decida a entrar al cuarto. En la película la melodía de la canción es la misma que "Heavenly Grass", pero la letra es diferente, y es cantada tiernamente por Val dentro de la habitación, la canción se suspende cuando solamente se ven las siluetas de Lady y Val besándose, como en el texto original.

The cabin was welcoming, hollyhock grew right by the door,  
 till the whisper enter to, the sun at the doorsill was yellow and warm,  
 till she let enter for the man or a storm,  
 then the cabin falls to winter wind, and the mures came down,  
 as they kiss, kiss and sin.<sup>55</sup>

La película termina exactamente como el texto original; vemos a Val desnudo, empujado por una multitud que sigue la llama del soplete llevado por Jabe. Escuchamos los gritos de dolor de Val alejándose. Posteriormente vemos que Carol cambia la chamarra de Val por un anillo al viejo hechicero negro. El Sheriff Talbott le grita a Carol Cutrere que se quede quieta. Carol se aleja riendo con la chamarra de Val en sus hombros. El Sheriff sigue gritando que se detenga. La última imagen es la del hechicero negro que sonríe enigmáticamente. No tenemos ningún dato sobre la aceptación de la película, aunque nos parece que la dirección, adaptación, escenografía, vestuario y actuaciones son excelentes. Se puede apreciar el simbolismo-realista que propone claramente Williams en su obra teatral, traducido acertadamente al lenguaje cinematográfico.

A manera de conclusión se puede decir que el teatro de Williams es una continuación de los conflictos estadounidenses abordados desde una sociedad decadente, un sistema injusto o una percepción pesimista de la condición humana. Heredero de una experiencia formal entre el realismo y el simbolismo, Strindberg y O'Neill, Williams produjo en sus obras logradas combinaciones de estilos, tramas realistas y una desarrollada teatralidad.

La obra *Orpheus Descending* es un buen ejemplo para utilizar la hipótesis de lectura de la mitocrítica de Frye, ya que supone un mito desplazado a una obra realista y simbolista, así como gran complejidad. En el siguiente capítulo se aplicará nuestro modelo teórico de Frye, complementado con los métodos de Eliade y Durand.

---

## Notas

<sup>1</sup> Oscar Brockett, *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1978, p. 467.

<sup>2</sup> Bockett, *op. cit.*, p. 484.

<sup>3</sup> El naturalismo tiene como presupuesto básico la consideración de un único tipo de realidad, la natural, es decir, la existente en el espacio y el tiempo, y regida por las leyes que estructuran el mundo físico, las cuales se laboran sin intromisión de entes o causas trascendentes a él. En otras palabras, es dedicar una mayor atención a lo fácticamente existente. Como escuela literaria, de base científica, su principal teorizador y representante fue el novelista Emile Zola. Sus textos fundamentales son: *Le roman expérimental* (1888) y *Les romanciers naturalistes* (1881). El novelista establece la estructura de su obra sobre el materialismo, el determinismo biológico de Darwin y las teorías hereditarias del doctor Lucas. La conducta de los personajes la condicionan los instintos y las pasiones, en estrecha trabazón con el medio ambiente. El foco de interés lo constituyen los temperamentos con sus taras hereditarias. Enciclopedia Salvat, Barcelona, 1971, pp. 2370-2371.

<sup>4</sup> Tennessee Williams, *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3, *Cat on a Hot Tin Roof*, *Orpheus Descending*, *Suddenly Last Summer*, A New Directions Book, Nueva York, 1971, p. 305.

<sup>5</sup> Williams, *op. cit.*, p. 227.

<sup>6</sup> Vanessa Redgrave en una producción de la obra *Orpheus Descending* en 1988 nos comenta que "you're a wop" viene de guapo, que en napolitano quiere decir ladrón. C.W. E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge Press, 1998, p.60.

<sup>7</sup> Williams, *op. cit.*, p. 232.

<sup>8</sup> C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (trad. Luis Escobar Bareño), Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 1997, p. 180, El ánima es la personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre. p. 188, El ánimus es la personificación masculina en el inconsciente de la mujer.

<sup>9</sup> Jung, *op. cit.*, p. 170. Jung empleó la palabra "sombra" para esa parte inconsciente de la personalidad porque, en realidad, con frecuencia aparece en los sueños en forma personificada. La sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes.

<sup>10</sup> Williams, *op. cit.*, p. 228.

<sup>11</sup> Brockett, *op. cit.*, p.480.

<sup>12</sup> Innes Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (trad. Juan José Utrilla), México, FCE, 1992, p. 27.

<sup>13</sup> Anna Balakian, *El Movimiento simbolista: juicio crítico*, Madrid. Guadarrama, 1969, p. 100.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Tennessee Williams, *Camino Real*, Penguin Plays, England, 1953, p. 121.

<sup>17</sup> Williams, *Orpheus Descending*, p. 337.

<sup>18</sup> Alan S.Downer (editor), *The American Theater*. Princeton. Voice of America Forum Lectures, 1967. Bernard Hewitt, *The Americanism of American Theater*, p. 3.

<sup>19</sup> Downer, *op. cit.*, p. 9.

<sup>20</sup> Downer, *ibid.*, John Gaessner, *Pioneers of the New Theater Movement*, p. 26.

<sup>21</sup> Gaessner, *op. cit.*; p. 41.

<sup>22</sup> Downer, *op. cit.*, Esther Jakson, *Tennessee Williams*, p. 84.

<sup>23</sup> Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*. New York, Signet Book. Penguin Group, 1987, pp. 23-24.

<sup>24</sup> Downer, *op. cit.*, p.85.

<sup>25</sup> C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 32.

<sup>26</sup> Francis Donahue, *El mundo dramático de Tennessee Williams*, México, Diana, 1966, p. 240.

<sup>27</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 241.

<sup>28</sup> "The image of Keats, dead at twenty seven, Hart Crane, a suicide at thirty two, and Dylan Thomas, dead before forty, may go some way towards explaining Williams's own neurotic fear of dying young, a thought, which, paradoxically, seems to account for some of the fury with which he committed his ideas to paper early in his career." C. W. E. Bigsby, *A critical introduction to twentieth-century American drama*, 2 t. Williams, A. Miller, Edward Albee, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 72.

<sup>29</sup> Bigsby, *A critical introduction to twentieth-century American drama*, vol. 2, Cambridge. Cambridge University Press, p. 8.

<sup>30</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 250.

<sup>31</sup> Williams Dakin y Shepard Mead, *Tennessee Williams. An Intimate Biography*. Arbor House. New York, 1983. "En 1935 decide regresar a St. Louis y dedicarse a escribir teatro, inscribiéndose a la universidad en varios cursos, entre ellos Los griegos. Escribe dos obras completas: *Candles to the Sun* y *The fugitive Kind*. En 1936 decide cambiarse de nombre por el de Tennessee Williams (su nombre verdadero era Thomas Lanier Williams, nacido el 26 de marzo de 1911 en Columbus, Mississippi). En 1938 recibe su título de *Bachelor of Arts* de la Universidad de Iowa y decide independizarse de su familia y tratar de vivir como escritor."

En 1939 escribe *Batle of Angels* y gana la beca Rockefeller de 1000 dólares para irse a Nueva York.

<sup>32</sup> Bigsby, *Modern American Drama*, p. 34.

<sup>33</sup> Bigsby, *A Critical Introduction*, p.48.

<sup>34</sup> Donahue, *op. cit.* p. 262.

<sup>35</sup> Bigsby, *Modern American Drama*, p.36.

<sup>36</sup> Bigsby, *Modern...*, p.36.

<sup>37</sup> Williams, *Orpheus Descending*, p. 305.

<sup>38</sup> Williams, *ibid.*, p.305.

<sup>39</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 258.

<sup>40</sup> Richard Gray, *Writing the South*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 178.

<sup>41</sup> Bigsby, *Modern American Drama*, p. 49.

<sup>42</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 263.

<sup>43</sup> Bigsby, *Modern American Drama*, p. 43.

<sup>44</sup> Gray, *ibid.*, pp.43, 45.

<sup>45</sup> Bigsby, *A Critical Introduction*, p. 103.

<sup>46</sup> Gustavo Torres Cuesta. "Cinco décadas en el teatro de Tennessee Williams", tesis de Licenciatura. México. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1983, Cap. VI.

<sup>47</sup> Bigsby, *A Critical Introduction*, p. 95.

<sup>48</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 270.

<sup>49</sup> Donahue, *ibid.*, p. 106.

<sup>50</sup> Donahue, *ibid.*, p. 271.

<sup>51</sup> Williams Dakim y Mead Shepard. *Tennessee Williams, An intimate Biography*. Nueva York. Arbor Home. 1983.

<sup>52</sup> Donahue, *op. cit.*, p. 110.

<sup>53</sup> *Orpheus Descending*. película dirigida y adaptada por Peter Hall, Turner Pictures y Neaderlander Film Production, USA, 1990. Traducida por Productora de Teleprogramas S.A. de C.V.

<sup>54</sup> Williams, *In the Wimer of Cities*, p. 101.

<sup>55</sup> *Orpheus Descending*. película dirigida y adaptada por Peter Hall, 1990.

## 4. Aplicación del modelo teórico

### 4.1. Los cuadrantes mitocríticos de Frye

Como inicio de la aplicación del modelo teórico, expondremos la metodología del crítico canadiense Northrop Frye que culmina con una teoría de la literatura. Como se apuntó en el capítulo primero, para Frye la mitocrítica puede entenderse como la comprobación por medio de la cual toda la literatura occidental contiene un mito original. Así, la primera fuente de toda literatura es el mito. Esto es importante porque el mito va a dar cuenta de la composición imaginaria del texto. Frye habla de ciertos procesos temático-temporales relacionados con la tragedia en particular, y toma la poética de Aristóteles como base de su análisis.

Así como Aristóteles obtuvo una poética del teatro y de ésta surge una literatura, Frye toma la poética de Aristóteles, sin cuestionarla, para hacer una teoría literaria. Esta teoría se centra en los géneros literarios y toma como base al mito para explicar la literatura mediante cuatro *mythos* principales mencionados en el primer capítulo.

El orden estructural propuesto por Frye es el deseo, el *rythos* y el *mythos*; los dos primeros no los elabora, quizás por no contar con los elementos suficientes para desarrollarlos. Por nuestra parte pensamos que la antropología puede ser un instrumento de desarrollo del *rythos*.

La aplicación del modelo teórico de Frye a la tragedia, como es el caso de esta tesis, no se puede relacionar con la teoría general del teatro, ya que ésta solamente opera con la tragedia misma y sus componentes externos e internos dentro del universo del drama. Un ejemplo es mostrado por Eric Bentley en su libro *La vida del drama*,<sup>1</sup> en la que ubica la tragedia en contraposición a la comedia, como las formas teatrales más elevadas, a diferencia de las más bajas, el melodrama y la farsa.

Otra de las razones por la cual es relevante aplicar la mitocrítica de Frye en esta tesis es porque dimensiona la tragedia en el contexto general de la literatura, al ubicarla como uno de los cuatro *pregéneros* o *mythos* en los cuales se divide toda la literatura, no únicamente la dramática.

A continuación, se procederá a aplicar la teoría de Frye a la tragedia *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams. Dentro de la obra dramática existe una estructura mítica en desplazamiento. Esto quiere decir que el mito de Orfeo está superpuesto a la tragedia de Williams. En la superficie se trata la historia de un joven con espíritu salvaje que se aventura a pedir trabajo en una comunidad convencional del sur de Estados Unidos, y que provoca una conmoción, pero en la profundidad subyace el mito órfico. Por tanto Xavier Val equivale a Orfeo, Jabe Torrance al señor del Hades, y su esposa Lady Torrance a Euridice, la esposa de Orfeo, a quien viene a rescatar del inframundo. Este desplazamiento de la mitología órfica le da gran profundidad a la obra, ya que permite una segunda lectura compuesta por los diferentes símbolos utilizados. Williams modificó, diecisiete años más tarde, cerca de tres cuartas partes su obra original *Battle of Angels*, escrita en 1939, misma que carecía del elemento mítico.

Para Frye, es lugar común de la crítica que la tragedia se concentre más en un individuo aislado del grupo social, a diferencia de la comedia, que tiende a tratar con personajes de un grupo social. Así, el héroe trágico Val Xavier importa como individuo aislado que llega a un pueblo cerca del río Mississippi, llamado Two River County, aproximadamente a 500 km de la ciudad de Nueva Orleans.

Sin embargo, a diferencia del héroe trágico aristotélico, que típicamente se encuentra en lo alto de la rueda de la fortuna y conduce el poder a mayor altura que el común de los humanos, Val no ostenta conducción del poder, ni situación elevada alguna.

Es un muchacho que acaba de cumplir treinta años y quiere cambiar su desordenada manera de vivir. Val no lamenta la pérdida de su juventud como muchos de los personajes de Williams, pero quiere retener su libertad juvenil. Quiere mantenerse fuera de la corrupción materialista del sistema de pertenencia. La historia se remonta a que fue abandonado de niño por su familia en los canales de los ríos, donde sobrevivió gracias a la cacería hasta la edad de quince años; después se dedicó a cantar con su guitarra en los bares de Nueva Orleans.

Val: At fifteen I left Witches Bayou. When the dog died I sold my boat and the gun [...] I went to New Orleans in this snakeskin jacket [...] It didn't take long for me to learn the score. <sup>2</sup>

El mito griego cuenta que los padres de Orfeo fueron la musa Calíope y el dios Eagro. Éste, como se apuntó anteriormente, es el dios tracio todopoderoso, principalmente de los ríos y puede significar en griego “cazador solitario”. Se trata, pues, de la primera similitud entre Val y Orfeo. Val es abandonado entre los ríos y sobrevive como “cazador solitario”.

Val: Listen!- When I was a kid on Witches Bayou? After my folks all scattered away like loose chicken's feathers blown around the wind?- I stayed there alone on the bayou, hunted and trapped out of season and hid from the law!- Listen!- All that time, all that lonely time, I felt I was waiting for something! <sup>3</sup>



Frye comenta que “tragic heroes are wrapped in the mystery of their communion with that something beyond which we can see only through them, and which is the source of their strength and their fate alike.”<sup>4</sup> Esta frase se puede trasladar a Val, quien adquiere las características del dios Orfeo por una comunión misteriosa. Por ello su habilidad para tocar la guitarra y encantar a quienes lo escuchan (nunca se menciona cómo obtuvo o desarrolló esta habilidad), equivale a tocar la lira de Orfeo, regalo de Apolo. El atributo principal de Orfeo es la música, ya que las melodías extraídas de su lira producen notas mágicas que extirpan las pasiones animales de los corazones y las vuelven inocuas. Dicho don lo utiliza siempre en favor de la civilización y la paz. En esto último no hay diferencia con Val, puesto que en la obra, cuando éste toca la guitarra y canta, produce armonía en los oyentes. Su guitarra lo conecta con la música de blues, y mediante ella con la lucha racial del otro, el negro. También Val utiliza su don para sobrevivir al cantar en los bares de Nueva Orleans, aunque se podría cuestionar sobre el servicio de su música en favor de lo salvaje y del otro, en contra del poder patriarcal y la civilización materialista.

Para Frye, la tragedia culmina en una epifanía de la ley o *diké*, de aquello que es y que debe ser. Para los griegos el destino es más fuerte que los dioses. La forma elemental de la ley opera como *lex talionis* o venganza. Así, Val comete un error al relacionarse íntimamente con una mujer casada y tiene que pagar las consecuencias. El héroe trágico rompe un equilibrio de la naturaleza, concebido como orden que abarca el reino visible e invisible. Tal equilibrio tarde o temprano debe restablecerse mediante lo que los griegos llamaban *némesis*. En esta tragedia el instrumento de la *némesis* es la venganza de los hombres por la lógica de los acontecimientos. Jabe, al saber que su esposa Lady lo ha engañado con Val, da muerte a Lady y al hijo que lleva en sus entrañas con dos balazos; por último da muerte a Val quemándolo.

En el mito órfico, según Ovidio, las ménades descuartizan a Orfeo, al igual que a sus dios Dionisio. La forma de morir de Val difiere del mito órfico pues es atrapado por hombres y quemado con el soplete por Jabe, con cierta evocación de la muerte del padre de Lady, quien parece quemado al intentar apagar el fuego de su huerta, del cual fuego también Jabe fue responsable por ser el líder del grupo Mystic Crew. Existen dos alusiones sobre el descuartizamiento en la obra, la primera cuando Val conversa con Vee Talbott en la segunda escena del segundo acto, sobre la manera en que comenzó a pintar sus visiones:

Val *{rising and crossing to her}*: You lived in Two River County, the wife of the county sheriff. You saw awful things take place[...] Beatings![...] Lynchings! Runaway convicts torn to pieces by hounds! <sup>5</sup>

Posteriormente, en la tercera escena del acto segundo, se repite la narración sobre un fugitivo despedazado por unos perros. Después de que Val comenta con Lady que no puede acostumbrarse a vivir en Two River County por haberse despertado dos o tres veces en las noches, inmediatamente después se escuchan salvajes ladridos de perros que persiguen a un presidiario prófugo. Los perros lo alcanzan y Val menciona que lo están despedazando.

Val: Run boy! Run fast, brother! If they catch you, you never will run again! That's- *{He has thrust his guitar under his arm on this line and crossed to the door.}*- for sure....*{The baying of the dogs changes, becomes almost a single savage note.}*-Uh-huu- the dogs've got him. ... *(Pause)* They're tearing him to pieces! <sup>6</sup>

Estas dos menciones sobre el descuartizamiento refuerzan la relación de la obra con la muerte mítica de Orfeo y de su dios Dionisio por las ménades; el mito órfico se encuentra desplazado en la imagen de los convictos destrozados por los perros. Es importante notar el desplazamiento porque en él se forma un espacio de intersección entre el mito y el drama estadounidense; podríamos decir que se produce una interacción de los temas comunes. De ello resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados. El término "descuartizamiento" de los fugitivos interactúa con el descuartizamiento de Dionisio y forma un tercer significado que implica a ambos.

Por otra parte, la persecución ritual con hombres y perros, nos recuerda a las famosas novelas góticas estadounidenses como *La cabaña del Tío Tom*, o más recientemente *Light in August* de Faulkner.<sup>7</sup>

Frye, como dijimos, sostiene que existen dos fórmulas reductoras que a menudo se han usado para explicar la tragedia. Ninguna de las dos es del todo satisfactoria y por ser contradictorias no pueden dejar de representar opiniones excesivas o limitativas de la tragedia. No son convincentes porque disminuyen la comprensión de la tragedia en toda su profundidad y magnitud, pero nos acercan a su definición.

La primera fórmula reductora de la tragedia es que toda tragedia pone de manifiesto la omnipotencia de un destino externo que limita el esfuerzo humano. Esto se observa en el héroe que es encargado de poner en marcha el proceso trágico internamente; después el destino o *moira* aparece como una necesidad externa tras haber sido trasgredido. Así, Val trata de huir de su destino al escapar de la vida disipada de Nueva Orleans para llegar a pedir empleo, pero al huir se encuentra con las condiciones de un destino omnipotente, del cual no puede escapar. Así que en sus nuevas circunstancias transgrede la condición de la

vida social al tener relaciones con Lady, mujer casada, y dejarla embarazada; por lo que tiene que pagar con su vida.

La segunda fórmula reductora de la tragedia se expresa cuando Val viola la ley moral humana poseído por *hybris*. Debido a un carácter apasionado y obsesivo no ve en el momento decisivo las consecuencias que pueden traer sus actos después de tener relaciones íntimas con Lady. Tiene la oportunidad de ser libre y construir su vida en forma diferente a lo que ha sido en su pasado, pero las circunstancias se presentan de tal manera que su debilidad es puesta a prueba y falla cometiendo *hybris*. La ironía trágica se basa en la humanidad de sus héroes y en reducir al mínimo el sentido de inevitabilidad. Se pueden ofrecer explicaciones psicológicas o sociológicas de la catástrofe, pero ésta sigue siendo humanamente inevitable, como sucede en Hamlet o en las novelas de Conrad, inmersas en el elemento destructor.

El reconocimiento o *anagnórisis* ocurre al final de la trama trágica al comparar y reconocer la vida a la que se ha renunciado y la forma de vida que el héroe ha creado para sí mismo. Val ha renunciado a su nueva vida de trabajo y paga honesta, al caer nuevamente en la tentación de relacionarse íntimamente con mujeres, aun casadas, sin pensar en las consecuencias. Cuando intenta huir es demasiado tarde y es atrapado por los vecinos y amigos de Jabe, los cuales le dan muerte.

La *némesis* puede considerarse como el tiempo en que los presentimientos y las anticipaciones irónicas regresan, lo que da la sensación de un eterno retorno. Como el oráculo en Edipo, o el adivino, los sueños de California y los augurios de las ofrendas en la tragedia de Julio César de Shakespeare, Val es advertido numerosas veces y por distintos personajes sobre la urgencia de abandonar el lugar antes de que sea demasiado tarde.

Primero se lo advierte Carol Cutrere, quien actúa como el mensajero que anuncia la catástrofe, en la primera escena del segundo acto:

Carol: [...]You're in danger here, Snakeskin. You've taken off the jacket that said: "I'm wild, I'm alone!" and put on the nice blue uniform of a convict! [...]The message I came here to give you was a warning of danger! I hope you'd hear me and let me take you away before it's too late. <sup>8</sup>

En la escena tercera del segundo acto el mismo Val presiente que el lugar no es seguro para él, después de despertar en las últimas noches con palpitaciones y gritos:

Val: Once or twice lately I've woke up with a fast heart, shouting something, and had to pick up my guitar to calm myself down [...] Somehow or other I can't get used to this place, I don't feel safe in this place, but I want to stay [...] <sup>9</sup>

Posteriormente el alguacil Talbott también le advierte en la escena segunda del acto tercero:

Talbott: "Boy, don't let the sun rise on you in this county." [...]you'll simplify my job by not allowing the sun tomorrow to rise on you in this county. 'S that understood, now, boy? <sup>10</sup>

La última advertencia parte de Lady en la escena tercera del acto cuarto, al enterarlo de su embarazo:

Lady: You gotta go now - it's dangerous for you to stay here [...]Take your pay out of the cashbox, you can go. Go, go, take the keys to my car, cross the river into some other county. You've done what you came here to do [...]<sup>11</sup>

Las advertencias no son tomadas en cuenta y las anticipaciones se cumplen irónicamente, porque el héroe trágico se engaña a sí mismo y pierde la noción de la realidad debido al vértigo de la *hybris*. Val cree que podrá salirse cuando lo desee de las circunstancias destructoras que él mismo ha creado.

Por otra parte, según Frye, la tragedia se ocupa en destruir a la familia y oponerla al resto de la sociedad. Esto es exactamente lo que ocurre con la familia Mannon en *Mourning becomes Electra* de O'Neill. Pero en *Orpheus*, la sociedad de la cual se aísla al héroe y a su familia (Val y Lady embarazada) representa los valores tradicionales corruptos del sur de Estados Unidos, encarnados por Jabe, Dolly y Dog Hamma, Beulah y Pee Wee Binnings, Sheriff Talbot, David Cutrere y las hermanas Temple. Val destruye la familia de Jabe al separarlo de su esposa Lady, aunque Jabe ha destruido primero a la familia de ella al quemar a su padre en la huerta, separarla de su novio y darle muerte al estar ella embarazada.

Basados en la clasificación cuaternaria que hace Frye de las tragedias, comentadas anteriormente en el esquema relacional del capítulo primero, ubicaremos la obra *Orpheus Descending* como *mythos* de otoño de la cuarta fase, ya que se observa en ella la caída del héroe por *hybris*, aunque cruce la barrera de la inocencia hacia la vida mundana y su caída comience a ser más irónica y menos heroica.

En la obra, Val tiene un pasado que quiere cambiar, quiere huir del corrupto mundo del trabajo nocturno de los bares y trabajar honestamente, pero las nuevas circunstancias lo hacen cometer el error trágico, y al no ver las consecuencias, se queda a pagar sus actos con la muerte.

Val: I can do all kind of jobs. Lady, I'm thirty today and I'm through with the life that I've been leading. (Pause. Dog bays in distance.) I lived in corruption but I'm not corrupted. Here is why. (Picks up his guitar). My life's companion! It washes me clean like water when anything unclean has touched me [...]<sup>12</sup>

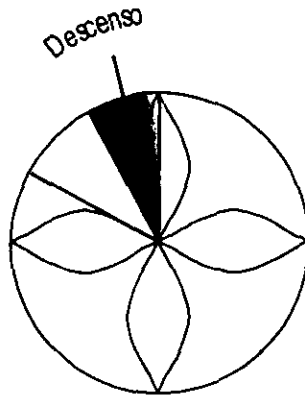
Frye en su capítulo "Rhetorical Criticism: Theory of Genres"<sup>13</sup> propone cuatro términos genéricos: el drama, la épica y la lírica, de origen griego, y el cuarto la "ficción", el género de la página impresa o libro. Particularmente en el drama, los personajes hipotéticos o internos de la historia se enfrentan directamente con el público, lo cual se caracteriza por la ocultación del autor con respecto del público. Esta característica del drama tiene una conexión particularmente íntima con el rito. En ese sentido, con ayuda de la teoría de Mircea Eliade se sondan los símbolos rituales presentes en *Orpheus Descending*, como complemento de la mitocrítica de Frye.

## 4.2. Figuras mitocríticas de M. Eliade

### 4.2.1. Esquema del descenso: descenso chamánico y visita al mundo de los muertos

Como se mencionó en el primer capítulo, M. Eliade, en su libro *Tratado de historia de las religiones*, menciona algunos símbolos rituales que se pueden relacionar con el tema del

descenso y la muerte. Primero abordaremos la relación con el descenso. De acuerdo con nuestro esquema relacional el tercer cuadrante, correspondiente a la tragedia, se dividió en tres áreas, la primera superior derecha corresponde al descenso.



Eliade, en su libro *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, explica cómo para algunas culturas el descenso al infierno se realiza especialmente para buscar y traer el alma del enfermo, también con el fin de llevar el alma del difunto hasta el reino del dios de la muerte y, por último, para pedir buenas cosechas, buena cacería, multiplicación del ganado, etc. El conocimiento del inframundo y de los muertos es utilizado también para cuidar a los seres humanos vivos, en el caso de que algún muerto quiera hacerles mal mediante alguna enfermedad o apoderándose de su alma. El descenso lo ubicamos en el área inferior izquierda de nuestro esquema relacional.

Val, como Orfeo, tiene el poder de rescatar del inframundo a la mujer que ama.

Lady: I guess my heart knew that somebody must be coming to take me out of this hell! You did. You came. Now look at me! I'm alive once more!<sup>14</sup>



Empero, lo mismo que le sucede a Orfeo con Euridice, ocurre con Val, ya que no logra rescatar a Lady más que temporalmente.

El descenso chamánico puede enunciar el aprendizaje que se obtiene en el submundo del ser, tema que servirá para ubicar la dramaturgia de la obra *Orpheus Descending*, ya que en la tragedia el ser humano baja a los niveles profundos de su ser para obtener aprendizaje. Así tenemos un Williams que explora en su interior para obtener un conocimiento personal, donde todos los personajes están contenidos en él mismo. Varios críticos comentan la existencia de la preferencia homosexual en sus obras, ya que algunos de los personajes principales masculinos rechazan o son indiferentes a las insinuaciones de las mujeres. Tal es el caso de Val, que vivió durante quince años en el French Quarter de Nueva Orleans, y que en la obra muestra indiferencia hacia las mujeres. Rory B. Egan, comenta a este respecto que desde el mito de Orfeo, según Ovidio, ya se presenta este tipo de conducta, lo mismo que observamos en Val, "The homosexuality of Orpheus is a feature of several ancient versions of the story, including Ovid's, and it is usually a concomitant of his attractiveness to women and their resentment at his hostility or indifference."<sup>15</sup>

John M. Clum señala que en la versión del mito, Orfeo es brutalmente asesinado por una banda de mujeres y no por hombres como en la obra de Williams. Quizá el dramaturgo presenta lo que piensa aceptará su público, pero ya en *Cat on a Hot Tin Roof* hace referencias a la homosexualidad. Así es que cabe la pregunta ¿Val es necesariamente heterosexual, o representa una fantasía homosexual de la juventud de Williams? Es claro que presentar un atractivo y dispuesto semental puede funcionar como una realidad o una fantasía sexual de Williams. Según Clum, Val es un hombre muy atractivo sexualmente pero renuente a las mujeres y de cierta manera pasivo, lo que sugiere una sexualidad ambigua. Habría que aclarar la postura de Clum, ya que no se puede generalizar que todo

hombre tímido, renuente y pasivo necesariamente es homosexual. Se puede decir que Val es un semental más sensible y reflexivo que el agresivo Stanley Kowalski.

Pero es cierto, por el otro lado, que en Williams el carácter de las mujeres es activo y toman lo que desean de los hombres. En *Orpheus Descending*, Lady es la agresora al entrar al cuarto de Val para poseerlo. Al igual que Vee Talbot, la esposa del *sheriff*, pone la mano de Val en su pecho. Y Carol constantemente asedia sexualmente a Val. Este mundo de mujeres activas y hombres ambiguos también está reflejado en otras obras como *Suddenly Last Summer* y *Sweet Bird of Youth*. También observamos en estas tres obras la presencia de dos mujeres que forman un triángulo con un hombre que es martirizado. El hombre mártir representa ciertas violaciones a los principios masculinos y patriarcales. Las mujeres son las que ofrecen este sacrificio para cambiar el sistema de género y sexo. En esencia es lo que dice el epígrafe de *Suddenly Last Summer*, “the women voice and define the men”. Esto también se relaciona con las víctimas propiciatorias de los grupos racistas fanáticos del sur de Estados Unidos, como se puede observar en la película *Mississippi on fire*,<sup>16</sup> en la cual el Ku Klux Klan mata a tres activistas promotores del voto para los negros en el condado de Jessup, Mississippi, en 1964.

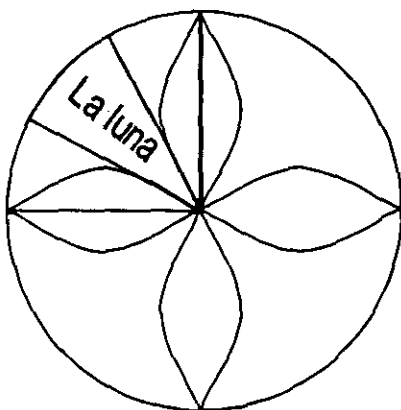
También en *Light in August*,<sup>17</sup> de Faulkner, observamos el sacrificio crístico hacia el negro y homosexual, representado por Joe Cristmas, castigo avalado por una comunidad sureña.

Williams construye un mundo ambivalente, por una parte los patriarcas se nos presentan como capaces de matar pero impotentes, enfermos e incapaces de crear la vida. Esto ocurre con Jabe, quien al matar a Val y a Lady, aniquila la posibilidad de un nuevo orden no patriarcal. Por otra parte, están los hombres atractivos pero pasivos y las mujeres dominantes. Esta construcción de sus personajes parece invertir la visión de otros autores

dominantes. Esta construcción de sus personajes parece invertir la visión de otros autores como Thomas Mann, el cual retrató a sus personajes homosexuales sin ningún temor y con gran aceptación de la vida.

#### 4.2.2. Figuras mitocósmicas: la luna

El área central de nuestro esquema corresponde a la luna, y con ella abordaremos la relación de la luna con la fertilidad en general y en particular con la mujer.



En la mayoría de los pueblos antiguos se creía que la luna gobernaba la lluvia, movía las mareas y ayudaba al crecimiento de las plantas. Por este lazo tan fuerte entre lluvia y vegetación, Eliade encuentra que gran número de dioses de la fertilidad son al mismo tiempo divinidades lunares. La luna también se relaciona con la muerte y la resurrección; se mantiene tres noches oculta con el cielo oscuro y renace a la cuarta noche. Se vincula con los muertos porque éstos adquieren una nueva modalidad de existencia; así

vida. La luna se convierte en el lugar donde descansan los muertos, como lo era para los pitagóricos, donde reposaban los héroes y los césares.

No es casual que Williams acuda a la mitología cristiana en la que existe un Viernes Santo, un Sábado de Gloria y un Domingo de Resurrección. Es preciso recordar que la semana santa se calcula de acuerdo con el calendario lunar, por eso siempre varía en el calendario solar. En estos días están contenidos la muerte y la resurrección de Jesucristo como culminación de la Semana Santa en el calendario de la iglesia cristiana, y su alusión se justifica por el contexto religioso de Lady como inmigrante italiana y por la enfermiza religiosidad de Vee Talbot. Y es en el día de Sábado de Gloria cuando ocurre la muerte de Lady y Val, quizá en espera de una resurrección o irónicamente para acabar con ella. Lo mismo sucede en la obra *Sweet Bird of Youth*, donde Chance Wayne es castrado el domingo de Pascua, lo que sugiere una redención que nunca llega. La Pascua es usada irónicamente porque no existe escapatoria del tiempo o de la muerte. De igual manera en *Suddenly Last Summer* existe una parodia de la Eucaristía en la crucifixión de Sebastián Venable.

En *Orpheus Descending*, la acotación primera del acto tercero nos marca que la acción comienza en la mañana del Sábado antes de Pascua, o sea el Sábado de Gloria.

Act Three.

*An early morning. The Saturday before Easter.*<sup>18</sup>

Por otra parte, también según Eliade, ciertos animales se convierten en símbolos lunares por su forma o modo de ser que evoca el destino, como el caracol, el oso, la rana y la serpiente, que desaparecen y reaparecen.

Por vivir bajo tierra la serpiente conoce los secretos de los muertos y se convierte en el animal funerario por excelencia. También la serpiente puede connotar la noción judeocristiana de tentación. Val es un macho muy atractivo y un semental en potencia. Pero es importante notar que Val cambia su chamarra de víbora por un saco azul oscuro que le proporciona Lady para trabajar como dependiente de su tienda. Ello puede simbolizar que sin esta protección y virilidad de la naturaleza no puede permanecer en el mundo de los muertos sin morir. Esto lo remarca Carol en la escena primera del acto segundo.

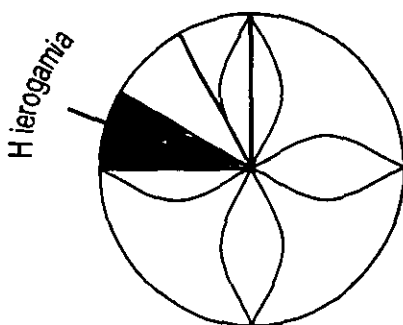
Carol: You're in danger here, Snakeskin. You've taken off the jacket that said: I'm wild, I'm alone! And put on the nice blue uniform of a convict!<sup>19</sup>

La luna puede tener también una personificación masculina y con características ofídicas. Así, Val-Xavier podría evocar un dios lunar, al llevar una chamarra de víbora para entrar al mundo de los muertos representado por Two River County, y la casa de los Torrance podría representar la morada del señor de la muerte. Para los griegos el Hades o reino oscuro de los muertos está separado del reino luminoso de los vivos por un río, tal como sucede en este poblado bordeado por un río.

Lady: You gotta go now -it's dangerous for you to stay here [...] Take your pay out of the cashbox, you can go. Go, go, take the keys to my car, cross the river into some other county. You've done what you came here to do [...] <sup>20</sup>

#### 4.2.3. Aspectos de la hierogamia: unión del cielo y la tierra

Eliade también relaciona a la tierra y al cielo como la primera hierogamia, pareja divina que evoca uno de los *leitmotiv* de la mitología universal. En nuestro esquema relacional el área inferior izquierda corresponde a la hierogamia.



La representante humana de la tierra-madre es la mujer y para que haya fertilidad hace falta un hombre-cielo; ambos, al juntarse, forman una hierogamia como símbolo ritual. La tierra está viva porque es fértil y gana la batalla contra la muerte.

Hay que reanimar a la tierra, excitar al cielo para que la hierogamia cósmica-la lluvia-se cumpla en las mejores condiciones, para que los cereales crezcan y den frutos, para que las mujeres engendren hijos, para que los animales se multipliquen y para que los muertos puedan saciar su vacuidad con la fuerza vital.<sup>21</sup>

La tierra puede estar representada por Lady Torrance, una tierra estéril, sin vida, pero cuando el cielo representado por el atractivo Val, la penetra, recuerda la primera hierogamia y la tierra es ahora fecunda y con vida. Este es otro símbolo ritual que actualiza la necesidad de que el dios uránico, mediante la lluvia, fecunde a la diosa Tierra para dar frutos.

Eliade nos llama la atención sobre la solidaridad entre los ritos sagrados agrarios y los ciclos temporales en la despedida del año que termina y en la recepción del año nuevo. Esto destaca la importancia del tiempo y el ritmo de las estaciones para la experiencia religiosa en las sociedades agrarias, ya que estos coinciden con la expulsión de los males o la regeneración de los poderes. Cuando las ceremonias coinciden con los ritmos cósmicos aumentan su eficacia.

En la obra analizada, la historia comienza semanas antes de la entrada de la primavera, caracterizada por el clima frío y las lluvias, y donde la acción se desarrolla en el atardecer y en la noche. Esto se refleja en la acotación del prólogo del acto primero.

*The action of the play occurs during a rainy season, late winter and early spring.*<sup>22</sup>

Semanas después, parece coincidir la entrada de la primavera con la noche donde tienen relaciones íntimas Lady y Val en el cuarto de la tienda. El calendario cósmico indica que el equinoccio de primavera es una fecha especial que ayuda a la fecundación. Esto se ve reforzado con la salida del sol por primera vez en la obra, en la escena primera del acto tercero, lo cual además se relaciona en el calendario católico con el Sábado de Gloria, un día después de la muerte de Cristo.

*Act Three. Scene One.*

*An early morning. The Saturday before Easter.*<sup>23</sup>

El tema de la fertilidad se refuerza con los recuerdos de Lady acerca de una pequeña higuera estéril del huerto paterno que de pronto dio higos. Durand ejemplifica a la higuera

como la imagen del alimento materno, compuesta de leche y vegetación “higuera ‘nutritiva’ por excelencia al ser portadora de frutos y sugerir su jugo el líquido nutritivo primordial.”<sup>24</sup>

El símbolo ritual de la fertilidad aparece nuevamente cuando Lady adorna el árbol verde con los colgijos navideños que aseguran la continuidad de la vida en el invierno. Eliade narra que el árbol es el símbolo vegetal por excelencia, pues contiene la fuente inagotable de la fertilidad cósmica, ya que es vertical, crece, constantemente pierde sus hojas y las recupera, muere y vuelve a nacer innumerables veces.

Lady: When a woman's been childless as long as I've been childless, it's hard to believe that you're still able to bear! —We used to have a little fig tree between the house and the orchard. It never bore any fruit, they said it was barren [...] Then one day I discovered a small green fig on the tree they said wouldn't bear! [...] I ran to a closet, I opened a box that we kept Christmas ornaments in! —I took them out, glass bells, glass birds, tinsel, icicles, stars.... And I hung the little tree with them, I decorate the fig tree [...] because it won the battle and it would bear! Unpack the box! Unpack the box with the Christmas ornaments in it, put them on me, glass bells and glass birds and stars and tinsel and snow! [...] I've won, I've won, Mr. Death, I'm going to bear!<sup>25</sup>

### **4.3. Figuras mitocríticas de G. Durand**

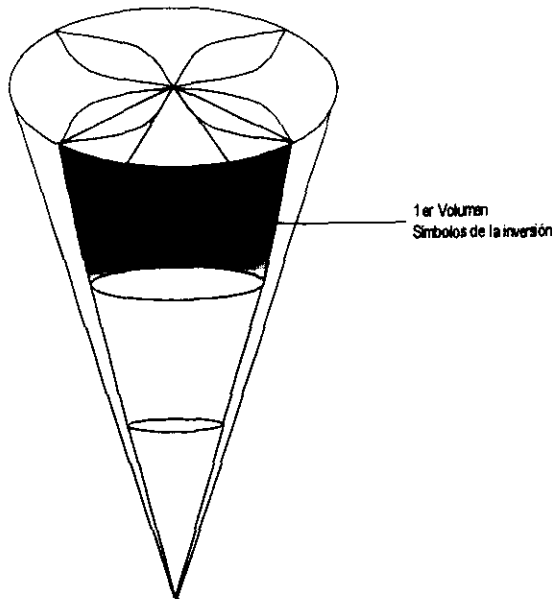
#### **4.3.1. El descenso arquetípico al cuerpo materno**

Gilbert Durand ahonda sobre el tema del descenso, en su capítulo primero “Los símbolos de la inversión” en la segunda parte titulada “El régimen nocturno de la imagen”, dentro del



libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Durand afirma que los arquetipos fundamentales de la imaginación humana se perciben desde una perspectiva simbólica corporal. Podría decirse que la consideración del cuerpo es el síntoma del régimen nocturno de lo imaginario del descenso, ya que partimos de que es nuestra sensibilidad corporal la que sirve para construir el imaginario del descenso, así el descenso lo experimentamos al beber líquidos o ingerir alimentos que luego procesa nuestro sistema digestivo.

Como se mencionó en el esquema relacional del primer capítulo de esta tesis, la figura que se escogió para integrar las ideas de Durand es un cono invertido cuya base es el cuadrante de la tragedia de Frye con las divisiones de Eliade. El volumen del cono se dividió regularmente entre las tres ideas principales de Durand; el primer nivel, de arriba abajo, pertenece a los símbolos de la inversión, como si fuera una boca u orificio sexual donde se comienza a descender o penetrar hacia el interior del cuerpo.



El mito de Orfeo según Durand, puede contener la constelación maternal coloreada y acuática, de acuerdo con el esquema del descenso o retorno al vientre materno.

Se puede descender para remontar el tiempo y reencontrar la calma prenatal. Y con ayuda de las ideas de Bachelard, Desoille y Jung, principalmente, Durand asegura que el descenso demandará más precauciones que la ascensión. "Exigirá corazas, escafandras o, incluso, el acompañamiento de un mentor; todo un arsenal de artefactos y mecanismos más complejos que el ala, atributo tan sencillo del vuelo."<sup>26</sup> Existe un constante peligro de confundirse y caerse, por esta razón se requiere de buena protección. También el descenso va unido a la intimidad digestiva y al gesto de la deglución. Por otra parte, en el descenso a las profundidades oscuras y ocultas existe una lentitud visceral y una cualidad térmica agradable. Según Durand,<sup>27</sup> esto se reafirma en la elaboración psicológica de los complejos de Jonás y de Novalis, como se explicará enseguida.

En el complejo de Jonás, la ballena no deteriora ni desgarrar, sino que inofensivamente traga y aquél reposa en el acariciador vientre digestivo de ésta. Tal deglución con mucha frecuencia sacraliza. Tal es el caso del tema folklórico de Gargantúa, que representa a un gigante que amablemente se traga a los niños sin hacerles ningún mal.<sup>28</sup>

En el complejo de Novalis, el descenso del minero a la tierra se asimila con la penetración blanda del vientre sexual, en otras palabras con una copulación. Así se constata que "la imaginación del descenso confirma la intuición freudiana que hace del tubo digestivo el eje de la libido antes de su fijación sexual".<sup>29</sup>

También los valores nocturnos están vinculados con el descenso por la escala secreta a la unión amorosa del retorno al hogar prenatal. Es el abismo femenino y maternal,

que para numerosas culturas funciona como el arquetipo del descenso y el encuentro con las fuentes originales de la felicidad. El regreso a la gran madre puede ser tanto de características marinas como telúricas.

Val regresa al primer momento de amor que tuvo entre los ríos, como en el jardín del Edén.

Val: By coming out on the dogtrot of a cabin as naked as I was in the flat-bottom boat! She stood there a while with the daylight burning around her as bright as heaven as far as I could see. You seen the inside of a shell, how white that is, pearly white? Her naked skin was like that.<sup>30</sup>

Después Val sublima el amor al no poder encontrar respuestas en la tierra, lo sublima mediante la imagen del pájaro que no tiene patas para descansar en la tierra.

Val: You know they's a kind of bird that dont't have legs so it can't light on nothing but has to stay all its life on its wings in the sky?[...] They sleep on the wind and... never light on this earth but one time when they died![...] So I'd like to be one of those birds; they's lots of people would like to be one of those birds and never be -corrupted!<sup>31</sup>

Tal acto sublime continúa hasta que su amor recae en Lady, lo cual ocasionará su muerte.

Val:[...] but I wanted to tell you something I never told no one before. (Places hand on her shoulder.) I feel a true love for you, Lady! (He kisses her.) I'll wait for you out of this county, just name time and the [...]<sup>32</sup>

En el descenso existe un proceso de doble negación, proceso en donde lo negativo se convierte en positivo, donde se ve al engañador como engañado. Este procedimiento constituye una transmutación de valores y la utilización de las propias armas del adversario, ya que por esta vía se puede dejar al engañador como engañado. Dicho procedimiento se convierte en un símbolo de reduplicación, en donde Gargantúa, el gigante tragador, es tragado a su vez por el horizonte. Este punto nos lleva al concepto de doble sentido de activo-pasivo. Esto opera también en la simbólica cristiana, ya que Cristo es a la vez el Gran Pescador y el pez.

La inversión y la reduplicación se utilizan, según Durand,<sup>33</sup> constantemente en la literatura, desde la tragedia griega hasta la novela policiaca, en la que se invierten los papeles del asesino sádico y del hombre bueno y tranquilo, libre de toda sospecha.

En la literatura estadounidense, la novela faulkneriana es un ejemplo de reduplicación producido por la redundancia de nombres de personajes de una misma familia, lo que crea una extraña confusión y un eterno retorno de la historia. Lo mismo sucede en el drama *Mourning Becomes Electra*, de O'Neill (1931), donde todos los miembros de la familia Mannon son parecidos; los padres se parecen físicamente a sus hijos y a sus nietos, y de igual manera sucede con sus esposas.

En la obra, Val es un joven que quiere escapar del mundo fácil por medio del trabajo honesto. Y en su acción existe una inversión ya que engaña al gran engañador, Jabe, quien ha simulado durante años no haber tenido nada que ver con la muerte del padre

de Lady. Al final, sin embargo, Jabe resulta triunfador y se crea una especie de reduplicación, al mostrarse un eterno retorno de la historia. Esto se observa en la fatalidad de hacer morir todo lo que intenta vivir dentro de este microcosmos: el padre de Lady, Lady con su hijo y Val.

En el descenso, según Durand, también se observa el proceso de inversión que pasa por una relativización de los términos y llega a invertir el sentido común y la lógica, lo que hace "entrar lo grande en lo pequeño". Durand nombra a este esquema proceso de gulliverización, donde el bienhechor se reduce a un objeto minúsculo.

Los esquemas del descenso íntimo se colorean con la densidad nocturna, a diferencia de los esquemas ascensionales que tienen por atmósfera la luz. Para Bachelard, los colores que le gustan a Edgar Allan Poe o a Gogol son el verde y el violeta, colores de abismo y esencia misma de la noche y las tinieblas.

El simbolismo de los sonidos es, por tanto, como el de los colores, el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique, pero es también el medio de exorcizar y de rehabilitar mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo.

Los primeros sonidos que se escuchan en la primera escena de la obra son ladridos de perros que manifiestan los ruidos no domesticados y salvajes de la naturaleza. Lo salvaje ladra a lo moderno en la primera escena cuando Carol y el Hechicero ladran el llanto choctaw, que contiene notas de salvaje intensidad, ante las mujeres Eva y su hermana, Dolly y Beulah.

En la escena tercera del segundo acto, los perros marcan el momento en que Val recuerda que en las últimas noches se ha despertado gritando y siente que no está seguro en ese pueblo, aun cuando al mismo tiempo quiere quedarse. Parece que los perros, al

representar lo salvaje, marcan el momento de la decisión del destino. Los mismos perros persiguen a un prófugo, hasta alcanzarlo y despedazarlo en la tercera escena del acto segundo. Val narra este acontecimiento como si lo estuviera viviendo él mismo o se sucediera en su interior; intenta escapar de este destino al abrir la puerta de la tienda con intenciones de irse, pero Lady le dice en ese momento que le ofrece una cama cómoda en la misma tienda. Al aceptar Val, su destino y su destrucción quedan marcados, irónicamente la persecución de los perros y el descuartizamiento del prófugo se materializarán en su muerte.

Val: Once or twice lately I've woke up with a fast heart, shouting something, and had to pick up my guitar to calm myself down. [...] Somehow or other I can't get used to this place, I don't feel safe in this place, but I-wanted to stay [...]

*(Stops short; sound of wild baying.)*

Lady: The chain-gang dogs are chaising some runaway convict. ...

Val: Run boy! Run fast, brother! If they catch you, you never will run again That's-  
*(He has thrust his guitar under his arm on this line and crossed to the door.)*-for sure....*(The baying of the dogs changes, becomes almost a single savage note.)* Uh-huh- the dogs've got him....they're tearing him to pieces! *(Pause. Baying continues. A shot is fired. The baying dies out, He stops with his hand on the door; glances back at her; nods; draws the door open. The wind sings loud in the dusk)* Lady: Wait. [...] There's a cot there. A nurse slept on it when Jabe had his first operation, and there's a washroom down here and I'll get a plumber to put in a hot an'cold shower! I'll-fix it up nice for you....

Val: [...] -I'll go and take a look at it....<sup>34</sup>

De igual manera los ladridos del negro hechicero, "Choctaw cry", sirven de conjuro para preparar la entrada de Val en la primera escena y en la obra. La unión entre el hechicero negro cubierto de amuletos y Val, puede repetirse en las inscripciones de los músicos negros en su guitarra, la cual funciona también como su amuleto para no corromperse, como lo anotamos anteriormente. El llanto parece el regreso a lo más primitivo de la psique humana, el grito primordial. Según Bigsby, el grito del hechicero negro representa la era anterior que no estaba enferma de neón. "The Negro conjure man does not speak but utters a Chocktaw cry. His magic is from another era, from a time before the world became 'sick with neon'."<sup>35</sup> Val parece ser la continuación de este mismo grito salvaje, ya que su entrada coincide con el grito de Carol y del hechicero. Lo salvaje llama a sus semejantes. Así vemos que existe una unión entre los ladridos de los perros, la naturaleza salvaje, la atracción sexual y la guitarra de Val, la naturaleza salvaje de Carol y del grito choctaw.

*She starts the cry herself. The negro throws back his head and completes it: a series of barking sounds that rise to a high sustained note of wild intensity...Just then, as though the cry had brought him, Val enters the store. He is a young man, about 30, who has a kind of wild beauty about him that the cry would suggest...His remarkable garment is a snakeskin jacket, mottled white, black and gray. He carries a guitar which is covered with inscriptions.*<sup>36</sup>

Beulah le pide al negro retirarse de la tienda y éste se va después que Carol le regala un dólar.

Carol pide el mismo grito choctaw al hechicero en la última escena del acto tercero; pero ahora el grito produce gran reacción en la tienda: Beulah y Dolly salen corriendo, Dog y Pee Wee sacan al negro a empellones de la tienda, Jabe vocifera desde su cuarto, Val descorre las cortinas de la alcoba como convocado por el grito y entra a escena de la misma manera que la primera vez.

Carol: Uncle! The Choctaw cry! I'll give you a dollar for it.

*(Lady turns away with a gasp, with a gesture of refusal. The negro nods, then throws back his turkey neck and utters a series of sharp barking sounds that rise to a sustained cry of great intensity and wildness. The cry produces a violent reaction in the building. Beulah and Dolly run out of the store[...] Dog and Pee Wee run down the stairs with ad libs and hustle the negro out of the store, ignoring Lady[...] Val sweeps back the alcove curtain and appears as if the cry were his cue. Above in the sickroom, hoarse, outraged shouts that subside with exhaustion. <sup>37</sup>*

El grito choctaw en esta segunda ocasión parece lastimar a los personajes que no tienen relación con lo salvaje, y hasta parece producir un deterioro en la salud de Jabe.

Durand se remite a Eliade en lo que respecta al *leitmotiv* de la mitología universal sobre la unión de la pareja divina Cielo-Tierra en la primera hierogamia cósmica. La madre primordial envolvente se encuentra en las leyendas y las mitologías, aspecto que hemos abordado en la sección referente a Eliade.

Se puede notar el isomorfismo nocturno de las imágenes que gravitan en una especie de dinámica en torno al esquema de la penetración o degustación sexual. Williams, a lo largo de la obra, propone las siguientes imágenes. Val espera una respuesta acerca del



amor, así su primera experiencia sexual parece ser la respuesta; narra las relaciones que tiene con una mujer desnuda y blanca como la perla que conoció a los catorce años entre los ríos. Posteriormente, al abandonar Witches Bayou, Val se da cuenta de que puede vender algo más que pieles, lo cual denota cierta mundanidad al cantar y tocar su guitarra mientras trabaja, en la vida nocturna de Nueva Orleans. Val comenta que aun en la vida nocturna de las ciudades se puede respirar lo salvaje.

Val: The ones that work days in cities and the ones that work nights in cities, they live in different cities. The cities have the same name but they are different cities. As different as night and day. There's something wild in the country that only the night people know...<sup>38</sup>

En la obra Val acepta salir con Carol primero, y regresa después con manchas de lapiz labial, lo que demuestra su gusto por aventuras sexuales rápidas. Lo mismo sucede en la cuarta escena del acto segundo, cuando Lady no lo deja ir diciéndole que lo necesita para continuar viviendo, acto seguido, ella entra a su habitación animada por la guitarra de Val que toca "Lady's Love Song".

Al analizar estas imágenes es posible advertir el isotopismo del agua de los ríos y la música unidos a la femineidad de la mujer que se desnuda. En este caso, el agua no está relacionada con la purificación, sino con la fluidez del deseo donde no imperan las leyes de la razón. Esto podría asociarse con el lugar entre canales de agua donde nace Val, Witches Bayou, y su magnetismo sexual. También con su habilidad para comunicarse y seducir a las mujeres.

Val: Well, they say that a woman can burn a man down. But I can burn down a woman [...] any two-footed woman.<sup>39</sup>

También el lugar donde se encuentra la huerta del padre de Lady, Moon Lake, indica un lugar junto al agua para dar rienda suelta a los deseos sin ningún impedimento.

Las tinieblas son amenazadoras pero se transforman en sanidad bienhechora, mientras que los colores se sustituyen por una luz pura y el ruido es domesticado en melodía por Orfeo.

Por otra parte, menciona Eliade que en todos los folklores el abandono del bebé sobredetermina el nacimiento milagroso del héroe concebido por una virgen. El abandono es una especie de duplicación de la maternidad mediante la consagración a la Gran Madre elemental. Así, Val es hijo de la naturaleza y ésta le regala muchos dones que se detallan más adelante.

De manera repentina y sin explicación Val es abandonado de niño por sus familiares. Así pasa su infancia y adolescencia solitario, vuelto un cazador a ocultas de la ley.

Val: When I was a kid on Witches Bayou? After my folks all scattered away like loose chicken's feathers blown around by the wind? -I stayed there alone in the Bayou, hunted and trapped out of season and hid from the law!<sup>40</sup>

La Madre Naturaleza, su madre, le confiere diferentes atributos como la facultad de no dormir durante 48 horas, aguantar la respiración durante tres minutos, permanecer un día entero sin orinar o dejar completamente extenuada a una mujer. Al abandonar los

canales del río, a los quince años, el recuerdo de su vida silvestre queda simbolizada por su chamarra de piel de víbora y sus diversos atributos. Para Durand la serpiente es el símbolo triple de la transformación temporal, de la fecundidad y por último de la perennidad ancestral. La serpiente-falo se convierte en el gran portador de esperma. La serpiente ocupa un lugar simbólicamente positivo en el mito del héroe vencedor de la muerte.

Val: I can sleep on a concrete floor or go without sleeping, without even feeling sleepy, for forty-eight hours. And I can hold my breath three minutes without blacking out[...] And I can go a whole day without passing water[...] Well, they say that a woman can burn a man down. But I can burn down a woman.<sup>41</sup>

También al finalizar la segunda escena del acto tercero, Val demuestra otro atributo salvaje de agilidad felina, cuando se escapa de Pee Wee y Dog quienes le apuntan al pecho desnudo con sus navajas; esto lo hace después que Dog agarra su guitarra.

([...] *They bend close to it, keeping the open knife blades pointed at Val's body; Dog touches neck of the guitar, draws it toward him. Val suddenly springs, with catlike agility, onto the counter. He runs along it, kicking at their hands as they catch at his legs.*)<sup>42</sup>

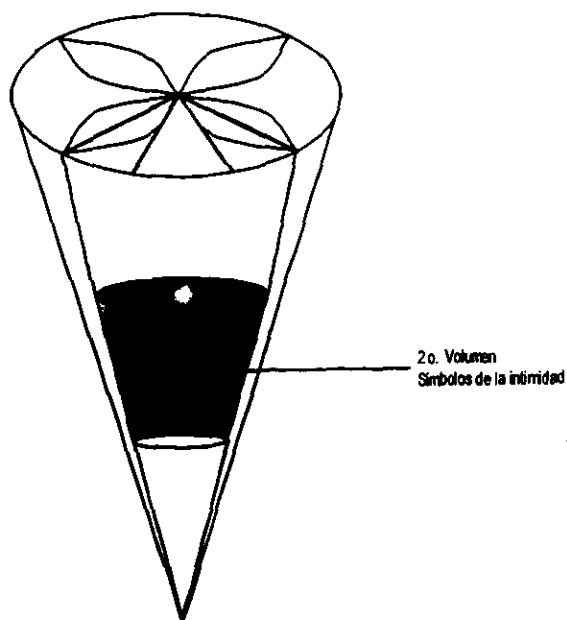
Con esto confirmamos que Val es hijo de la Naturaleza abandonado por sus familiares en los ríos de Witches Bayou; sus habilidades son un don conferido por su madre adoptiva. El nombre Witches parece venir de "witch", bruja o hechicera, con lo cual su origen está relacionado con la magia. Sus atributos constantemente le recuerdan su

origen salvaje y su necesidad de vivir salvajemente en la nocturna ciudad de Nueva Orleans. Recordemos que Lady también ansiará vincularse con lo salvaje de la vida nocturna mediante la apertura de su bar, en el anexo de la tienda.

Lady: [...] I'm going to compete for the night life in this county, the after-the-movies trade. <sup>43</sup>

#### 4.3.2. Símbolos de la intimidad: el espacio y su habitación

Otras ideas sobre el descenso desarrolladas por G. Durand las encontramos en *Los símbolos de la intimidad*, dentro del capítulo "El descenso y la copa". En nuestro esquema relacional, el segundo nivel del cono invertido corresponde a los símbolos de la intimidad, en donde el entorno determina la personalidad de los habitantes del lugar.



Aquí Durand menciona que la casa y su entorno duplican y determinan la personalidad de quien la habita. Es una demostración de la correlación psicológica entre continente y contenido.

La descripción del continente representado por la escenografía donde acontece la acción dramática en el realismo estadounidense presenta gran importancia en su relación metafórica con los caracteres de los personajes; tal como se muestra en las grandes descripciones del escenario de Eugene O'Neill, como en la primera acotación de *Mourning Becomes Electra*:

*Escenario, exterior de la casa de los Mannon, en las postrimerías de una tarde de abril de 1865. [...] Las ventanas de la planta baja reflejan los rayos del sol con rencoroso centelleo. El pórtico del templo semeja una incongruente máscara blanca, fijada sobre la casa para ocultar su sombría fealdad.* <sup>44</sup>

En el prólogo de *Orpheus Descending*, Williams describe de modo no realista cuatro diferentes espacios, una tienda de artículos generales, parte de un bar contiguo, un pequeño dormitorio y una escalera con un pequeño descanso. La correlación psicológica entre continente y contenido se expresa en la descripción de la tienda como un lugar abandonado, sucio, sin luz ni vida, y el espacio exterior donde llueve, hace frío y pareciera no haber vida.

*Scene: The set represents in nonrealistic fashion a general dry-goods store and part of a connecting 'confectionary' in a small Southern town. The ceiling is high and the upper walls are dark, as if streaked with moisture and cobwebbed. A great*

*dusty window upstage offers a view of disturbing emptiness that fades into late dusk. The action of the play occurs during a rainy season, late winter and early spring.*<sup>45</sup>

También pareciera que Jabe y Lady están atrapados en una especie de cárcel en donde no existe la libertad.

Dolly: They got two separate bedrooms which are not even connectin'. At opposite end of the hall, and everything is so dingy an' dark up there. Y'know what it seemed like to me? A county jail! I swear to goodness it didnt't seem to me like a place for white people to live in!—that's the truth [...]"<sup>46</sup>

La cárcel son las relaciones económicas a la que están expuestos, Lady se casó por supervivencia económica, al igual que David Cutrere al casarse con una muchacha rica en contra de sus sentimientos. Estas relaciones económicas de compra y venta están representadas por la tienda, lugar de intercambio por excelencia.

El bar contiguo aparece como un lugar brumoso y poético al principio de la obra, pero después, al ser decorado representa el pasado feliz de Lady Torrence con su padre y su primer amor David Cutrere, en la huerta llamada Moon Lake. Recordemos que la palabra "moon" es luna y que según Eliade, la luna está relacionada con la fertilidad y el agua. La huerta en primavera representa de alguna manera el paraíso perdido y la vida misma. Es un lugar al aire libre en donde se respira libertad y amor, ya que durante la prohibición era tan sólo en la huerta donde se podía hacer el amor y tomar vino. El bar recobra vida cuando Lady lo arregla a semejanza de la huerta de su padre, y esto se

complementa con el hecho de que Lady está embarazada, por lo que puede dar vida nuevamente.

Primero Lady comenta con Val en la escena segunda del primer acto, sus planes para decorar el bar como el huerto de su padre, el cual tenía quince lugares para cenar cubiertos con parras.

Lady: [...] Artificial branches of fruits trees in flower on the walls and ceilings!  
—It's going to be like an orchard in the spring!- My father, he had an orchard on Moon Lake. He made a wine garden of it. We had fifteen little white arbors with tables in them and they were covered with-grapevines and-we sold Dago red wine an 'bootleg whiskey and beer.-They burned it up! My father was burned up in it.<sup>47</sup>

Jabe comenta posteriormente el parecido de la huerta del padre de Lady al nuevo decorado del bar, al final de la escena tercera del acto primero.

Jabe: Miss Porter, I married a live one! Didn't I marry a live one? (*Switches off lights in confectionery*) Her daddy 'The Wop' was just as much of a live one till he burned up. He had a garden on the north shore of Moon Lake. The new confectionary sort of reminds me of it.<sup>48</sup>

Lo mismo menciona Beulah al ver el bar, al principio de la escena tercera del tercer acto:

Beulah: Oh, I understand, now! Now I see what she's up to! Electric moon, cutout silver-paper stars and artificial vines? Why, it's her father's wine garden on Moon Lake she's turned this room into!<sup>49</sup>

Este 'espacio resucitado' actúa primero como una lucha contra la muerte y posteriormente como parte de la venganza de Lady contra Jabe, al enterarse que fue él, junto con otros amigos, quienes mataron a su padre.

Lady: I want that man to see the wine garden come open again when he's dying! I want him to hear it coming open again here tonight! While he's dying.<sup>50</sup>

El pequeño dormitorio es otro espacio generalmente oculto por una cortina oriental descolorida, como se menciona en el prólogo, y podría representar otra parte escondida de Lady. Se utiliza como probador de vestimentas para los clientes de la tienda, y también, según Lady, se utilizó como dormitorio de una enfermera en la primera operación de Jabe; ahora está redecorado como el dormitorio de Val. A manera de puerta existe una cortina decorada con el dibujo de un árbol dorado con frutos color escarlata y aves fantásticas. Este lugar podría representar el jardín del Edén, donde Adán y Eva viven hasta que cometen el pecado original. Es aquí donde Val y Lady cometen adulterio después de algunas en que Val trabaja en la tienda (escena cuarta del segundo acto).

*([...]) He looks up gravely at her from his guitar. She closes the curtain behind her. Its bizarre design, a gold tree with white birds and scarlet fruit in it, is softly translucent with the bulb lighted behind it. The guitar continues softly for a few*



*moments; stops; the stage darkens till only the curtain of the alcove is clearly visible.)*<sup>51</sup>

Las escaleras con el descanso conducen al segundo piso de la casa, aunque no se ven las habitaciones. Dolly narra en el prólogo que hay dos cuartos que no se comunican entre sí. Uno es para Jabe y el otro para Lady.

Dolly: They got two separate bedrooms which are not even connectin'. At opposite end of the hall, and everything is so digny an 'dark up there. <sup>52</sup>

Jabe se asocia con la muerte; primero por la acotación que escribe Williams sobre el personaje antes de entrar en la primera escena del primer capítulo.

*(Jabe enters. A gaunt, wolfish man, gray and yellow.)*<sup>53</sup>

Jabe es parecido a un tétrico hombre-lobo gris y amarillo, lo cual nos hace pensar en alguien menos humano y más animal o endemoniado. Esta imagen se repite a lo largo del texto, hasta que lo sugerido cobra la fuerza de la verdad. Posteriormente Beulah, en esa misma escena, menciona a Dolly su palidez y el sudor de la muerte.

Beulah: He has th' death sweat on him! Did you notice that death sweat on him?<sup>54</sup>

En la acotación de la escena primera del acto tercero, la descripción de Jabe al bajar de su cuarto a la tienda junto con la enfermera es de una persona de piel amarillenta con fuego en los ojos.

*(...)They have a bizarre and awful appearance, the tall man, his rusty black suit hanging on him like an empty sack, his eyes burning malignantly from his yellow face, leaning on a stumpy little woman [...]*<sup>55</sup>

Lady, también en la escena tercera del acto tercero, menciona que Jabe es la muerte en persona y que alguien debería sacarla de ese infierno.

Lady: I know! Death's knocking for me! Don't you think I hear him, knock, knock, knock? It sounds like what it is! Bones knocking bones.... Ask me how it felt to be coupled with death up there, and I can tell you. My skin crawled when he touched me. But I endured it. I guess my heart knew that somebody must be coming to take me out of this hell! You did. You came. Now look at me! I'm alive once more. -I wont wither in dark! [...] Death's scraped together down here!-but Death has got to die before we can go...<sup>56</sup>

Todas estas notas implican que la imagen de Jabe es la de un frío esqueleto y, por el desplazamiento del mito de Orfeo, Jabe evoca al rey del inframundo, el rey de los muertos llamado Hades.

Cuenta Homero que después de la victoria sobre Cronos y los Titanes, los tres hermanos olímpicos se dividieron el dominio del mundo: a Zeus le tocó el reino del cielo y de la tierra, a Poseidón el mar, y a Hades las profundidades terrestres.

Hades no se identifica con el demonio cristiano porque la idea de una identidad maligna que incita a los hombres al pecado y exulta con el sufrimiento era desconocida para los griegos. El reino del Hades se modifica de su visión homérica para dividirse en dos regiones distintas: el Tártaro como lugar de expiación, donde los asesinos pagan las culpas, y del otro lado, los campos Elíseos, donde los virtuosos gozan de las recompensas a sus acciones. Para decidir el destino de los muertos, los griegos imaginaban un tribunal compuesto de tres jueces, Minos, Eaco y Radamanto. Las almas antes de presentarse al tribunal tenían que cruzar el río Aqueronte desde el Erebo, después de pagar un óbolo al barquero Caronte; posteriormente tenían que cruzar el portón del Hades guardado por Cerbero.

Los principales auxiliares del rey Hades son Tánatos (la muerte), las Moiras, las Keres, las Erinias o Furias. Una vez que el destino decide que ha llegado la hora final, las Moiras cortan el hilo de la vida y las Keres se apoderan del mortal designado y lo arrastran hacia el Erebo. Cuando dicho mortal ha cometido crímenes como el parricidio, Tánatos manda en lugar de las Keres a las Erinias o Furias.

En otras acotaciones de la obra *Orpheus Descending* hay figuras misteriosas que aparecen como si fueran demonios, las cuales complementan la imagen de Jabe como el señor de los muertos que reina en el pequeño pueblo de Two River County, una especie de infierno, y cuyos amigos representan el séquito de demonios, a semejanza de los auxiliares del rey Hades.

Bigsby extiende la noción de infierno a todo el Sur, ya que el Sur está muriendo y las imágenes dominantes son la extinción, la enfermedad y la esterilidad. Los signos de vitalidad están destruidos y esto se demuestra con la muerte de Val. Más adelante aplicaremos la noción del Sur para Williams.

Así, para la escena tercera del tercer acto, Williams nos sugiere una figura misteriosa que debido a la luz del farol de la calle parece una sombra en los infiernos a través de la ventana de la tienda.

*([...]A lamp outside the door sometimes catches a figure that moves past with mysterious urgency, calling out softly and raising an arm to beckon, like a shade in the under kingdom)*<sup>57</sup>

Casi al terminar la escena tercera del acto tercero, otra acotación menciona los rostros semejantes a demonios, iluminados por el fuego azul del soplete para soldar que ha sido encendido para torturar y quemar a Val.

*(A jet of blue flame stabs the dark. It flickers on Carol's figure in the confectionary. The men cry out together in hoarse passion crouching toward the fierce blue jet of fire, their faces lit by it like the faces of demons.)*<sup>58</sup>

Ya se comentó la relación que Jabe tiene con la muerte y cómo la luz del soplete hace que los rostros asemejen demonios. Así, Jabe podría ser el señor del Hades acompañado de su séquito.

En la obra parece que los valores espaciales están invertidos, ya que en la parte superior de la casa se encuentra Jabe, el rey de los muertos, y en la parte inferior, Val el dios Orfeo y la vida. Es en la parte de abajo donde se concibe la vida, Lady tiene que bajar para concebir, mientras en la parte de arriba existe la agonía y la muerte. El cielo por lo general se encuentra arriba y el infierno o lugar de los muertos abajo, pero existe según Eliade una creencia ancestral que en el lugar de los muertos todo es al revés.

Eliade comenta que toda sociedad equilibrada debe preservar costumbres o ritos de la parte diurna y nocturna, la parte solar y la lunar. Estos dos regímenes en la psique son absolutamente antinómicos. El primero gravita en torno a los esquemas del ascenso y promueve imágenes purificadoras y heroicas, el otro, por el contrario, se identifica con los gestos del descenso y se concentra en las imágenes del misterio y de la intimidad, así como en la búsqueda del tesoro o del descenso. La valoración de los símbolos nocturnos no se independiza de las expresiones diurnas, ya que se considera a la noche en términos de esclarecimiento. Así, el régimen nocturno es menos polémico que la distinción solar y diurna, sueña más con el bienestar que con las conquistas.

#### **4.3.3. Temática de lo nocturno y la muerte en las estructuras narrativas**

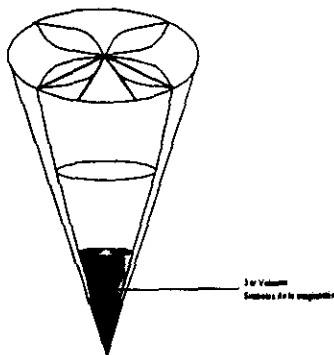
Dentro de la primera parte "El descenso y la copa", el tercer capítulo "Las estructuras místicas de lo imaginario", Durand resume las cuatro principales estructuras del régimen nocturno.

- La primera es la reduplicación y la perseverancia.
- La segunda es la viscosidad que se niega a separar o a cercenar.

- La tercera estructura es un caso particular de la segunda, una vinculación con el aspecto concreto, coloreado e íntimo de las cosas, lo cual remite al movimiento vital.

- La cuarta estructura es la concentración, que resume la gulliverización que patentiza la gran inversión de valores e imágenes.

En el esquema relacional ubicamos las estructuras místicas de lo imaginario en el tercer y más bajo nivel del cuerpo del cono invertido, ya que corresponde a los temas concentrados o decantados y más pequeños o gulliverizados.



La primera estructura del régimen nocturno, como se explicó en el primer capítulo, es aquella que los psicólogos como Rorschach y Bovet llaman reduplicación y perseverancia, y son las variaciones temáticas que ponen de manifiesto el isomorfismo de las interpretaciones, lo cual forma la viscosidad del tema. Esta viscosidad del tema se traduce no por la exacta repetición estereotipada de una interpretación dada, sino por variaciones temáticas que ponen de manifiesto el isomorfismo de las interpretaciones. En todos los casos hay fidelidad ante la quietud primitiva, ginecológica y digestiva, que desde la representación parece preservar.

En la obra, un ejemplo de la viscosidad de la trama son las variaciones temáticas del tema de la muerte. Jabe es el moribundo que representa al rey de la muerte, y a su vez

quien dio muerte al padre de Lady, a ella misma y por último a Val. También la muerte se hace presente constantemente en los prófugos perseguidos por los perros y por la ley.

Por otro lado, Jabe es el engañador de Lady porque durante veinte años de matrimonio no le ha dicho que fue el líder de la banda fanática que dio muerte a su padre. A su vez, Jabe es engañado por Lady y Val al tener éstos últimos relaciones íntimas y concebir un hijo. El engaño se produce en su propia casa, espacio que asemeja un lugar oscuro y saturado por la muerte, y que es como una cárcel. Al mismo tiempo existen dentro de la casa espacios que escapan a esta connotación y son depósitos de otros significados, como el probador y el bar. El vientre de Lady funciona también como un recipiente en el cual Val deposita su semen, y quien asimismo es utilizado como un semental que cuando termina se le despide. Val también deposita en Lady el verdadero significado del amor que siempre buscaba, el amor de una madre y esposa.

La segunda estructura es la viscosidad del estilo de representación nocturna. En el capítulo del "Régimen nocturno la viscosidad se manifiesta por la frecuencia de los verbos, sustantivos y adjetivos. Estos pueden unir o atenuar las diferencias.

En la obra *Orpheus Descending*, la viscosidad se manifiesta por la frecuencia de los verbos que tienen un significado de desunión: desacomodo, desarticulación, descuartización, desmembración, descoyuntado, muerto, sin vida. La muerte puede estar relacionada con los siguientes sustantivos y adjetivos: agonía, enfermedad, cárcel, corrupción, ejecuciones, pistolas, balas, bebida, aislamiento, fuego, despedazamiento. Esto puede construir una estructura que se convierte en estilo del lenguaje.

La tercera estructura parece estar inscrita en el realismo sensorial o también en la vivacidad de las imágenes, donde se siente mucho más de lo que se piensa y se deja guiar en la vida por esta facultad de sentir muy de cerca a los seres y a las cosas. Esta intuición

no describe las cosas sino que penetra en ellas y las anima. De ahí la riqueza de respuestas cinestésicas y las réplicas de colores sobre las diversas formas geométricas.

En la obra de Williams, el espacio de la tienda donde se desarrolla el drama está rodeado de gran oscuridad, lo mismo la gran ventana polvorienta de la tienda ofrece una vista de perturbador vacío y penumbras. En las acotaciones sobre el tiempo, cuando se desarrollan las escenas, se dibujan las diferencias entre luz y oscuridad. Las primeras dos escenas del acto primero ocurren en la oscuridad de la noche y bajo la lluvia; las siguientes dos escenas del acto segundo ocurren en el atardecer y luego otras dos en la noche; solamente el acto tercero comienza con una escena en la mañana, la segunda en el crepúsculo y en medio de la lluvia y la tercera y última transcurre en la noche de luna llena cargada de nubes.

Para Williams, los personajes principales utilizan menos su razonamiento y más su sentimiento. Tal es el caso de Val, que siente la necesidad de abandonar la manera de vivir de sus últimos quince años, y de buscar una nueva manera de ganarse la vida. Val no tiene un plan meditado, ya que no sabe exactamente a dónde dirigirse; su automóvil se avería casualmente en Two River County, y ahí comienza a buscar empleo, se deja llevar por los acontecimientos sin ningún plan elaborado con la razón. Posteriormente siente que debe irse del pueblo, claramente presiente que su vida corre peligro, pero se impone el sentimiento más fuerte de quedarse.

Lo mismo sucede con Lady, que por un sentimiento de total abandono decide casarse y venderse a Jabe. Esto lo dice Lady a David Cutrere, su antiguo novio en la primera escena del segundo acto.



Lady: I wanted death, then, but I took the next best thing. *You sold yourself. I sold my self. You was bought. I was bought. You made whores of us both!*<sup>59</sup>

De igual manera, Vee Talbott, esposa del sheriff, decide dedicarse a la pintura y pintar las cosas como las siente. No sabe explicarlo pero su vida cobró sentido con la pintura. No existió ni plan premeditado ni entrenamiento alguno, solamente comenzó a pintar "como si la mano de Dios tocara sus dedos".

Vee: I just, just felt it that way! I paint a thing how I feel it instead of always the way it actually is. Appearances are misleading, nothing is what it looks like to the eyes. You got to have -vision-to see!<sup>60</sup>

Con los ejemplos anteriores se constata que los sentimientos y la irracionalidad caracterizan a los personajes principales y contrastan con los racionales y menos sentimentales. Parece que la exacerbación del sentimiento, manifestada muchas veces en el arte, lleva a la esencia de la vida misma. Bigsby<sup>61</sup> nos comenta que varios de los personajes de Williams son inestables mentalmente con tendencias a ser artistas, literal y simbólicamente. Blanche cambia su vida real por una obra de arte, su baúl está lleno de varios ropajes para representar diferentes papeles. Chance Wayne es actor. Sebastian, en *Suddenly Last Summer* y Nonno en *The Night of the Iguana*, son poetas. Lady arregla su bar con un toque artístico y Val es músico.

De la misma manera, el grito irracional del hechicero negro lleva el misterio de los seres y las cosas. Se puede concluir que Williams esboza una semántica de los

sentimientos como el principal color de sus obras de teatro, ya que es mediante el sentimiento como se llega a la esencia del conflicto humano.

La cuarta estructura está estrechamente ligada a las tres anteriores y consiste en la propensión a la miniaturización: la gulliverización. Lo que se vuelve representativo es el detalle del conjunto gracias al juego de encajamientos sucesivos, donde el valor se asimila siempre al más pequeño, al más concentrado de los elementos.

En la gran obra de arte dramático estadounidense se puede ubicar un microcosmos bien localizado, así en *Mourning Becomes Electra* de O'Neill, el paraíso perdido está representado por las islas paradisíacas del Sur y el infierno es la Guerra de Secesión (1861-1865), con una extensión en la casa de los Mannon como la historia de una familia trágica estadounidense, a semejanza de las familias trágicas griegas.

En otras obras anteriores de Williams, los temas sencillos pero concentrados cobran gran valor, esto se puede ver en *The Glass Menagerie*, donde los juguetes infantiles de cristal formulan la metaforización sentimental general de toda la obra.

En *Orpheus Descending*, Williams escoge los temas sencillos pero plenos de significaciones sentimentales. Así, la nostalgia del paraíso perdido se encuentra en la metáfora del pequeño pájaro de suave color azul con alas celestes, el cual no tiene patas para nunca pisar la tierra corrupta y por tanto duerme y vive siempre en el viento. Este pájaro podría representar el alma órfica que anhela retornar a su patria celestial, las estrellas. También como extensión del paraíso perdido se puede identificar la imagen de la huerta en eterna primavera construida en Moon Lake por el padre de Lady y posteriormente trasladado al bar contiguo de la tienda Torrence. De la misma manera, otra extensión del paraíso la encontramos en los diseños de la cortina que cubre la entrada del cuarto de Val, con su árbol dorado, los pájaros blancos y la fruta escarlata.

Otro tema concentrado y miniaturizado es la higuera que después de años da frutos como símbolo de fertilidad.

Como complemento al microcosmos de la obra, el infierno es todo el pueblo Two River County y el rey de la muerte parece ser Jabe Torrence. El pueblo es un lugar donde el amor y la felicidad no existen, sólo existen las leyes del mercado, compradores y vendedores, y este gran mercado se sintetiza en la tienda de artículos generales Torrence. Como lo afirma Val en el primer capítulo "You might think there's many and many kinds of people in this world but, Lady, there's just two kinds of people, the ones that are bought and the buyers!"<sup>62</sup> Incluso en el mundo de Williams el dinero es un factor importante en las transacciones sexuales. Esto lo podemos observar en Lady al ser comprada por Jabe (solamente se compra a los negros, por lo que Lady adquiere características negras), en Carol cuando le ofrece dinero a Val por acompañarla, o en Lady al querer comprar con el empleo a Val.

Estos simbolismos y sus estructuras psicológicas inducen a profundizar aún más en el régimen nocturno, ya que la imaginación nocturna es llevada naturalmente de la quietud del descenso y la intimidad, que simboliza la copa, a la dramatización cíclica en la que se organiza un mito del retorno, amenazado siempre por el pensamiento diurno del retorno triunfal y definitivo sobre el tiempo. "Estos mitos con su fase trágica y su fase triunfante, siempre serán, pues, dramáticos, es decir, pondrán alternativamente en juego las valorizaciones negativas y las valorizaciones positivas de las imágenes. Los esquemas cíclicos y progresistas implican, pues, casi siempre, el contenido de un mito dramático."<sup>63</sup>

Durand desarrolla los símbolos cíclicos en su segunda parte del libro *El régimen nocturno de la imagen*, llamado "Del denario al bastón"; donde en el capítulo primero "Los símbolos cíclicos", nos introduce las imágenes del ciclo y de las divisiones circulares

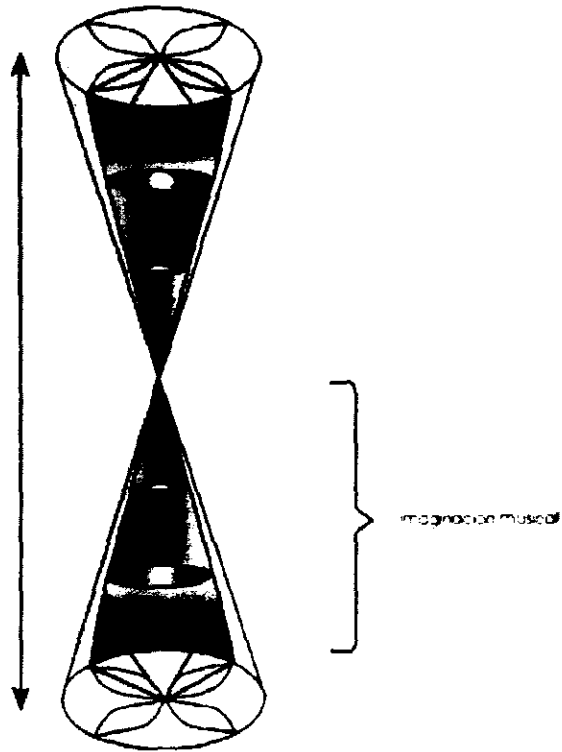
del tiempo, y el bastón es una reducción del árbol que retoña. De esta manera menciona que “todos los símbolos de la medida y del dominio del tiempo tenderán a progresar según el hilo del tiempo, a ser míticos y estos mitos serán casi siempre mitos sintéticos, que tienden a reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el terror ante el tiempo que huye, la angustia ante la ausencia y la esperanza en la realización del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo”.<sup>64</sup>

El mito se tendrá que repetir en el tiempo cíclicamente, ya que así como han hecho los dioses, tienen que hacer los hombres. Como dice Eliade en su obra *Mitos del eterno retorno*, “el hombre no hace más que repetir el acto de la creación; su calendario religioso conmemora en el espacio de un año todas las fases cosmogónicas que tienen lugar *ab origine*”.<sup>65</sup> Esta forma circular del tiempo hace que la imaginación domine la fluidez del tiempo. Así el año nuevo es un nuevo comienzo del tiempo y una creación repetida.

#### **4.4. Imaginación musical**

##### **4.4.1. Construcciones musicales del Orfeo griego y del Orfeo contemporáneo**

En cuanto a la aplicación del capítulo tercero “Del denario al bastón”, Durand nos habla de los mitos sintéticos. Explica que una de las primeras manifestaciones del mito sintético es la imaginación musical y se da en torno a la estructura armónica. La función de la música es conciliar los contrarios y dominar la fuga existencial del tiempo. Para incluir en el esquema relacional este último capítulo correspondiente a las “Estructuras sintéticas de lo imaginario y estilos de la historia”, en donde desarrolla la imaginación musical, se trazó una figura idéntica al cono pero invertida. Así, visualmente, la figura parece crear un eco musical y con esto también se refuerza la idea de que la música concilia los opuestos.



La música es un matrimonio armonioso entre los contrarios que no por eso deja de ser diálogo y abarca la duración de una red dialéctica en el proceso dramático. Esto se puede confirmar en los diversos pasajes del mito de Orfeo en que éste tañe la lira de Apolo. Guthrie<sup>66</sup> nos presenta varios ejemplos: en escultura existe una métopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos (S. VI a.C.), donde se ve Orfeo de pie, con su lira, junto al navío de Argo. En varias pinturas de vasos lo vemos encantar a los seres con su música, perseguido por las ménades o tañendo la lira en el mundo de los muertos y la presencia de las deidades subterráneas. En las pinturas murales de Pompeya figura sentado con su lira rodeado por animales pacíficos o feroces vueltos amigables por su música, así como también rodeado por las musas y Heracles.

La música de la lira nos devuelve al fluir del ritmo original de las cosas y nos forma un alma rítmica y armónica. Según Jaeger,<sup>67</sup> en la unión de la música con las matemáticas pitagóricas encontraron los griegos el conocimiento esencial de la armonía y del ritmo. La armonía expresa la relación de las partes al todo, sintetizado en el concepto matemático de la proporción. La idea de la armonía influyó en todos los aspectos de la vida griega, la arquitectura, la poesía, la ética y la religión. Así el alma órfica es una parte del todo cósmico, su origen es divino e inmortal y exige mantener su pureza en el estado terrestre de unión con el cuerpo. Entre los antiguos griegos la instrucción musical se hallaba en manos de los maestros de lira y la cítara, instrumentos adecuados para melodías simples. El objetivo era aprender a tocar al mismo tiempo varias cuerdas, produciendo no una estridente disonancia, sino una bella armonía que gustara a las musas. Platón, en *La república*<sup>68</sup> utiliza la metáfora de la bella armonía en la lira para saber tocar las cuerdas exactas de nuestra alma y cuerpo para encontrar la salvación. Por influencia órfica en la enseñanza musical se suprimieron las flautas, las arpas y los címbalos por ser instrumentos ruidosos y no armoniosos.

En la obra *Orpheus Descending*, Val lleva una guitarra cubierta con inscripciones, según se indica en las acotaciones de la primera escena del primer acto. La guitarra vincula a Val con el blues y con la cultura negra.

*([...]Val enters the store[...]) He carries a guitar which is covered with inscriptions.<sup>69</sup>*

Con este instrumento Val simboliza el mundo contemporáneo del blues. Según el estudioso del jazz, Joachim E. Berendt<sup>70</sup>, el blues proviene del proletariado negro. Primero

la música proletaria era rural (*worksong*) y luego también urbana. La atmósfera del blues es un estado de ánimo que expresa directamente las preocupaciones importantes para el cantante del blues: el amor, la discriminación racial, la cárcel, la policía, las inundaciones, los ferrocarriles y el hospital. Su poesía no está unida a la nostalgia y al sentimentalismo del tiempo pasado "que fueron mejores". Para Jean Cocteau<sup>71</sup> la poesía del blues es la única aportación importante lograda en nuestro siglo dentro de una poesía popular auténtica.

Val es un cantante de blues, pertenece al proletariado urbano, ya que proviene de los barrios bajos de Nueva Orleans. Es blanco, pero su alma es de negro. Val presenta otros asuntos en su poesía, le preocupan los caminos de la salvación de su alma. Esto lo conecta con Orfeo, pero a diferencia de él, Val por medio del blues, construye sus armonías desde lo más bajo, como puede ser su atracción sexual y sus imperfecciones. e intenta con su poesía elevar a las personas que lo escuchan. Logra cierta armonía, pero no puede completar su misión órfica; no obstante, es un ser humano con cualidades y defectos que ha recorrido el camino de la sublimación para poder guiar a otros por el camino armónico de la lira órfica.

Val canta completa la canción 'Heavenly Grass' en la escena primera del primer acto ante Carol, Vee, Beulah y Dolly. Parece que hipnotiza y calma a las mujeres que lo escuchan. La canción no está escrita en el texto de la obra, solamente se puede obtener de un poema escrito en su libro *In the Winter of Cities*.<sup>72</sup> También los versos se cantan a ritmo del blues en la película *Orpheus Descending* adaptada y dirigida por Peter Hall en 1990.<sup>73</sup> La canción (transcrita en la página 123 de esta tesis) evoca el andar sobre los prados celestiales antes de la expulsión de estos prados por el nacimiento. Con esta canción Val no sólo repudia su vida pasada de corrupción sensual, sino que se transforma en la

figura órfica que suspira por la vida pura y ascética. Posiblemente sea un llamado de atención al origen celestial del ser humano y de la vida integral y en armonía con todo el universo. El estar vivo y en armonía es lo que perturba a las mujeres que lo escuchan (son mujeres del inframundo). En la obra ningún hombre lo escucha cantar y tocar la guitarra, solamente mujeres. Williams sugiere con esto que es la parte femenina, sensible y artística por medio de la cual podemos conocer e influir en el mundo masculino y patriarcal, aunque al final de su obra lo masculino destruye a la parte femenina que se ha rebelado (Lady y Val). Por otra parte, el que solo mujeres escuchen la música de Val puede oponerse al personal antagonismo que el Orfeo griego mostraba con respecto a la prohibición de las mujeres de participar en sus rituales.

La canción parece sugerir que nuestro origen es divino y que a pesar de estar en la tierra y vivir rápidamente y en eterna lucha, se debe recordar el deseo de trascendencia espiritual.

#### 4.4.3. El inframundo y el jazz

En la segunda escena del mismo acto, Val regresa a la tienda por la guitarra a la cual llama 'la compañera de su vida'. La guitarra para el cantante de blues era más que un mero acompañamiento; era un interlocutor. Inspiraba y sugería, proporcionaba intercalaciones que sonaban como un acuerdo o una objeción, interrumpía y ofrecía continuidad. Antes de ser echado de la tienda por Lady, toca la guitarra y canta suavemente "Heavenly Grass", parece que gracias a esta canción Lady, en lugar de echarlo, lo mira con suavidad y le pregunta por los nombres inscritos en la guitarra.



*(She turns out light over counter and at the same moment he begins to sing softly with his guitar: 'Heavenly Grass'. He suddenly stops short and says abruptly:)*

Val: I do electric repairs.

*(Lady stares at him softly.) [...]*

Lady: What's all that writing on it? <sup>74</sup>

Val explica a Lady cada nombre inscrito en la guitarra. Estas inscripciones sugieren su pertenencia a la familia de grandes exponentes del blues y jazz de los años veinte a cuarenta, así como sus cartas de presentación dentro del mundo artístico. Val es hijo de un mundo musical y esto nos remite a Orfeo, a la lira recibida de Apolo y a su historia con Eurídice. Por esta razón se espera que en *Orpheus Descending* también exista una historia de amor. Los nombres inscritos en la guitarra son de músicos reales y demuestran que Val estuvo en contacto con otros especialistas del jazz y blues, sus nombres son: Huddie William Leadbetter (Leadbelly, 1885-1949), que tocaba la guitarra, cantaba y era compositor; Bessie Smith (1894-1937), gran cantante de blues; Thomas "Fats" Waller (1904-1943), destacado pianista, compositor de jazz y comediante.

Val:[...] See this name? Leadbelly?[...] Greatest man ever lived on the twelve-string guitar! Played it so good he broke the stone heart of Texas governor with it and won himself a pardon out of jail....[...] Oh! That name? That name is also immortal. The name Bessie Smith is written in the stars![...] See this name here? That's another immortal!

Lady: Fats Waller? Is his name written in the stars, too?

Val: Yes, his name is written in the stars, too...

*(Her voice is also intimate and soft: a spell of softness between them, their bodies almost touching, only divided by the guitar.)*

Lady: You had any sales experience?<sup>75</sup>

La vida de Leadbelly y Bessie Smith parecen muy desdichadas desde la infancia y escandalosas en su comportamiento violento y promiscuo. Leadbelly estuvo varias veces en la cárcel por peleas, por intento de asesinato y por homicidio. Bessie quedó huérfana desde los ocho años y tuvo que bailar y cantar en las esquinas para vivir. Le gustaba el pleito con los puños, fue alcohólica y tuvo innumerables amantes de ambos sexos. Thomas "Fats" Waller, no tuvo una infancia desdichada y se inclinó por el estudio del piano clásico y órgano. Su mundo fue el del espectáculo y pasó a la posteridad como uno de los más grandes pianistas de la historia del jazz y además como uno de los comediantes más humorísticos e ingeniosos de la música popular. Podemos decir que Leadbelly, Bessie y Fats Waller pertenecieron al inframundo del blues, en el que coinciden la tristeza y el humor.

Lady le pregunta si sabe sobre ventas, después de escuchar su explicación sobre las inscripciones en su guitarra. En otras palabras, Lady cambia de parecer al escuchar la canción y escuchar sus aclaraciones sobre los músicos de blues y jazz, y decide no echar a Val de su tienda. Parece que Lady está confundida entre buscar al nuevo dependiente, o bien satisfacer la atracción sexual que Val le provoca. Recordemos también que Lady, al haber sido comprada por Jabe, adquiere una conciencia de discriminación que se asemeja a la de los negros comprados por los blancos.

Más tarde, al final de la cuarta escena del segundo acto, Val toca y canta una canción muy tierna en el cuarto de la tienda, lo que da fuerza y decisión a Lady para descorrer la cortina y entrar en el cuarto donde hará el amor con él.

*([...]Lady picks up the linen and crosses to the alcove like a spellbound child. Just outside it she stops, frozen with uncertainty, a conflict of feelings, but then he begins to whisper the words of a song so tenderly that she is able to draw the curtain open and enter the alcove. He looks up gravely at her from his guitar. She closes the curtain behind her[...].The guitar continues softly for a few moments; stops; the stage darkens till only the curtain of the alcove is clearly visible.)*<sup>76</sup>

Así, la música nunca se libera del drama; más aún, se convierte en el esqueleto de la tragedia. La tenemos en las constantes intervenciones del coro en la tragedia clásica, así como en esta “tragedia moderna” por las reiteradas inclusiones de música de guitarra tanto grabada como ejecutada en escena. La tragedia versa sobre el dolor humano y el descenso ritual, al igual que el blues. La literatura dramática se inspira siempre en el enfrentamiento eterno de la esperanza humana y del tiempo mortal, y vuelve a trazar más o menos las líneas de la primitiva liturgia. Un ejemplo es Orfeo, héroe musical que arrostra los peligros del descenso a los infiernos para liberar a su esposa Euridice. El drama temporal representado y convertido en imágenes musicales, teatrales o novelescas se vacía de sus poderes maléficos, porque mediante la conciencia y la representación del ser humano vive realmente el dominio del tiempo.

Durand se pregunta acerca de la utilidad de lo imaginario y hace la siguiente reflexión:

Por lo imaginario se transforma el mundo ya que no solamente se vive y se muere por ideas, sino que la muerte de los hombres es liberada por imágenes. ¿Qué sería de los Argonautas sin la lira de Orfeo? ¿Quién daría cadencia a los remeros? ¿Existiría incluso un Vellocinio de Oro?<sup>77</sup>

Al aplicar la mitocrítica de Frye concluimos que en cada gran obra literaria se puede encontrar un mito en desplazamiento. Por tanto el mito de Orfeo se halla desplazado en la historia de la obra, bajo el dinamismo fundamental del desencuentro de los amantes y la necesidad de buscar a la amada mediante el descenso al inframundo. En la obra, Val-Orfeo llega al inframundo representado por Two River County y necesita "recuperar" a su amada Lady-Eurídice, casada con el señor del Hades, en este caso Jabe. El mundo de los vivos se encuentra al cruzar el río, más allá del distrito Two River County, el lugar de los muertos o inframundo. El nombre del pueblo es inventado y pudiera corresponder a la región mítica Yoknapatawpha de William Faulkner, ubicada en Jefferson, Mississippi; un lugar sombrío, tortuoso e invadido por fantasmas.

La mitocrítica de Frye se complementa en este caso con las teorías de Eliade y Durand, lo cual permite que el mito adquiera otra lectura más profunda. Con ayuda de los tres teóricos se ha formado una geometría de la literatura, la cual se expresa en la construcción del esquema que aplico en este capítulo.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*. Paidós, Barcelona, 1982.
- <sup>2</sup> Tennessee Williams, *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3, *Cat on a Hot Tin Roof. Orpheus Descending. Suddenly Last Summer*, primera publicación 1971, Nueva York, A New Directions Book. 1991. p. 273.
- <sup>3</sup> Williams, *op. cit.*, p. 271.
- <sup>4</sup> Norton Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1973. p. 208.
- <sup>5</sup> Williams, *op. cit.*, p. 291.
- <sup>6</sup> Williams, *ibid.*, p. 294.
- <sup>7</sup> William Faulkner, *Light in August*, Nueva York, Vintage Books, 1990.
- <sup>8</sup> Williams, *ibid.*, p. 283.
- <sup>9</sup> Williams, *ibid.*, pp. 293-294.
- <sup>10</sup> Williams, *ibid.*, p. 321.
- <sup>11</sup> Williams, *ibid.*, p. 337.
- <sup>12</sup> Williams, *ibid.*, p. 261.
- <sup>13</sup> Frye, *op. cit.*, p. 243.
- <sup>14</sup> Williams, *ibid.*, p. 333.
- <sup>15</sup> Mathew C. Roudané, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, John M. Clum, "The sacrificial stud and the fugitive female in Suddenly Last Summer, Orpheus Descending, and Sweet Bird of Youth", Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 139.
- <sup>16</sup> *Mississippi on Fire* fue producida en 1988 por Orion Pictures y dirigida por Alan Parker.
- <sup>17</sup> Faulkner, *Light in August*.
- <sup>18</sup> Williams, *op. cit.*, p. 306.
- <sup>19</sup> Williams, *ibid.*, p. 283.
- <sup>20</sup> Williams, *ibid.*, p. 337.
- <sup>21</sup> Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, México, Era, 1992, p.323.
- <sup>22</sup> Williams, *op. cit.*, p. 227.
- <sup>23</sup> Williams, *ibid.*, p. 306.
- <sup>24</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 246.
- <sup>25</sup> Williams, *op. cit.*, pp. 337 - 338.
- <sup>26</sup> Durand, *op. cit.*, p. 191.
- <sup>27</sup> Durand, *op. cit.*, p. 192.
- <sup>28</sup> Durand, *ibid.*, p. 196.
- <sup>29</sup> Durand, *ibid.*, p. 192.
- <sup>30</sup> Williams, *op. cit.*, p. 272.
- <sup>31</sup> Williams, *ibid.*, pp. 265-266.
- <sup>32</sup> Williams, *ibid.*, pp. 330-331.
- <sup>33</sup> Durand, *op. cit.*, p. 198.
- <sup>34</sup> Williams, *op. cit.*, pp. 293-294
- <sup>35</sup> C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 61.
- <sup>36</sup> Williams, *op. cit.*, p. 240.
- <sup>37</sup> Williams, *ibid.*, pp. 326-327.
- <sup>38</sup> Williams, *ibid.*, p. 297.
- <sup>39</sup> Williams, *ibid.*, p. 264.
- <sup>40</sup> Williams, *ibid.*, p. 271.
- <sup>41</sup> Williams, *ibid.*, p. 264.
- <sup>42</sup> Williams, *ibid.*, p.319.
- <sup>43</sup> Williams, *ibid.*, p. 263.
- <sup>44</sup> Eugene O'Neill, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 395-396.
- <sup>45</sup> Williams, *op. cit.*, p. 227.
- <sup>46</sup> Williams, *ibid.*, p. 229.
- <sup>47</sup> Williams, *ibid.*, p. 263.
- <sup>48</sup> Williams, *ibid.*, p. 312.

- 
- <sup>49</sup> Williams, *ibid.*, p. 324.  
<sup>50</sup> Williams, *ibid.*, p. 329.  
<sup>51</sup> Williams, *ibid.*, p. 305.  
<sup>52</sup> Williams, *ibid.*, p. 229.  
<sup>53</sup> Williams, *ibid.*, p. 247.  
<sup>54</sup> Williams, *ibid.*, p. 248.  
<sup>55</sup> Williams, *ibid.*, p. 307.  
<sup>56</sup> Williams, *ibid.*, p. 333.  
<sup>57</sup> Williams, *ibid.*, p. 322.  
<sup>58</sup> Williams, *ibid.*, pp. 340-341.  
<sup>59</sup> Williams, *op. cit.*, p. 285.  
<sup>60</sup> Williams, *ibid.*, p. 289.  
<sup>61</sup> Bigsby, *op. cit.*, p. 34.  
<sup>62</sup> Williams, *op. cit.*, p. 265.  
<sup>63</sup> Durand, *op. cit.*, p. 268.  
<sup>64</sup> Durand, *op. cit.*, p. 268.  
<sup>65</sup> Mircea Eliade, *Mitos del eterno retorno*, p. 46.  
<sup>66</sup> Guthrie, W.K.C., *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, p. 22.  
<sup>67</sup> Jaeger, Werner, *Paideia*, México, FCE, 1983, pp. 163-164.  
<sup>68</sup> Jaeger, *op. cit.*, p. 628.  
<sup>69</sup> Williams, *op. cit.*, p. 240.  
<sup>70</sup> Berendt, Joachim, *El jazz*, México, FCE, 1998.  
<sup>71</sup> Berendt, *op. cit.*, p. 290.  
<sup>72</sup> Tennessee Williams, *In the Winter of Cities*, p. 101.  
<sup>73</sup> *Orpheus Descending*, dirigida y adaptada por Peter Hall. Turner Pictures. Nederlander Film Production, USA, 1990.  
<sup>74</sup> Williams, *op. cit.*, pp. 260-261.  
<sup>75</sup> Williams, *ibid.*, pp. 261-262.  
<sup>76</sup> Williams, *ibid.*, p. 305.  
<sup>77</sup> Durand, *op. cit.*, p. 409.

## Conclusiones

Para Frye, en su libro *Anatomy of Criticism*, el mito es la estructura fuente de toda la literatura, así que en su crítica recupera la función del mito y su concepto dentro de un nuevo contexto; a este tipo de crítica la llama *mitocrítica*. En otras palabras, añade la crítica arquetípica a la alegórica. Frye sitúa la tragedia en el contexto general de la literatura, al ubicarla como uno de los cuatro *pregéneros* o *mythos* en los cuales se divide toda la literatura, no únicamente la dramática. Así como hemos dicho en el capítulo primero, la comedia es el *mythos* de primavera, el romance es *mythos* de verano, la tragedia es el *mythos* de otoño y la ironía y la sátira es el *mythos* de invierno.

Al aplicar el análisis de la mitocrítica en la obra *Orpheus Descending*, de Williams, vemos que pertenece a la trama genérica o *mythos* de otoño, pues se la considera una tragedia. La tragedia tiene un movimiento mítico de arriba abajo, ya que parte de la inocencia aparente del héroe hacia la *hamartia*, la *hybris*, y de ésta a la catástrofe. Esta característica se observa en el esquema relacional descrito en el capítulo primero. Dentro de esta estructura narrativa aristotélica observamos claramente que existe un mito griego desplazado con tendencia al "realismo", es decir, que hace énfasis en el contenido y la representación, más que en las figuras de la historia. En este movimiento de lo mítico a lo mimético notamos algunos parecidos que adquieren los personajes de la narración con los del mito.

Val posee atributos de Orfeo, como la cualidad de hacer música y transformar a la gente que lo escucha; la guitarra equivale a la lira mágica de Orfeo, la cual extirpa las pasiones animales de los corazones y las vuelve inocuas. Val quiere crear belleza y

humanización en un mundo violento y deshumanizado, al igual que Orfeo busca utilizar sus dones a favor de la civilización y la paz.

Lady anhela que alguien la rescate del mundo estéril y de muerte en que vive, como Eurídice al esperar a su amado Orfeo en los infiernos.

Jabe posee algunos atributos de la muerte: su condición de moribundo, el color amarillo de piel, ojos de fuego y la conducta de líder de un grupo parecido al Ku Klux Klan; es el jefe de un pueblo con características infernales; todo lo cual lo asemeja al señor del Hades.

El coro griego lo representan las dos mujeres típicas de un pueblo del sur estadounidense. Dolly Hamma y Beulah Binnings, quienes representan a la sociedad sureña y sus valores. Lady y después Val van a quedar en total aislamiento frente a esta sociedad, la cual terminará por destruirlos.

Este desplazamiento de la mitología de Orfeo le da gran profundidad a la obra y permite una segunda lectura compuesta por los diferentes símbolos utilizados.

Existen algunas diferencias y coincidencias del héroe trágico aristotélico, con Val, ya que él no se encuentra en lo alto de la rueda de la fortuna ni tiene la conducción del poder, sin embargo, sí posee una misteriosa comunión con la naturaleza, la cual es origen de sus cualidades físicas y de su habilidad para tocar la guitarra y encantar a quienes lo escuchan. También existe en la tragedia una venganza o *lex talionis*, ya que Jabe mata a Val y a Lady al saberse engañado. El equilibrio debe restablecerse por la *némesis* o venganza de los hombres debido a la lógica de los acontecimientos. La *némesis* puede considerarse como el tiempo en que los presentimientos y las anticipaciones irónicas regresan, lo que da la sensación de un eterno retorno.



La muerte de Val difiere del mito órfico de Ovidio, ya que es detenido por los vecinos de la tienda y es quemado con el soplete por Jabe, lo que evoca la muerte del padre de Lady. Pero el mito órfico es recordado en la imagen de los convictos destrozados por los perros y la relación tan íntima que guarda Val con los perseguidos. Lo mismo sucede con el descuartizamiento de Dionisio, dios órfico, recordado en el mismo desplazamiento del mito.

Val tiene la oportunidad de ser libre y construir su vida en forma diferente, pero las circunstancias se presentan de tal manera que su debilidad es puesta a prueba y comete el error o *hybris*.

Al aplicar la mitocrítica se facilitó la lectura de la obra estudiada, no obstante esto aún resultó insuficiente para profundizar en la lectura del mito, por lo que recurrimos a otros dos teóricos, Mircea Eliade y su modelo histórico-universal del mito, y el modelo antropológico y fisiológico de Gilbert Durand.

Al utilizar la mitocrítica en el drama se hizo evidente una conexión particularmente íntima con el rito, como hemos mencionado en el capítulo primero: en otras palabras el mito representado, ya que los personajes se enfrentan directamente con el público en el escenario y el autor se oculta. Con la intención de analizar las estructuras y funciones rituales se recurrió a Mircea Eliade, en sus obras *Tratado de historia de las religiones* y *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.

El análisis de Eliade, sumado a la mitocrítica, nos permitió relacionar la tragedia con los símbolos arquetípicos del descenso, la luna-fertilidad y la hierogamia.

Observamos que el descenso al infierno se lleva a cabo especialmente para buscar y traer el alma de un enfermo; asimismo, señala el aprendizaje que se obtiene en lo profundo del ser. En *Orpheus Descending* podemos obtener las dos lecturas. La primera, al interior

del pensamiento de Williams, para obtener un conocimiento de su ser profundo, en donde todos los personajes están contenidos en él mismo, como lo afirma en el prefacio de la obra *Sweet Bird of Youth*. Hallamos un ejemplo en la creación de los personajes femeninos con atributos masculinos, como el carácter activo de Lady cuando entra a la habitación de Val para obtener lo que desea. O el carácter renuente y pasivo de Val que sugiere una sexualidad ambigua; según Bigsby, esto mismo ocurre con Chance Wayne en *Sweet Bird of Youth*, y con Sebastian Venable en *Suddenly Last Summer*. En estas mismas obras observamos un triángulo formado por dos mujeres y un varón mártir; el mártir es ofrecido para cambiar el sistema de géneros, sexos y patriarcal. Estos temas han sido abordados en el capítulo cuarto.

La segunda lectura se apoya en el hecho de que Val, al actuar como Orfeo, tiene la fuerza para sacar del inframundo a la mujer que ama. Pero, al igual que Euridice, Lady es rescatada sólo temporalmente.

Para Eliade, la luna se relaciona con la fertilidad y en particular con la mujer; también con el dominio del agua y el crecimiento de las plantas, lo que puede verse representado en el huerto del padre de Lady, que se llama Moon Lake o Lago de la luna. Es este un paraíso en potencia donde existe la vida en plena libertad. En efecto, numerosos dioses de la fertilidad son al mismo tiempo divinidades lunares. Por otra parte la luna, debido a su movimiento, se relaciona con la muerte y la resurrección; de tal manera la muerte no es una extinción, sino una modificación del género de la vida. También algunos animales por sus hábitos se relacionan con la luna. En este respecto, el que más nos interesa es la serpiente, porque se le atribuye un carácter benéfico y de fertilidad.

Val puede ser la representación de un dios lunar al relacionarse con la fertilidad, pues deja encinta a Lady, aparentemente estéril. En esencia Val es muerto por traer vida al

pueblo. Y es muerto por varones que solamente prodigan muerte y destrucción; a diferencia de la versión de Ovidio del mito de Orfeo, en la cual las ménades son quienes descuartizan a Orfeo. Con esto Williams refuerza su concepción sobre los varones como los representantes de la fuerza patriarcal, de la violencia y del sistema materialista, y las mujeres como las portadoras de un nuevo orden regido por la sensibilidad, el arte y las pulsiones más vitales.

Val es el rebelde que no está conforme con el orden dominante, ya que defiende a las minorías, representadas por la cultura negra, y brinda cierta autonomía a las mujeres.

Asimismo, Val viste una chamarra de cuero de serpiente, animal lunar que muere y renace, de modo que al morir Val, hereda la chamarra a Carol. La victoria del poder blanco y patriarcal es temporal ya que el espíritu salvaje de Val prevalece en la voz de una mujer transgresora como Carol.

Williams acude, como en muchas de sus obras, a la tradición cristiana donde existe un Viernes Santo, un Sábado de Gloria y un Domingo de Resurrección, y ubica la muerte de Val y Lady en el Sábado de Gloria, quizá en espera de una resurrección o irónicamente para acabar con ella.

Según Eliade la tierra (*Gaia*) y el cielo (*Uranos*) formaron la primera pareja universal y la primera hierogamia; la unión de los dos conforma la morada donde el hombre podrá vivir y subsistir. La pareja divina Cielo-Tierra evoca uno de los *leitmotiv* de la mitología universal, la representación y personificación de la primera hierogamia aumenta la fuerza mágica de la fertilidad. Así, la unión de Lady (Tierra) y Val (Cielo) recuerda la primera hierogamia, y su unión trae una fertilidad mágica. Esto parece estar reforzado por el recuerdo de Lady acerca de una pequeña higuera estéril del huerto de su padre que recupera su fertilidad. Tal como hemos mencionado en el primer capítulo, cuando las

ceremonias coinciden con los ritmos cósmicos aumentan su eficacia, así las relaciones íntimas entre Lady y Val parecen coincidir con la entrada de la primavera, o el Sábado de Gloria coincide con la luna llena.

Otras estructuras rituales desarrolladas por Eliade no se aplicaron a la obra estudiada, por no corresponder a los temas del mito de Orfeo. Un tema para otras investigaciones podría ser la comparación de historias afines al mito de Orfeo y sus enseñanzas en diferentes culturas. En efecto, a partir de los elementos proporcionados por Eliade, no es posible relacionar la chamarra de serpiente con la connotación judeocristiana de la tentación, o el elemento remanente dionisiaco que lo asocia con lo salvaje de la naturaleza y el deseo humano.

Las teorías sobre los arquetipos, de Durand, extraídas del libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, participan también como complemento de la mitocrítica, ya que al estudiar las estructuras fundamentales de la imaginación humana concluye que el mundo simbólico posee un carácter pluridimensional y por tanto espacial.

Al igual que Eliade y Krappe, Durand sigue la misma clasificación de hierofanías en celestes y terrestres, las que agrupa en imágenes afines para formar dos grandes aspectos: el régimen diurno y el nocturno.

Como el tema de la obra estudiada es el descenso, el primer volumen de arriba abajo pertenece a los símbolos de la inversión, como si fuera una boca u orificio sexual donde se comienza a descender o penetrar hacia el interior del cuerpo. El descenso es lento y exige de artefactos especiales o el acompañamiento de un mentor. En este caso Orfeo se acompaña de la lira de Apolo y Val de su guitarra con inscripciones. También los símbolos de la inversión representan un retorno a las fuentes originales y a los sonidos primitivos, penetración o degustación sexual. Carol tiene un espíritu rebelde, remanente de una

sociedad temprana, menos "civilizada", en contra de la civilización patriarcal "enferma de neón". Carol está acompañada por un brujo, al cual le paga por dar un grito salvaje de los indios choctaw; el grito nos recuerda un llanto primitivo de otro tiempo y espacio. Así el grito simboliza la energía sexual, lo salvaje del pasado, y el llanto del *otro* discriminado racialmente, el nativo estadounidense y el negro. Val parece ser la materialización de las entrañas y del grito al principio y al final de la obra. Val desaparece con el mismo grito agonizante y solamente nos quedamos con la imagen silenciosa del brujo negro que articula una secreta sonrisa.

En los símbolos de la intimidad, el entorno determina la personalidad de los habitantes del lugar. Así, el pueblo de Town River County, lugar rodeado por ríos, puede asemejarse al Hades o al Sur creado por Williams. Y la tienda representa el estéril mundo del comercio, donde la gente se compra y se vende. Este sistema deshumanizado es el que no permite a Lady su fertilidad, pues roba su maternidad dos veces. También la correlación psicológica entre continente y contenido se expresa en la descripción de la tienda, la cual es un lugar abandonado y muerto donde habitan los encarcelados y los muertos, y es semejante a un infierno. Muy diferente es la descripción del bar contiguo, que representa el paraíso perdido y la vida misma, a semejanza del Huerto de Moon Lake, en el cual se puede respirar vida, amor y libertad.

También el agua es un símbolo relacionado con la fluidez del deseo donde no imperan las leyes de la razón, tal es el caso de Witches Bayou, lugar de nacimiento de Val y de su magnetismo sexual. Lo mismo sucede con la huerta del padre de Lady, Moon Lake, que indica un lugar junto al agua especial para dar rienda suelta a los deseos sin ningún impedimento.

El pequeño dormitorio ocultado por una cortina oriental descolorida ornada con un árbol dorado con frutos color escarlata y aves fantásticas nos recuerda nuevamente el paraíso perdido de Lady y Val, ya que es en este lugar donde cometen adulterio.

En el pueblo Town River County o infierno, debe habitar el Señor del Hades, en este caso representado por Jabe Torrence, de acuerdo con múltiples acotaciones que existen a lo largo del texto. Así también los amigos de Jabe recuerdan el séquito de demonios, a semejanza de los ayudantes del Hades.

Durand resume las cuatro principales estructuras del régimen nocturno en los símbolos de lo imaginario:

1. La reduplicación y perseverancia, representados en la obra como el tema recurrente de la muerte. Jabe está moribundo; a su vez dio muerte al padre de Lady, a ella misma y por último a Val. También la muerte se hace presente en los prófugos perseguidos.
2. La viscosidad manifestada por la frecuencia de los verbos, sustantivos y adjetivos. Así los verbos frecuentes tienen un significado de desunión y muerte; los sustantivos y adjetivos más frecuentes son *enfermedad*, *cárcel*, *fuego*. Todo esto construye una estructura que se convierte en estilo de lenguaje.
3. Es un aspecto particular de la viscosidad vinculada con lo sensorial, en otras palabras, siente mucho más de lo que piensa y se deja guiar en la vida por esta facultad. Para Williams, los personajes principales utilizan menos su razonamiento y más su sentimiento. Tal es el caso de Val, que siente el impulso de renunciar a su vida pasada, pero no tiene un plan racional sobre su futuro. Lo mismo sucede con Lady al abandonarse, casarse y venderse a Jabe, cuando muere su padre. De igual manera ocurre con Vee Talbott, que decide dedicarse a la pintura y pintar las cosas como las siente. Se puede concluir que Williams esboza una semántica de los sentimientos como el

principal color de sus obras de teatro, ya que es mediante el sentimiento y el arte como se llega a la profundidad de la esencia del conflicto humano.

4. La concentración consiste en la miniaturización, en otras palabras, los temas sencillos pero llenos de significados sentimentales son concentrados en imágenes simples. Tal es el caso del pájaro azul con alas celestes que no puede mancharse ni corromperse. Puede significar los deseos de Val de no corromperse; pero tales deseos sentencian de por vida a un solitario confinamiento dentro de nuestra piel; cuando Val habla sobre la muerte al posarse el pájaro en el piso, él se describe a sí mismo destruido por el amor a Lady y por el desafío implícito de los seres atrapados en su propio pasado.

Otros elementos concentrados son la higuera, la tienda de Jabe Torrence o el huerto del padre de Lady, desarrollados en el capítulo cuarto.

Por último, la imaginación musical refuerza la idea de que la música concilia los opuestos. Esto se observa en la obra cuando Val toca la guitarra y canta, lo que produce una atmósfera distinta en donde desaparecen los sentimientos agresivos y crea paz y armonía entre quienes lo escuchan. Val, al igual que Orfeo, es un héroe musical y nos lleva al terreno trágico por su descenso al inframundo. Val utiliza la estructura del blues y jazz contemporáneos como un mecanismo proyectivo de la música armónica y mágica de la lira órfica. Las inscripciones en la guitarra de Val son su carta de presentación como un integrante de la familia del blues y lo conectan con la raíz de la cultura negra. al recordar a músicos reales del blues y jazz estadounidense, tales como Leadbelly, King Oliver, Bessie Smith o Fats Waller. Los nombres anteriores son los de grandes representantes del inframundo del blues y del jazz, donde se expresan la tristeza y el humor.

La canción "Heavenly Grass", cantada en la escena primera del primer acto, evoca el paraíso celestial del cual provenimos y al cual regresaremos. Posiblemente sea una

reminiscencia órfica que suspira por la vida pura y ascética, y por otra parte, el deseo de Val por abandonar la vida pasada de corrupción sensual. Este aspecto, sin duda, representará futuras líneas de investigación.

Durand complementó nuestro estudio del mito órfico porque relaciona el régimen nocturno de las imágenes con el tema del descenso, y obtuvimos otra lectura de algunos elementos, tales como la guitarra, el grito del brujo, la tienda-infierno, el agua, el tema recurrente de la muerte, el uso de los sentimientos y no de la razón de los personajes principales, el pájaro azul, la higuera o la música.

Las relaciones entre estos tres teóricos, Frye, Eliade y Durand, forman una geometría de la crítica, misma que nos sirve para reconstruir los mitos presentes en la tragedia. También esta "geometría" de la crítica aplicada a las relaciones entre los tres teóricos sirvió para construir un esquema. Esta construcción deviene de las ideas de Frye, quien propone el tema de la "geometrización" de la pintura para descubrir la analogía interna del arte consigo misma. El esquema nos sirve para mostrar visualmente las relaciones entre los tres teóricos, y muestra sectores espaciales que ocupan una idea con respecto a otra. El esquema se construye y explica en el capítulo primero.

Por otra parte la geometrización es un mecanismo proyectivo por medio del cual podemos deducir diversos planos a partir de uno original. Un ejemplo lo tenemos en el plano del mito griego de Orfeo, otro plano es el mito de Orfeo en la obra *Orpheus Descending*. Ello nos sirve para detectar el uso especial del mito órfico dentro del drama actual. Esto opera igualmente, si queremos relacionar el plano de la ritualidad órfica de la música con el plano de la estructura del jazz y blues utilizado por Williams en sus obras. Tales relaciones no se desarrollaron exhaustivamente a lo largo de la tesis y quedan como temas para desarrollarse en futuras investigaciones.



Podemos concluir que este análisis se aplica únicamente a la obra *Orpheus Descending*. En otras palabras, el esquema que hemos construido tiene sus limitaciones, ya que no es generalizable a otras obras. Consideramos que sirve para realizar análisis finos sobre la obra estudiada, porque ha ayudado a profundizar en algunos elementos míticos que no hubiésemos podido alcanzar con la aplicación exclusiva de las teorías de Frye, tal como se demuestra al considerar la totalidad del esquema en el capítulo cuarto.

En el segundo capítulo se recurrió al libro *Orfeo y la religión griega* de Guthrie, en el cual se describen los principales aspectos del mito órfico.

La narración del descenso de Orfeo al Hades para traer de vuelta a su esposa Eurídice fue observada por Eliade como un patrón chamánico, ya que evidencia un viaje al inframundo efectuado por un ser humano vivo que regresa con una enseñanza. Se podría concluir que, desde este punto de vista, la obra *Orpheus Descending* podría representar el descenso chamánico y la enseñanza que obtenemos al conocer este relato.

Por otra parte, el tercer capítulo introduce el contexto literario de la obra completa de Tennessee Williams. Heredero del teatro de Eugene O'Neill y Thornton Wilder, Williams se coloca desde la posguerra junto con Arthur Miller y Edward Albee como uno de los autores más representativos del teatro estadounidense.

Williams fue probablemente el primer dramaturgo en ganarse el título de "popular dramatist". Su popularidad no sólo se basa en su éxito comercial, sino también en su escritura preliteraria, suerte de exploración entre lo racional y lo irracional de la realidad humana, escrito en un lenguaje que podía ser entendido por las masas estadounidenses de mediados del siglo XX. Williams, como lo mencionamos en el tercer capítulo, retoma elementos populares de la radio, el cine y la televisión, del jazz y el pop, canciones

folklóricas, del circo, las fiestas populares, el lenguaje común de las calles estadounidenses y los "malos modales" de los personajes de las tiras cómicas.

Su teoría dramática discrepa de la obra puramente realista, como lo propone O'Neill en algunas de sus obras. Por esa razón, *Orpheus Descending* debe incluirse también en una corriente poética próxima al simbolismo, no por disfrazar la realidad sino más bien por acentuar y reforzar la misma realidad. Algunos recursos que utiliza para captar esta realidad son los efectos de luz, la música y los símbolos en el escenario, con los cuales desde joven comienza a experimentar.

Observamos que existen contradicciones entre el mito tradicional y el usado por Williams. Por ejemplo, Lady no es esposa de Val, sino de Jabe, el supuesto señor de la muerte. Val no sabe por qué llega a este singular pueblo Two River County; el héroe actúa como el típico estadounidense que camina sin rumbo fijo, como la expresión "on the road", utilizada como inicio en varias narraciones, por ejemplo *The postman ring twice*. En cambio en el mito Orfeo siempre tiene conciencia de que su objetivo es liberar a su esposa Eurídice del Hades.

Sobre esta inconsciencia se pueden derivar dos grandes diferencias trágicas. Por una parte, en la tragedia griega existe la necesidad de cometer la *hybris* con conciencia; los sentimientos pasionales no anulan la conciencia. En la otra parte, la cultura moderna posee la creencia de que el error trágico o *hybris* es la existencia del hombre mismo frente a la inmensidad de lo desconocido.

Encontramos otra diferencia en la obra estudiada cuando Val exclusivamente canta y toca su guitarra para las mujeres; Orfeo, en cambio, tocaba su lira sin ninguna discriminación y devolvía la paz a quienes lo escuchaban. Probablemente Williams nos muestra lo contrario a lo ocurrido en los ritos órficos, en los cuales se prohibía la

participación de mujeres, para reforzar su idea de que solo tras indagar en nuestra parte femenina, sensible, natural y artística podemos conocer e influir en el mundo masculino, violento y patriarcal.

Williams utiliza el mito desplazado de Orfeo para sus necesidades dramáticas y lo tiene que adaptar también a una cultura distinta a la griega: la cultura estadounidense de mediados de siglo XX, en donde los valores cristianos protestantes son los que conforman la ética en uso.

En lo que respecta al realismo la obra está construida sobre innumerables detalles psicológicos y escenográficos, los cuales crean la ilusión de la vida real. Existen también detalladas explicaciones sobre los personajes en las acotaciones y su vida interna es lo más importante. La acción está inmersa en un problema social particular en Estados Unidos, por ejemplo la segregación racial de los negros en los estados del Sur durante los años cincuenta y las acciones de grupos como el Ku Klux Klan. Y por último existen pequeños detalles que reflejan la vida cotidiana de los pequeños pueblos de los estados sureños como son Louisiana, Alabama y Tennessee.

El simbolismo de Williams, influenciado quizás por las ideas de Mallarmé, Chejov, Strindberg y O'Neill, permite alcanzar un nivel de realidad más profundo que las engañosas apariencias superficiales; se crean signos que no obedecen más que a su propia ley y que escapan de la comprensión puramente racional, lo que desata una cadena abierta de significados. Con esto se busca producir un segundo lenguaje, un efecto espiritual que entra necesariamente en el terreno religioso. No queremos explayarnos en el estudio de estos elementos, que preferimos dejar para un trabajo posterior.

Al aplicar el modelo de la mitocrítica de Frye, complementado por Eliade y Durand, se encontró que el esquema teórico aplicado a la obra *Orpheus Descending* sirvió

para resolver la presencia de una estructura mítica en la ficción literaria realista, la cual proporcionaba elementos que profundizaban el mito desplazado de Orfeo en la obra dramática.

Para finalizar podemos recordar algunas críticas generales a las teorías utilizadas en nuestro estudio (descritas en el capítulo primero), tales como las de Terry Eagleton, sobre las cuales no pretendemos profundizar, sino simplemente dejarlas anotadas como limitaciones de nuestra construcción teórica y también para estudios posteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, (1979), *Poética* (trad. Francisco de P. Samaranch), Madrid, Aguilar.
- BALAKIAN, Anna (1969), *El movimiento simbolista: juicio crítico* (trad. José Miguel Velloso), Madrid. Guadarrama.
- BENTLEY, Erick, (1964), *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- BERENDT, Joachim, (1998), *El jazz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERISTÁIN, Helena, (1994), *Diccionario de Rétorica y Poética*, México. Porrúa.
- BIGSBY, C.W.E., (1998), *Modern American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1984), *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 2 vol., Cambridge. Cambridge University Press.
- BROCKET, Oscar, (1978), *History of the Theatre*, Austin, University of Texas-Austin.
- DONAHUE, Francis, (1964), *El mundo dramático de Tennessee Williams* (trad. Luisa María Alvarez de Jaubert), México, Diana.
- DOWNER, Alan S., (1967), *The American Theater*, Nueva Jersey, Voice of American Forum Lectures.
- DURAND, Gilbert, (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- (1968), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- EAGLETON, Terry (1996), *Literary Theory*, Minnesota, The University of Minnesota Press.
- ELIADE, Mircea, (1992), *Tratado de historia de las religiones*, México. Era.

- (1982), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990), *Mitos del eterno retorno*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FAULKNER, William, (1990), *Light in August*, Nueva York, Vintage Books.
- FREUD, Sigmund, (1993), *Conferencias de introducción al psicoanálisis (partes I y II)*, vol. 15, Buenos Aires, Amorrortu.
- FRYE, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- (1991), *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Avila Editores.
- GAGEY, Edmond (1955), *40 años de teatro americano*, Buenos Aires, Losange.
- GRAVES, Robert (1960), *Los mitos griegos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GUTHRIE, Carl (1977), *Orfeo y la religión órfica*, Barcelona, Taurus.
- INNES, Christopher (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (trad. Juan José Utrilla). México, Fondo de Cultura Económica.
- JAEGER, Werner (1983), *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JUNG, Carl G. (1997), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Contemporánea.
- KERR, Elizabeth M. (1982), *El imperio gótico de William Faulkner*, México, Noema Editores.
- KIRBY, E.T. (1975), *Ur-Drama. The origins of the theatre*, Nueva York, New York Press.
- LEVERICH, Lyle (1995), *Tom. The unknown Tennessee Williams*, Nueva York, W.W. Norton & Company.
- MICHEL, Alfredo (1993), *El teatro norteamericano*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.
- NIETZSCHE, Fiedrich (1949), *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Poseidón.

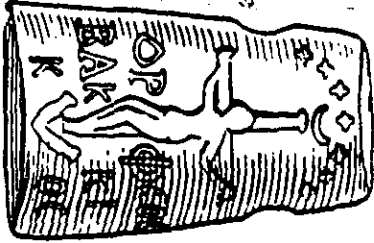
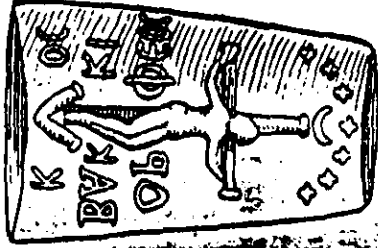
- O'NEILL, Eugene (1990), *Teatro completo*, Madrid, Aguilar.
- ROUDANÉ, Matthew (ed.) (1997), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICOEUR, Paul (1995), *Tiempo y Narración*, vol. II, México, Siglo XXI.
- SEMINARIO DE INVESTIGACIONES ETNODRAMÁTICAS, *El cerebro ritual*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
- SIGNI, Lenea F. (1962), *Tennessee Williams*, New Haven, Twayne Publishers.
- (1967), *Tennessee Williams*, Buenos Aires, Fabril Editora.
- THARPE, Jack, (1977), *Tennessee Williams: A Tribute*, Charlotte, The University of Southern Mississippi.
- THOMSON, George (1940), *Aeschylus and Athens, A study in the social origins of drama*. Nueva York, New York Press.
- TORRES C., Gustavo (1983), "Cinco décadas en el teatro de Tennessee Williams", tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- WERNER, Jaeger (1983), *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS Dakim y Shepard Mead (1983), *Tennessee Williams, An Intimate Biography*, Nueva York, Arbor Home.
- WILLIAMS, Tennessee (1990, Primera edición 1971), *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. III, *Cat on a Tin Roof, Orpheus Descending, Suddenly Las Summer*, Nueva York, A New Directions Book.
- (1990, primera edición 1971), *The Theatre of Tennessee Williams*. vol. 1, *Battle of Angels, The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire*, Nueva York, A New Directions Book.

## ILUSTRACIONES

1. Representación de Orfeo hallada en una catacumba cristiana, ca. s. II d. C. Tomada de W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966. p. 265.
2. Sello cilíndrico o amuleto de hematita, del s. III d. C. Tomada de Guthrie, *op. cit.*, p. 269.
3. Programa de mano de la obra *Battle of Engels*, de Tennessee Williams. tomada de Lyle Leverich. Tom, Nueva York, W.W. Norton, 1995, il. 61, s/p.
4. Maurren Stapleton, Cliff Robertson y Gramham Denton en *Orpheus descending*. en el Martin Beck Theatre. Nueva York, 1957, dirigido por Harold Clurman.
5. Portada de la película *The Fugitive Kind*, guión de T. Williams. 1960.







61  
MIRIAM HOPKINS



WILBUR THEATRE

TWO WEEKS ONLY

Beginning Monday Eve. Dec. 30

Matinee for Monday & Saturday

Price: Evening \$2.75, \$2.00, \$1.50, \$1.00

Matinee: \$2.50, \$1.75, \$1.50

BATTLE OF ANGELS

62  
THE THEATRE GUILD

presents

MIRIAM HOPKINS

in

BATTLE OF ANGELS

*A New Play*

By TENNESSEE WILLIAMS

with

DORIS DUDLEY and WESLEY ADDY

Directed by MARGARET WEBSTER

Scenery designed by CLEON THROCKMORTON

Music by COLIN McPHEE

Production under the supervision of  
THERESA HELBURN & LAWRENCE LANGNER

*Theresa Helburn*



IN GLORIOUS BLACK AND WHITE

BRANDO ANNA JOANNE  
MAGNANI WOODWARD

in TENNESSEE WILLIAMS'

*The  
Fugitive  
Kind*

