

## ***Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams o las aptitudes dramáticas de la diosa Diana<sup>1</sup>**

Pau Gilabert Barberà<sup>2</sup>  
Universitat de Barcelona

A Rodolf Sirera

Como es harto sabido y la experiencia cotidiana de la Cultura demuestra, el teatro clásico – *stricto sensu* en este caso, es decir, el grecolatino- pervive en el mundo contemporáneo por razón de una conciencia clara y nunca cuestionada del origen de las artes escénicas occidentales, con independencia –claro está- de la fortuna, mayor o menor, con que las grandes obras de la dramaturgia clásica son representadas ante un público a veces no tan crítico y exigente como desearíamos. Pero, además de *Antígonas*, *Edipos*, *Medeas*, *Lisístratas*, etc. son frecuentes en el teatro contemporáneo, y por decisión soberana de muchos dramaturgos, las referencias a todo tipo de personajes, mitos, acontecimientos históricos, etc. que, pese a pertenecer a un mundo lejano, parecen dotar de algún “valor añadido” la actualidad escenificada. Pues bien, la obra dramática de Tennessee Williams no hace sino confirmar esta fidelidad clásica, y espero que este trabajo mío explique con acierto –y si fuera posible con finura- su alcance y motivos, a mi entender bastante claros, aunque no hasta el punto –y en aplicación estricta de los derechos inalienables del autor- de despejar todas las incógnitas. En su momento abordaré la identificación “Maggie la gata” = “Diana cazadora” que T. Williams introduce en *Cat on a Hot Tin Roof*, pero, por el momento, un cierto orden de exposición –arbitrario como todos- me obliga a dar unos pasos previos.

En efecto, son ya numerosos los estudios de la obra dramática de T. Williams relacionados con el llamado “legado clásico”<sup>3</sup> y, entre ellos, me gustaría mencionar el que A. Gómez García publicaba en Salamanca en 1988 con el título *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*<sup>4</sup>. Perteneciente a la tendencia literaria conocida como “mítica, arquetípica o

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias a una beca de investigación para estancias fuera de Cataluña – British Library y Warburg Institute de Londres, agosto 2004-, concedida por la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya*. Este artículo ha sido publicado en catalán en *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida: Pagès editors, 2007, pp. 293-320, y próximamente lo será también en inglés en el *Anuari de Filologia* de la Universitat de Barcelona.

<sup>2</sup> Profesor Titular de Filología Griega de la *Universitat de Barcelona*. *Gran Via de les Corts Catalanes* 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 034035596; correo electrónico: pgilabert@ub.edu

<sup>3</sup> Véase, p.e.: Coronis, A. *Tennessee Williams and the Greek Culture*. Athens: Kalendis, 1994. Sobre su concepción trágica en general: Asibong, E. B. *Tennessee Williams: the tragic tension: a study of the plays of Tennessee Williams from 'The Glass Menagerie' (1944) to 'The milk train doesn't stop here anymore' (1966)*. Ilfracombe: Stockwell, 1978 y Fleche, A. *Mimetic disillusion: Eugene O'Neil, Tennessee Williams, and U. S. Dramatic Realism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997. Sobre *Cat on a Hot Tin Roof*: Welch: R. *Tennessee Williams. Cat on a Hot Tin Roof: York Notes*. Harlow: York Press, 1996. Sobre bibliografía e investigación: Crandell, G. W. *Tennessee Williams: a descriptive bibliography*. Pittsburgh & London: University of Pittsburgh Press, 1995 y *Tennessee Williams: a guide to research and performance* (Philip C. Kolin, ed.). Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1998. Finalmente, como “introducción general a” y “crítica de” la obra de T. Williams: Griffin, A. *Understanding Tennessee Williams*. Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1996; *The critical response to Tennessee Williams* (George W. Crandell, ed.). London: Greenwood. 1996; Tischler, N. *Student Companion to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2000, y *Tennessee Williams. A Casebook* (edited by Robert F. Gross. New York & London: Routledge, 2002.

<sup>4</sup> Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

primitivista”, propone relacionar, con osadía y prudencia a un tiempo, gran parte de sus obras con mitos clásicos arquetípicos, sin que por ello debamos suponer que el dramaturgo, el buen dramaturgo en este caso, se convierte en prisionero del modelo prestigioso y consolidado, sino que lo integra más bien en un mundo simbólico particular. En lo tocante a T. Williams, se trataría, pues, de una recreación y actualización hábil y por supuesto inteligente de mitos antiguos por razón de su naturaleza enigmática, ciertamente maleable y reconocidamente atemporal y simbólica, de manera que la profesora salmantina establece un conjunto de asociaciones significativas como: “Persèfone en Saint Louis” y *The Glass Menagerie*; la “catábasis al Hades” y *Kingdom on Earth*; “Dioniso coronado de rosas” y *The Rose Tattoo*; “Orfeo y Eurídice” y *Battle of Angels* y *Orpheus Descending*, y, finalmente, “Edipo en búsqueda de su identidad” y *Suddenly Last Summer*.

Sorprendentemente, empero, A. Gómez García no centra su atención en el significado de la referencia explícita a la diosa Diana en *Cat on a Hot Tin Roof*, bien porque no adivina en ella significación especial alguna, bien porque considera probablemente que, en este caso, la alusión al mito antiguo no es el hilo o uno de los hilos cohesionadores de la acción dramática. No negaré que, del conjunto de peligros que asedian a los “profesionales” de la Tradición Clásica, uno no menor consiste en otorgar un peso excesivo a cualquier referencia clásica, víctimas no siempre inocentes del entusiasmo causado por la investigación especializada. Y, sin embargo, estoy razonablemente convencido de que una lectura de *Cat on a Hot Tin Roof* que ponga el acento en los “réditos dramáticos” de la asunción de los valores de Diana cazadora por parte de Maggie la gata y de otros personajes de la obra es un buen camino, incluso el idóneo, para dar con aquél núcleo al que las buenas obras literarias deben casi siempre su necesaria y consustancial vertebración<sup>5</sup>. Por otra parte, tampoco desconozco los riesgos de una lectura guiada por el “método arquetípico”, es decir, acercarnos a la obra literaria condicionados por el mito, grecolatino o no. En efecto, el mito puede llegar a actuar no ya como referencia ineludible sino también como dictadura hermenéutica, puesto que demasiado a menudo se confunde el seguimiento del arquetipo con “fidelidad máxima”, mientras que, como resulta obvio para cualquier lector de la obra dramática de T. Williams, él es precisamente el ejemplo emblemático de cómo es posible “crear” apoyándose en el paradigma ya modelado y sentirse libre, al mismo tiempo, para ampliar, suprimir, adaptar, yuxtaponer, etc. Por consiguiente, los peligros están ahí, pero, si también lo está la referencia explícita al mito, habrá ciertamente que tenerla en cuenta.

Más aún: él negaba siempre el “realismo crítico” que los críticos le atribuían a menudo: “The critics still want me to be a poetic realist, and I never was”<sup>6</sup>. Sigue, es cierto, las reglas convencionales del realismo y sus personajes, por más grotescos que puedan llegar a ser, muestran un deseo claro de acercamiento a la verdad, aunque las técnicas que T. Williams utiliza para conseguirlo se alejan de las convencionales. En su opinión, los personajes ante todo han de “sugerir” y, en última instancia, trascender la realidad concreta y particular de la situación dramática representada: “I am not a direct writer; I am always an oblique writer, if I can be; I want to be allusive... life is too ambiguous to be represented in a cut and dried fashion”<sup>7</sup>. En consecuencia, no puede causar sorpresa la apelación reiterada a los beneficios del mito, cuando

---

<sup>5</sup> La obra se estrenó en Broadway el 24 de marzo de 1955 -teatro Morosco de Nova York- bajo la dirección d'E. Kazan, llegó a las 700 representaciones y T. Williams recibió numerosos premios como el “Pulitzer Prize for Drama” que obtenía por segunda vez. E. Kazan introdujo cambios en el tercer acto a fin de hacer más amable el personaje de Maggie la gata, pero T. Williams lamentó siempre haber cedido a los requerimientos del famoso director. Aprovecho la ocasión para decir ya que el análisis que desarrollaré sigue la versión original y no la estrenada en Broadway (Véase, p. e.: *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* -Mathew C. Roudané ed. Cambridge: C. U. P., 1997, cap. 5 a cargo de Albert J. Devlin. “Writing in ‘A place of stone’: Cat on a Hot Tin Roof”).

<sup>6</sup> A. Gómez. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> A. Gómez. *Op. cit.*, p. 20.

al *mythos* se le reconoce precisamente de manera unánime la “peculiaridad” de no ser ni lógico *stricto sensu* ni monosémico; bien al contrario, destaca por ser polisémico, estimulador de la mente, maleable y un largo etcétera no menos halagador. En suma, siendo como es T. Williams creador de personajes de ficción poco “normales”, dotados a menudo de una sensibilidad extrema y “condenados” a chocar con normas y costumbres de una sociedad muy rígida, cualquier lenguaje que, como el mítico, destaque más en el arte de sugerir que en el de explicar y razonar personas, actitudes y acontecimientos, tenía que contar con la adhesión del dramaturgo americano, además del papel que él mismo jugó en la consolidación de otro mito contemporáneo como el del “Sur” de los Estados Unidos de América<sup>8</sup>: su gente, sus valores, actitudes, etc.

Hasta aquí el obligado prolegómeno, demasiado lleno quizá de cautelas y advertencias, pero esperemos que útiles para no tener que abrir después más de un paréntesis aclaratorio de perplejidades. Comienzo, pues, una lectura y análisis de *Cat on a Hot Tin Roof* con los ojos puestos, como señalaba, en el papel central que juega en ella la alusión a Diana cazadora.

La identificación Maggie la gata = Diana cazadora –que aplazo todavía– nos lleva a su vez a identificar a su marido, Brick, con el Hipólito de la tragedia euripídea, esto es, con el casto hijo de Teseo devoto de la diosa virgen, de Ártemis<sup>9</sup>, con quien comparte el entusiasmo por una vida salvaje en los bosques donde día tras día se consagra a la caza<sup>10</sup>. Tiempo habrá para conocer la

---

<sup>8</sup> Véase, p.e., A. J. Devlin. *Op. cit.*: “Williams’s maternal grandfather, the Reverend Walter E. Dakin, was the rector of St. George’s Episcopal Church in Clarksdale from 1917 until his retirement in 1932. During that time, his grandson came to know the core and gossip of the town and Coahoma County from periods of residence and visitation at the rectory, and from joining his grandfather on calls to the privileged families of his parish” (102); y también Kenneth Holditch and Richard Freeman Leavitt. *Tennessee Williams and the South*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002: “From all these southern experiences, the childhood in the Mississippi hills and the Delta, the years moving back and forth from New Orleans to Key West, Tennessee drew most of the material that he was to transform through the magia of his talent into great literature. To criticism that his portrayal of the region was not accurate, not realistic, he replied once that he was not a sociologist but a dramatist. ‘What I am writing about is human nature’, he said... He was not a realist, but the intensity with which he feels whatever he does feel is so deep, is so great, that we do end up with a glimpse of another kind of reality; that is, the reality in the spirit rather than in society” (103).

<sup>9</sup> Aunque T. Williams usa el nombre latino, doy por supuesta en su caso –por razones obvias, como veremos– la identificación de la diosa itálica y romana con la griega Ártemis.

<sup>10</sup> Robert Hethmon, en “The Foul Rag-and-Bone Shop of the Heart” (*Drama Critique. American Plays & Playwrights*. Vol. VIII, 3 (1965) 94-102), señala ya esta identificación y extrae la conclusión siguiente: “The myth is that of Hippolytus, and one need only recall Euripides’s play to see the parallel Williams wishes to draw. A noble young man has devoted himself exclusively to an ideal way of life, the company of other young men, and the delights of athletic contests and hunting. He has refused to marry, is in fact quite ignorant of women, and has refused in any way to serve Aphrodite, whom Euripides wants us to see as the inescapable power of sex in all human life. The result is that Aphrodite, a benevolent power when properly honoured, becomes an implacable agent of destruction against whom ever Artemis, the huntress goddess of woods and fields who has been the exclusive object of Hippolytus’s worship, is powerless” (99). Convencido, pues, de la ineficacia de Ártemis, no cree en lo que yo llamo los “réditos dramáticos de la asunción de los valores de Diana cazadora”, pero, como intentaré demostrar, la Diana de *Cat on a Hot Tin Roof* tendrá un papel destacado y aparentemente paradójico en el fin del “celibato” de Hipólito-Brick. Por otra parte, la identificación Maggie la gata = Fedra que Hethmon propone me parece francamente muy forzada y en realidad inverosímil: “In *Cat on a Hot Tin Roof* Williams constructs his own myth in which Maggie functions as Artemis, Aphrodite and Phaedra; in which Phaedra’s death-dealing lie to Theseus about Hippolytus becomes Maggie’s life-giving lie to Big Daddy about Brick; in which Hippolytus’s honourable silence to Theseus about Phaedra becomes Brick’s guilty silence to Big Daddy about Skipper...” (100).

naturaleza y motivos específicos de la “rabia” de Brick contra su mujer, pero por el momento merece más la pena quizá recordar la castidad y misoginia radicales del Hipólito de Eurípides:

(El Sirviente): ‘¿Cómo no invocas tú a una diosa venerable?’. (H): ‘A cuál? ten cuidado no vaya a equivocarse tu lengua’. (S): ‘A ésta que está junto a tu puerta, a cipris’. (H): ‘Desde lejos la saludo, pues sou casto (ἀγνός)’. / ... / ‘Ninguno de los dioses venerados de noche me agrada’ / ... / (S): ‘En lo que a mí respecta –a los jóvenes con semejante arrogancia no se debe imitar-, con el lenguaje que cuadra a los esclavos te suplico ante tu imagen, soberana Cipris: debes perdonar que alguno, por su juventud, a impulsos de su vigoroso corazón, te dirija palabras insensatas. Haz como si no lo oyeras, pues los dioses deben ser más sabios que los mortales’ (99-120).

(Hipólito): ‘¡Oh Zeus! ¿Por qué llevaste a la luz del sol para los hombres ese metal de falsa ley, las mujeres (γυναῖκας). Si deseabas sembrar la raza humana, no debías haber recurrido a las mujeres para ello (οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν), sino que los mortales, depositando en los templos ofrendas de oro, hierro o cierto peso de bronce, debían haber comprado la simiente de los hijos, cada uno en proporción a su ofrenda y vivir en casas libres de mujeres (θηλειῶν ἄτερο)... Mejor le va a aquél que coloca en su casa una mujer que es una nulidad, pero que es inofensiva por su simpleza. Odio a la mujer inteligente (ἀλλ’ ἀνωφελῆς εὐηθία κατ’ οἶκον ἴδρυται γυνή. σοφὴν δὲ μισῶ): ¡que nunca haya en mi casa una mujer más inteligente de lo que es preciso (φρονοῦσα πλείον ἢ γυναῖκα χρῆ)! Pues en ellas Cipris prefiere infundir la maldad... (A la nodriza) Así también ahora tu, oh cabeza funesta, has venido a proponerme relaciones en el inviolable lecho (λέκτρων ἀθίκτον) de mi padre. Yo me purificaré de esta impureza con agua clara, lavando mis oídos. ¿Cómo podría ser yo un malvado, yo que, por sólo escuchar semejantes proposiciones, me considero impuro (οὐ... ἀγνεύειν δοκῶ)? Sábelo bien, mi piedad es la que te salva, mujer. Si no hubiera sido cogido indefenso por juramentos hechos en nombre de los dioses, nada me hubiera impedido contárselo a mi padre. Y ahora me iré de palacio. Mientras Teseo esté fuera de este país, mantendré mi boca en silencio, pero observaré, cuando regrese, de qué modo le miras tú y tu señora; en ese momento conoceré tu audacia por haberla degustado. ¡Así muráis! Nunca me hartaré de odiar a las mujeres (ὄλοισθε. μισῶν δ’ οὐποτ’ ἐμπλησθήσομαι γυναῖκας)... ¿O que alguien las enseñe a ser sensatas o que se me permita seguir insultándolas siempre!’ (616-68)<sup>11</sup>.

Por lo tanto, si, como es evidente, acepto como referencia mítica ineludible la misoginia paradigmática del Hipólito euripídeo, deberé honestamente preguntarme si no sería más lógico plantearse un Hipólito (Brick) enfrentado a Cipris (Maggie la gata) que un enfrentamiento inimaginable de Hipólito contra Diana. De hecho, T. Williams parece jugar primero a esta carta –y lo continuará haciendo en diversos momentos a lo largo de la obra-, ya que también le interesa remarcar la incomprensible y casi “impura” abstinencia –por absurda e ilógica- que Brick se autoimpone y ha impuesto a Maggie. Y es que su mujer es la encarnación pura y genuina del eterno poder de seducción femenino o, dicho de otro modo, es Venus-Afrodita en el mundo de los mortales<sup>12</sup>:

<sup>11</sup> Traducción de Alberto Medina y Juan Antonio López. *Clasicos Gredos*, 1983; el griego ha sido extraído de la edición de Gilbertus Murray. *Euripidis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1902, rpr. 1966).

<sup>12</sup> Siempre he pensado que uno de los grandes aciertos de la versión cinematográfica de *Cat on a Hot Tin Roof*, a cargo de Richard Brooks (1958), fue la reiterada imagen de Elizabeth Taylor, en el momento

. Acotación: Una mujer muy hermosa, con surcos de ansiedad en la cara, entra en el dormitorio y camina hasta llegar al baño.

*A pretty young woman, with anxious lines in her face, enters the bedroom and crosses to the bathroom door (17)*<sup>13</sup>.

. Acotación: Se saca el vestido y se queda con unas bragas de color marfil satinado.

*She steps out of her dress, stands in a slip of ivory satin and lace (17).*

. Acotación: Margaret alza sus hermosos brazos desnudos y se empolva las axilas mientras emite un ligero suspiro. Ajusta el ángulo del espejo de aumento para arreglarse las pestañas...

*Margaret raises her lovely bare arms and powders her armpits with a light sigh. She adjusts the angle of a magnifying mirror to straighten an eyelash... (19).*

. (Maggie a Brick): ‘De hecho... a veces sospecho que el abuelo esconde un pequeño e inconsciente deseo lascivo por mí... la manera como deja que su mirada se pose sobre mi cuerpo cuando le hablo. Su mirada desciende hasta mirarme los pechos... Considero que es algo magnífico que este viejo, que se halla a las puertas de la muerte, aprecie mis curvas tal como se merecen’.

*(Maggie a Brick): ‘In fact! – I sometimes suspect that Big Daddy harbours a little unconscious ‘lech’ fo’ me... Way he always drops his eyes down my body when I’m talkin’ to him, drops his eyes to my boobs an’ licks his old chops!... I think it’s mighty fine that that ole fellow, on the door-step of death, still takes in my shape with what I think is deserved appreciation!’ (21).*

. Acotación: Coge unas sandalias bordadas con pedrería y se va inmediatamente al tocador.

*She picks out a pair of jewelled sandals and rushes to the dressing-table (23).*

. Acotación: Ella, de pie ante el largo espejo ovalado, se acaricia los pechos y, después, las caderas con ambas manos. ‘Qué firme se mantiene mi cuerpo’... Nada cede... Otros hombres todavía me desean... La semana pasada, en Memphis, donde quiera que iba, los hombres me atravesaban el vestido quemándolo con sus ojos... Y en la fiesta que Alice celebró en honor de sus primas de Nueva York, el hombre más atractivo de la reunión... me siguió hasta la puerta e intentó forzarla para entrar.

*She stands before the long oval mirror, touches her breast and then her hips with her two hands (36). How high my body stays on me! – Nothing has fallen on m ... Other men still want me... last week in Memphis everywhere that I went men’s eyes burned holes in my clothes... at Alice’s party for her New York cousins, the best lookin’ man in the crowd... followed me to the door and tried to force his way in! (37).*

Sería inútil intentar glosar la elocuencia absoluta de los términos que acabamos de leer: de lo que dicen y, sobre todo, de lo que sugieren. No es muy osado afirmar, en consecuencia, que todo el “poder” y la belleza de la mítica Venus ha salido a escena y, por otra parte, el dramaturgo parece querer insistir una y otra vez en el hecho de que tan lógico sería que Hipólito-Brick se

---

álgido de su belleza, ante el espejo, cambiándose las medias o ajustándose el vestido y marcando las curvas de su cuerpo, de manera que, teniendo presente –como sospecho que tuvo R. Brooks- la larga tradición iconográfica que muestra a Afrodita-Venus ante el espejo, no es difícil imaginar algún Eros armado con flechas dispuesto a ayudar a su madre contra este Hipólito que tanto se le resiste. Sobre todo lo referente a las versiones cinematográficas de las obras de T. Williams, véase, p.e.: Maurice Yacovar. *Tennessee Williams and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977.

<sup>13</sup> Todas las citas corresponden a la edición siguiente y a ella se refiere la numeración entre paréntesis: *Tennessee Williams. Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*. London: Penguin Books, 1976; las traducciones son mías.

rindiera a los encantos de su Venus, como que ella, Venus-Maggie la gata, no pueda dejar de fijar su atención y desear el cuerpo joven, bello y perfecto de este casto Hipólito que la desprecia. He aquí, en efecto, sus rasgos identificadores:

. Acotación: Todavía es esvelto y firme como un adolescente... quizá bajo una luz más intensa se podrían advertir algunas señales de degradación, pero la luz del ocaso, cálida aún, que entra por el balcón, lo trata con generosidad.

*He is still slim and firm as a boy... Perhaps in a stronger light he would show some signs of deliquescence, but the fading, still warm, light from the gallery treats him gently* (18-19).

. (Maggie a Brick): ‘Sí, baby, deberías haber estado en la mesa cenando’.

*‘Yes, you should of been at that supper-table, Baby* (22).

. (Maggie a Brick): ‘Te mantienes en buena forma... Siempre había creído que los hombres que se dan a la bebida se ajaban, pero estaba equivocada... Eres el único hombre adicto a la bebida que conozco que jamás parece perder la línea... Me gustaría que perdieras tu atractivo. Si fuera así, harías el martirio de Santa Maggie un poco más soportable. Pero no tengo esta maldita suerte. De hecho, creo que todavía tienes mejor aspecto desde que empezaste a beber’.

*‘You’ve kept in good shape, though... I always thought drinkin’ men lost their looks, but I was plainly mistaken... You’re the only drinkin’ man I know that it never seems t’ put fat on... I wish you would lose your looks. If you did it would make the martyrdom of Saint Maggie a little more bearable. But no such goddam luck. I actually believe you’ve gotten better looking since you’ve gone on the bottle’* (25).

. (Maggie): ‘¿Por qué no te vuelves feo, Brick, por qué no quieres engordarte o convertirte en un monstruo?’.

*‘Why don’t you get ugly, Brick, why don’t you please get fat or ugly or something so I could stand it?’* (31).

. (Big Mama): ‘¿Dónde está mi Brick, dónde está mi niño precioso?!... Tú eres mi niño malo’.

*‘Wha’s my Brick, wha’s mah precious baby!... you’re my bad little boy’* (47-48).

. (Big Mama): ‘Este chico quedó destrozado a raíz de la muerte de Skipper’.

*‘That boy is just broken up over Skipper’s death’* (88).

. Tiene 27 años (96).

(Big Mama después que Maggie ha anunciado que tendrán un hijo): ‘¡Hijo mío, el hijo del abuelo, el pequeño padre!’.

*‘My son, Big Daddy’s boy! Little Father!’* (104).

. (Big Mama): ‘Esta noche Brick tiene el mismo aspecto que cuando era pequeño, el que tenía cuando jugaba como un salvaje y solía volver a casa empapado en sudor, con las mejillas rojas y adormilado, y con sus rizos rojos, tan brillantes’.

*‘Tonight Brick looks like he used to look when he was a little boy, just like he did when he played wild games and used to come home all sweaty and pink-cheeked and sleepy, with his –red curls shining’* (100).

Está claro ya que a Maggie le sobran atributos de Venus cautivadora con que ganar y retener la atención de los hombres –y, por descontado, con que despertar su deseo-, pero ha fracasado en verdad con su Hipólito-Brick. La estrategia seguida hasta hora no le ha dado resultado positivo alguno y, por tanto, se impone un cambio radical, habida cuenta de que, en épocas anteriores, épocas de juventud cuando todavía les estaba permitido aplazar la asunción de las responsabilidades propias de una vida adulta, ella y Brick, como si se tratara de la Diana y el Hipólito míticos, gozaron sin restricciones de la marginalidad, el salvajismo y la libertad de los

indomesticados. Lo sabremos por una circunstancia en principio trivial como el hecho de que su odiosa cuñada, Mae, la riña por haber dejado al alcance de sus hijos una arma peligrosa, el arco, con la que podrían haberse dañado. Maggie sabe hallar inmediatamente la respuesta y advertencia idóneas a tanta insolencia:

‘Este es mi trofeo de Diana... Lo gané en una competición de arco entre *colleges* en el Ole Miss campus... Brick y yo todavía tenemos nuestra licencia especial de arqueros. Tan pronto como se abra la temporada, iremos a cazar ciervos a Moon Lake. Me gusta correr por los bosques fríos con los perros, correr, correr, saltar obstáculos’.

*‘That’s my Diana Trophy. Won it at the intercollegiate archery contest on the Ole Miss campus... Brick and I still have our special archer’s licence. We’re goin’ deer-huntin’ on Moon Lake as soon as the season starts. I love to run with dogs through chilly woods, run, run, leap over obstructions’* (29).

Después de lo que acabamos de leer, a T. Williams habrá que reconocerle una capacidad envidiable para resumir en pocas líneas –luna incluida- lo que, con todo lujo de detalles, los diccionarios de mitología presentan como rasgos diferenciales de Ártemis-Diana y sus agrestes seguidores<sup>14</sup>. Se intuye ya que, en virtud de la regresión que Brick padece –una especie de deconstrucción personal-, Maggie puede muy bien haber pensado que, mientras la situación no cambie, se impone la necesidad de volver a épocas pretéritas de complicidad con compañeros-camaradas que le eran fieles, esto es, de “dianizarse” recuperando así fuerzas atávicas y sobresaliendo de nuevo en el uso del arco para disparar, alegóricamente o quizá no tanto, casi contra todo y contra todos. Y, por otro lado, desde la fidelidad a los valores representados por el mito antiguo, al mito de Diana-Ártemis, T. Williams contribuye, probablemente como ningún otro dramaturgo americano, a la consolidación del mito moderno, a la consolidación de una imagen, la del vitalismo y animalismo del sur, de la gente del sur, o, al menos, de aquella que no vive anclada en un sentimiento aristocrático que le crea parálisis intelectual y anímica. Página tras página, pues, el proceso de “dianización” irá desarrollándose hasta alcanzar el nivel adecuado en cada caso<sup>15</sup>. Así es, en efecto la Maggie dianizada de *Cat on a Hot Tin Roof*:

. Acotación: Su voz llega hasta lo lejos y es musical; a veces baja hasta adquirir el tono de la de un muchacho y de repente te viene la imagen de ella jugando a juegos de chicos como un niño.

*Her voice has range, and music; sometimes it drops low as a boy’s and you have a sudden image of her playing boy’s games as a child* (19).

. (Maggie a Brick): ‘¿Por qué me miras así?... ¿Te crees que no sé... que se ha ido produciendo en mí esta... oculta... transformación, que me he convertido en una mujer... dura! ¡Frenética! ... y cruel... ya no soy blanda, ya no me lo puedo permitir’.

*‘Why are you looking at me like that?... Don’t you think I know that... That I’ve gone through this –hideous! – transformation, become – hard! Frantic! – cruel!... I’m not – thin-skinned any more, can’t afford t’ be thin-skinned any more’* (23-4).

. (Maggie a Brick): ‘¿Sabes? ¡Si yo pensara que nunca, nunca, nunca más me harías el amor, bajaría a la cocina, cogería el cuchillo más largo y afilado y me lo clavaría en medio del corazón; te juro que lo haría!’.

<sup>14</sup> Y, evidentemente, no habría que olvidar el *Himno Homérico a Ártemis*.

<sup>15</sup> Discrepo, por tanto, de Robert Hethmon (*op. cit.*) cuando afirma: “It is essential to realize that Maggie’s line of development in the play takes her far away from the moment in the first act when she can hopefully recall that they still have their ‘special archer’s license’” (100).

*'You know, if I thought you would never, never, never make love to me again – I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would!'* (26).

. (Mae a Maggie): '¿Por qué eres tan felina?'. (Maggie): '¡Porque soy una gata!'

*'Why are you so catty?'*. (Maggie): *'Cause I'm a cat!'* (30).

. (Maggie): '¡Me siento siempre como una gata sobre un tejado de zinc caliente!'

(Brick): '¡Pues salta del tejado... los gatos pueden saltar... sin dañarse... Búscate un amante!'. (Maggie): '¡No puedo mirar a ningún otro hombre! ¡Incluso con los ojos cerrados sólo te veo a ti!'

*'I feel all the time like a cat on a hot tin roof!'*. (Brick): *'Then jump off the roof, jump off it, cats can jump... uninjured... Take a lover!'*. (Maggie): *'I can't see a man but you! Even with my eyes closed, I just see you!'* (31).

. (Maggie): '¡Yo soy Maggie, la gata!'

*'I am Maggie the Cat!'* (36).

Ciertamente, a Maggie le conviene ser felina, no tanto por la necesidad de adaptarse a las exigencias del mito que la presentan entregada al castigo y a la venganza, como porque en este sur donde le ha tocado en suerte nacer y vivir, casi todos son felinos, o, llegado el caso, se apresuran a desembarazarse de capas de civilización que en ellos parecen no haber sido más que incrustaciones artificiosas. La Medicina ha desahuciado al patriarca, pronto deberá ceder el "imperio" y, siendo ésta la cruda realidad –beneficiosa para algunos–, sólo resta dar vía libre a los instintos, desatar las fuerzas más primarias y probar la miel de la codicia convertida en pasión.

Antes, empero, merece la pena observar hasta qué punto el dramaturgo se consagra a la creación literaria de un mundo que, más que parecerse a un ámbito civilizado, el antiguo delta convertido en plantación, se confunde con una reserva de fieras salvajes en la que es peligroso adentrarse. Y, por descontado, si la lucha por la supervivencia o la simple codicia tiene lugar entre animales, la presencia de Diana e Hipólito, acompañados siempre de animales y cazadores de animales<sup>16</sup>, está plenamente justificada:

. (Maggie refiriéndose a los hijos de Mae y Gopper): '... monstruos sin cuello' (lo repetirá una y otra vez).

*'... no-neck monsters'* (17).

. (Maggie): '¡Sus cabezas gorditas descansan sobre sus cuerpos rechonchos y gordos, sin conexión alguna... no les puedes torcer el cuello... las personas que no tienen cuello son monstruos... No sé dónde deben de tener las cuerdas vocales... ¿a estas pequeñas cositas preciosas no se les podría servir la comida en otra mesa sobre un hule? Montan tanto alboroto... cinco monstruos sin cuello baveando... sobre la comida... cerdos... Han traído a toda la tropa, a todos, como si fueran un rebaño de animales para exhibir en la exposición rural'.

*'Their fat little heads are set on their fat little bodies without a bit of connexion... you can't wring their necks... all no-neck people are monsters... I don't know where their voice-boxes are located... couldn't you feed those precious little things at a separate table with an oilcloth cover? They make such a mess... five no-neck monsters slobbering and drooling over their food... pigs... They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair'* (17-8).

---

<sup>16</sup> Téngase presente de nuevo el *Himno Homérico a Ártemis* o la comparación de Nausica con esta diosa en el canto VI de la *Odisea*.

. (Maggie): ‘Mae, ¿por qué a vuestros hijos les pusisteis nombres de perros?... Dixie, Trixie, Buster, Sonny, Polly! ¡Suena como el nombre de cuatro perros y un loro... un número circense de animales!’.

*‘But Mae? Why did y’give dawgs’ names to all your kiddies? ... Dixie, Trixie, Buster, Sonny, Polly! –Sounds like four dogs and a parrot ... animal act in a circus!’* (29).

. (Maggie refiriéndose a su cuñada): ‘Este monstruo de fertilidad, Mae’.

*‘That monster of fertility, Mae’* (20).

. (Maggie explicando la comida de aniversario a Brick): ‘Bien, en la mesa Mae y Gooper estaban sentados uno al lado del otro ante el abuelo, mirándole a la cara como buitres’.

*‘Mae an’ Gooper were side by side at the table, directly across from Big Daddy, watchin’ his face like hawks’* (22).

. (Brick después de las insinuaciones que Maggie le ha hecho en relación a Skipper). Acotación: Se aparta de ella y coge la silla del tocador y la alza como si fuera un domador de leones ante un tigre de circo.

*He breaks away from her and seizes the small boudoir chair and raises it like a lion-tamer facing a big circus cat* (31).

. (Big Mama –citado antes): ‘Esta noche Brick tiene el mismo aspecto que cuando era pequeño, el que tenía cuando jugaba como un salvaje y solía volver a casa...’.

*‘Tonight Brick looks like he used to look when he was a little boy, just like he did when he played wild games and used to come home’* (100).

. (Refiriéndose a la abuela que entra en la habitación para anunciar a Brick lo que ella considera excelentes resultados de los análisis). Acotación: La abuela entra por la puerta del balcón resoplando como un viejo bulldog’.

*Big Mama appears through the opposite gallery doors behind Margaret, buffing and puffing like an old bulldog* (32).

. (Big Mama -que quiere hablar con Brick). Acotación: La abuela entrando por la puerta del hall como un rinoceronte al ataque.

*Big Mama, entering through hall door like a charging rhino* (47).

. (Entrando en la habitación de Brick). Acotación: Primero aparece el abuelo, un hombre alto que tiene un aspecto feroz y ansioso.

*Big Daddy appears first, a tall man with a fierce, anxious look* (46).

. (Maggie para responder a Mae). Acotación: ... se gira hacia ella con fiereza, con una sonrisa brillante.

*... turning on her fiercely, with a brilliant smile* (51).

. (Después de que Maggie ha anunciado que ella y Brick van a tener un hijo). Acotación: Brick encoge los hombros. Margaret atraviesa rápidamente la habitación hacia donde está él... y le prepara la bebida mientras le mira fijamente a los ojos casi con fiereza.

*Brick shrugs slightly and drops an ice cube into another glass. Margaret crosses quickly to his side, saying something under her breath, and she pours the liquor for him, staring up almost fiercely into his face* (101).

Ergo, en este mundo salvaje donde, lógica y comprensiblemente, Maggie la gata no tiene otra opción que correr y saltar, perseguir y disparar, si algún día, después de múltiples acometidas, quiere gozar de la seguridad que el patrimonio familiar, finalmente en manos de Brick, podrá proporcionarle. Mientras tanto, empero, esta Diana contemporánea sabe que sus atributos son consubstanciales a su persona y en ningún caso cosméticos:

. (Maggie): ‘Se han propuesto dejarte sin tu parte de la herencia de tu padre... Eres un candidato perfecto para Rainbow Hill, baby, y es allí a donde quieren enviarte. Pero tendrá que ser pasando por encima de mi cadáver’.

*'They're up to cutting you out of your father's estate (19)... you're a perfect candidate for Rainbow Hill, Baby, and that's where they aim to ship you –over my dead body!'* (20).

(Maggie): 'Sé enfrentarme a la realidad'.

*'I'm facing the facts'* (39).

Efectivamente, Maggie la gata, felina a conciencia, Diana experta en el arte de disparar, querrá hacer frente a la realidad dirigiendo sus flechas:

- a) contra todo tipo de conspiración familiar que, como se ha visto, pretenda ignorar a Brick y sus derechos;
- b) contra el orgullo estúpido de quienes creen ir subiendo en la escala social por el sencillo método de contraer un matrimonio ventajoso; es decir, contra quienes son tan sólo buenos "trepadores sociales"<sup>17</sup>;
- c) contra las condiciones injustas impuestas por los puros<sup>18</sup>;
- d) contra la injusticia de tener que defenderse de acusaciones faltas de pruebas<sup>19</sup>;
- e) contra la indiferencia sexual del marido<sup>20</sup>;

---

<sup>17</sup> (Maggie): "'Los Flynn nunca tuvieron otra cosa que dinero y lo perdieron; nunca fueron más que unos trepadores exitosos. Mae Flynn, es verdad, marchó de Memphis ocho años antes de que yo fuera presentada en sociedad en Nashville... pero... yo sé quién cuenta y quién no en la sociedad de Memphis... al papá Flynn poco le faltó para que no terminara en la penitenciaría federal por causa de unas turbias operaciones en bolsa...'", "'... *The Flynn's never had a thing in this world but money and they lost that, they were nothing at all but fairly successful climbers. Of course, Mae Flynn came out in Memphis eight years before I made my debut in Nashville, but... I know who rates an' who doesn't rate in Memphis society. Why, y'know ole Papa Flynnn, he barely escaped doing time in the Federal pen for shady manipulations on th' stock market..*'" (22-3).

<sup>18</sup> (Brick): "'Siento vergüenza por ti'. (Maggie): '¡Averguénzate! Pero no sigas torturándome. No puedo continuar viviendo así bajo estas condiciones'. (Brick): 'Estuviste de acuerdo con ellas...'. (Maggie): 'Ya lo sé, pero...'. (Brick): '¡Acepta las condiciones!'. (Maggie): 'NO PUEDO, NO PUEDO, NO PUEDO!'", (Brick): "'... *I feel embarrassed for you!*'. (Maggie): '*Feel embarrassed! But don't continue my torture. I can't live on and on under these circumstances*'. (Brick): '*You agreed to*'. (Maggie): '*I know but*'. (Brick): '*Accept that condition!*'. (Maggie): '*I CAN'T CAN'T CAN'T*'" (31).

<sup>19</sup> (Big Mama): "'¡... Algunos hombres dejan la bebida cuando se casan, y otros al revés! Brick jamás había bebido antes de que... !'. (Maggie, gritando): '¡ESO NO ES JUSTO!'. (Big Mama): 'Justo o no justo, quiero hacerte una pregunta, una sola pregunta: ¿haces feliz a Brick en la cama?'. (Maggie): '¿Por qué no me pregunta si él me hace feliz a mí?'. (Big Mama): 'Porque yo sé que...'. (Maggie): '¡Esto vale para ambos!'. (Big Mama): '¡Algo no va bien! ¡Tú no tienes hijos y mi hijo bebe! (Alguien la ha reclamado, y ella va rápido hacia la puerta. Cuando llega, se gira y señala la cama) Cuando un matrimonio se derrumba, los escombros quedan aquí!'. (Maggie): 'Eso... no es justo"', (Big Mama): "'... *Some single men stop drinkin' when they git married and others start! Brick never touched liquor before he*'. (Maggie –chillando): '*THAT'S NOT FAIR!*'. (Big Mama): '*Fair or not fair I want to ask you a question, one question: D'you made Brick happy in bed?*'. (Maggie): '*Why don't you ask if he makes me happy in bed*'. (Big Mama): '*Because I know that*'. (Maggie): '*It works both ways!*'. (Big Mama): '*Something's not right! You're childless and my son drinks (Someone has called her downstairs and she has rushed to the door on the line above. She turns at the door and pints at the bed) - When a marriage goes on the rocks, the rocks are there, right there!*'. (Maggie): '*That's... –not – fair...*'". (35-6).

<sup>20</sup> (Maggie): "'¿Sabes? Nuestra vida sexual no se ha desarrollado normalmente; se truncó demasiado pronto, pero volverá a revivir... Tengo plena confianza en ello. Por eso me mantengo atractiva. Para cuando me vuelvas a mirar como me miran los demás hombres. Sí, como me miran los demás hombres. Todavía me miran, Brick, y les gusta lo que ven. Algunos serían capaces de dar... Mira, Brick!'", (Maggie): "'... *You know, our sex life didn't just peter out in the usual way, it was cut off short, long before the natural time for it to, and it's going to revive again, just as sudden as that. I'm confident of it.*'"

- f) contra sueños de vida eterna que no logran salvar la vida de los desahuciados<sup>21</sup>;
- g) contra la pobreza que milagrosamente sólo consigue no corromper a quien tiene la suerte de no padecerla<sup>22</sup>;
- h) contra la civilizada ley del silencio, idónea para que se enquistase el tumor que conviene extirpar<sup>23</sup>;
- i) contra la avaricia y la ambición disfrazadas de sacrificio, altruismo y abnegación<sup>24</sup>;
- j) contra las palabras y los pensamientos venenosos; contra el veneno en el corazón y en el cerebro<sup>25</sup>;

---

*That's what I'm keeping myself attractive for. For the time when you'll see me again like other men see me. Yes, like other men see me. They still see me, Brick, and they like what they see. Uh-huh. Some of them would give their. Look, Brick!'” (36).*

<sup>21</sup> (Maggie): “... Es maligno y terminal’. (Brick): ‘¿Lo sabe el abuelo?’. (Maggie): ‘¡Demonios! ¿Acaso lo han sabido alguna vez? Nadie te dice: ‘Morirás’. Hay que engañarles. Ellos mismos se han de engañar’. (Brick): ‘¿Por qué?’. (Maggie): ‘¿Por qué? ¿Porque los seres humanos sueñan con la vida eterna, por eso! Pero la mayoría la quieren aquí en la tierra, y no en el cielo’”, (Maggie): “‘*It’s malignant and it’s terminal*’. (Brick): ‘*Does Big Daddy know it?*’. (Maggie): ‘*Hell, do they ever know it? Nobody says, ‘You’re dying’. You have to fool them. They had to fool themselves*’. (Brick): ‘*Why?*’. (Maggie): ‘*Why? Because human beings dream of life everlasting, that’s the reason! But most of them want it on earth and not in heaven*’” (38).

<sup>22</sup> (Maggie): “‘¡Siempre he tenido que halagar a gente que no podía soportar porque tenían dinero, mientras que yo era pobre... Mi padre se enamoró del whisky, como tú te enamoraste de Echo Spring!... Y mi pobre madre tuvo que aparentar que ocupaba una cierta posición social con unos ingresos de ciento cincuenta dólares al mes, que obtenía de los bonos del gobierno! ¡Cuando fui presentada en sociedad, sólo tenía dos vestidos de noche! ¡Uno que mi madre me hizo siguiendo un modelo de “Vogue”; el otro era uno viejo que me había dado una prima rica que yo odiaba! ¡El vestido que llevaba cuando me casé contigo era el vestido de novia de mi abuela... Por eso soy como una gata sobre un tejado de zinc caliente!’”, (Maggie): “‘*Always had to suck up people I couldn’t stand because they had money and I was poor as Job’s turkey... My daddy loved his liquor, he fell in love with his liquor the way you’ve fallen in love with Echo Spring! And my poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds! When I came out, the year that I made my début, I had just two evening dresses! One Mother made me from a patten in Vogue, the other a hand-me-down from a snotty rich cousin I hated! The dress that I married you in was my grandmother’s weddin’ gown... So that why I’m like a cat on a hot tin roof!*’” (40).

<sup>23</sup> (Maggie): “‘Esta vez llegaré hasta el final para decir lo que tengo que decirte. Skipper y yo nos hicimos el amor, si así quieres decirlo, porque de este modo nos sentíamos más cerca de ti. Tú, malnacido, exigías demasiado de la gente que te amaba, de mí, de él, de todos los desgraciados malnacidos que te amaban’”, (Maggie): “‘*This time I’m going to finish what I have to say to you. Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you. You see, you son of a bitch, you asked too much of people, of me, of him, of all the unlucky poor damned sons of bitches that happen to love you...*’” (41).

<sup>24</sup> (Gooper): “‘Tengo el derecho de hablar sobre mi hermano con los demás miembros de la familia, y no te incluyo en ella. ¿Por qué no te vas allá fuera, a beber whisky con Brick?...’. (Maggie): ‘¡Esto es una campaña deliberada para degradarlo por la razón más asquerosa y sórdida de la tierra! ¡La avaricia, la avaricia, la codicia!’”, (Gooper): “‘*I’ve got a right to discuss my brother with other members of MY OWN family which don’t include you. Why don’t you go out there and drink with Brick?...*’. (Maggie): ‘*This is a deliberate campaign of vilification for the most disgusting and sordid reason on earth, and I know what it is! It’s avarice, avarice, greed, greed!*’” (96).

<sup>25</sup> (Gooper): “‘... Me siento ofendido por la predilección del abuelo por Brick desde que nació y por el modo en que me ha tratado: como si sólo fuera lo bastante bueno para escupir encima mío y, a veces, ni tan siquiera para eso. El abuelo se muere de cáncer... es el envenenamiento de todo el sistema porque el cuerpo no consigue eliminar las toxinas’. (Maggie): ‘¡Toxinas, toxinas! Palabras y pensamientos venenosos! ¡En el corazón y en el cerebro!... ¡Eso son las toxinas!’”, (Gooper): “‘... *I’ve resented Big*

- k) contra la malicia y la envidia<sup>26</sup>, y
- l) contra el fácil conformismo de quienes se apresuran a declararse “vencidos” (Brick), aunque haya que hacerles chantaje<sup>27</sup>.

Y, sin embargo, no nos engañemos. No todos los apartados de esta lista tienen la misma relevancia. Maggie la gata, la luchadora mujer del sur que T. Williams ha querido “dianizar” con los rasgos más salvajes de la mítica diosa virgen, clamará sobre todo contra los arrebatos uránicos de su marido, contra la pureza mal entendida de quien, en lugar de dar vía libre a las exigencias de la carne, de todo punto naturales, reniega de haber cumplido el rito de iniciación matrimonial en lugar de haberse preservado para metas superiores. Es contra todo esto que Maggie sabe disparar, contra la pureza que los uránicos, y sin pedir permiso, imponen a otros que se ven forzados como consecuencia a asesinar en ellos mismos la dimensión más somática del éros humano.

¿Somos, pues, ante una paradoja insoluble, dado que la virginidad es justamente el atributo del modelo mítico elegido? La respuesta más fácil sería decir que T. Williams ejerce en todo momento, como advertía al inicio, el derecho a una creación desinhibida y exenta de fidelidades tiránicas, pero, en contra de lo que podría esperarse, muy a menudo las paradojas no son creadas para devenir aporías, sino para neutralizar los polos generadores de la aparente contradicción. Y, si eso es cierto, lo más probable es que Diana, como señalaré más adelante, continúe adaptándose a su papel, incluso cuando sus flechas abren el camino al restablecimiento de las relaciones matrimoniales. Repasemos, no obstante –y me excuso por la extensión de la cita –, los puntos clave de este duro enfrentamiento entre los dos protagonistas principales del drama, Maggie y Brick:

(Maggie a Brick): ‘... la ley del silencio no sirve... cuando algo se incuba en la memoria o en la imaginación, la ley del silencio no sirve. Es como si cerraras con llave la puerta de una casa que arde, con la esperanza de olvidar que arde. Pero, si no luchas contra el fuego, el fuego no se extingue. El silencio sobre algo no hace sino magnificarlo. Crece y se incuba en silencio, pasa a ser maligno... Esta vez tengo la intención de llegar hasta el final y decir lo que tengo que decirte. Skipper y yo nos hicimos el amor, si así quieres decirlo, porque de este modo nos sentíamos más cerca de ti... exigías demasiado de la gente, de mí, de él, de todos los desgraciados y malditos hijos de mala madre que te amaban... Y por esto nos hicimos el amor, imaginándonos que eras tú... Fue una de aquellas cosas bellas e ideales (refiriéndose ahora a la relación de Brick con su amigo Skipper) que se explican en las leyendas griegas; no podía ser de otro modo, tratándose

---

*Daddy’s partiality to Brick ever since Brick was born, and the way I’ve been treated like I was just barely good enough to spit on and sometimes not even good enough for that. Big Daddy is dying of cancer... it’s poisoning of the whole system due to the failure of the body to eliminate its poisons’. (Maggie): ‘Poisons, poisons! Venomous thoughts and words! In hearts and minds! – That’s poisons!’” (97).*

<sup>26</sup> (Maggie): “¿Por qué no dejáis de lanzar vuestra maldad y envidia sobre este chico enfermo?”, (Maggie): “‘Why don’t you stop venting your malice and envy on a sick boy?’” (98).

<sup>27</sup> (Maggie): “‘Y esta noche convertiremos la mentira en verdad y, después, traeré de nuevo aquí las botellas y nos emborracharemos juntos, aquí, esta noche, en esta casa en la que ha entrado la muerte ... Y tú, ¿qué dices?’”. (Brick): ‘No digo nada. Sospecho que no hay nada que decir’. (Maggie): ‘Oh vosotros, los débiles, gente hermosa que abandonáis con tanto estilo. ¡Lo que queréis es alguien que se haga cargo de vosotros. Dulcemente, dulcemente, con amor! ¡Y...yo te amo, Brick, te amo de veras!’’. (Brick): ‘¿No tendría gracia que fuera verdad?’”, (Maggie): “‘And so tonight we’re going to make the lie true, and when that’s gone, I’ll bring the liquor back here and we’ll get drunk together, here, tonight, in this place that death has come into... What do you say?’”. (Brick): ‘I don’t say nothing. I guess there’s nothing to say’. (Maggie): ‘Oh, you weak people, you weak, beautiful people!, who give up. What you want is someone to (She turns out the rose-silk lamp) take hold of you. Gently, gently, with love! And... ’” (105).

de ti, porque fue un amor que no podía resultar satisfactorio y del que no se podía hablar...' (Brick): 'En la vida de un hombre hay algo grande y verdadero. ¡Algo grande y verdadero! Yo tuve la amistad con Skipper. ¡Tú la estás convirtiendo en algo sucio!... ¡En absoluto hacer el amor contigo, sino la amistad con Skipper, fue algo importante y tú lo estás convirtiendo en algo sucio!'... (Maggie): '¡Brick... déjame acabar!... yo sé... que sólo era Skipper quien inconscientemente deseaba algo no del todo puro entre vosotros dos!... ¡Nos casamos el verano después de nuestra graduación en Ole Miss y fuimos felices... y tocábamos el cielo juntos cada vez que nos hacíamos el amor! Pero aquel otoño, Skipper y tú rechazasteis ofertas magníficas de trabajo para poder continuar siendo héroes del football americano. ¡Fundasteis los Dixie Stars aquel otoño para así poder continuar siendo compañeros de equipo para siempre! Pero algo no salió bien -¡yo incluida! entre vosotros... y le dije: '¡Skipper, deja de amar a mi marido o hazle entender que debe permitirte amarle! ¡O lo uno o lo otro! ¡Me dio una fuerte bofetada en la boca! Después dio la vuelta y echó a correr sin mirar hacia atrás ni una sola vez... Cuando aquella noche fui a su habitación, y arañé la puerta como una tímida ratita, él hizo aquel penoso e inútil pequeño intento de probar que lo que yo había dicho no era verdad... De este modo le destruí, diciéndole la verdad que no se podía decir, diciéndole que él y el mundo que había construido, que tu mundo y su mundo eran diferentes... Desde entonces Skipper no fue sino un receptáculo de whisky y drogas... ¿Quién mató al ruiseñor? ¿Yo, con mi... flecha piadosa?... No, ¡por Dios! Brick, no soy buena. No sé por qué la gente tiene por qué aparentar que es buena. Nadie lo es... ¡Skipper está muerto! ¡Yo estoy viva! ¡Maggie la gata... está viva! ¡Estoy viva!'.

*(Maggie): 'Oh excuse me, forgive me, but laws of silence don't work!... When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don't work, it's just like shutting a door and locking it on a house on fire in hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn't put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant (26-7)... This time I'm going to finish what I have to say to you. Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you... you asked too much of people, of me, of him, of all the unlucky poor damned sons of bitches that happen to love you... And so we made love each other to dream it was you, both of us!... (Brick): One man has one great good true thing in his life. One great good thing which is true! -I had friendship with Skipper. -You are naming it dirty!... Not love with you, Maggie, but friendship with Skipper was that one great true thing, and you are naming it dirty! ... (Maggie): Brick, don't brain me yet, let me finish!... I know... that it was only Skipper that harboured even any unconscious desire for anything not perfectly pure between you two!... You married me early that summer we graduated out of Ole Miss, and we were happy... we... hit heaven together ev'ry time that we loved! But that fall you an' Skipper turned down wonderful offers of jobs in order to keep on bein' football heroes -pro-football heroes. You organized the Dixie Stars that fall, so you could keep on bein' team-mates for ever! But somethin' was not right with it! -Me included! -between you... I said, 'Skipper! Stop lovin' my husband or tell him he's got to let you admit it to him!' -one way or another! He slapped me hard on the mouth! -then turned and run without stopping once... When I came to his room that night a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true... In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he has born and raised in, yours and his world, had told him could not be told?... From then on Skipper was nothing at all but a receptacle for liquor and drugs... Who shot cock-robin? I with my merciful arrow!... Christ, no! Brick, I'm not good. I don't know why people have to*

*pretend to be good, nobody's good... Skipper is dead! I'm alive! Maggie the cat is alive! I am alive! I am'* (41-4).

No es el arco el que ahora aparece en escena, ni son las flechas de esta diestra Diana las que mataron a Skipper; lo mató la verdad, enemiga del silencio o simulación, cuando Maggie intentaba evitar que el cáncer –porque éste sí podía ser extirpado- llegara a ser maligno y terminal. Maggie la gata no fue “buena” porque no quiso interpretar un papel secundario o, dicho de otro modo, su bondad es la del egoísmo natural. Primero, parece que ella quiera asumir en solitario la defensa de todos los “Alfred Douglas” de la historia –el amado de Óscar Wilde- a fin de reclamar los derechos de los “amores que no osan decir su nombre”, pero pronto queda claro que, más que una voluntad apologética, lo que en verdad la anima es la voluntad firme, como no podía ser de otro modo, de jugar un papel claramente fiscalizador. Ante la realidad de un marido que se avergüenza de sí mismo, será lo suficientemente generosa para querer comprender la amistad sublimada que unió a Brick y Skipper, pero no a costa de cerrar los ojos a la injusticia y, mucho menos aún, de no denunciarla. Maggie sabe poner al descubierto, en efecto, el vicio nefasto de uranizar realidades demasiado humanas hasta generar, antes o después, episodios insoportables de dolor físico y espiritual en las personas que tal vez podrían haberse evitado. El derrumbamiento personal y la muerte de Skipper fue en realidad el altísimo precio a pagar por la creación consciente de un ámbito ficticio de pureza, o al menos de pureza forzada para una de las partes. Maggie se limita a desenmascarar el juego que los dos amigos atletas quieren perpetuar, puesto que la clara dimensión pandémica del amor de Skipper por Brick permitía liquidar –y sólo con una pequeña ayuda exterior- años de idealismo falso y opresor. Esta Maggie dianizada, paradójicamente –o quizá no tanto-, parece concebida para denunciar la miseria del amor más platónico y desencantado de la materia. Da igual, por ejemplo, que se piense en los discursos de Fedro, Pausanias, Aristófanes, Diotima o Sócrates del *Simposio* de Platón; en definitiva, la airada autodefensa de Brick sólo puede hallar su legitimidad en el recordatorio, consciente o no por su parte, de una de estas “cosas ideales que se explican en las leyendas griegas”, de uno de aquellos amores masculinos uránicos o celestiales que matan los sentidos con dosis fuertes y a menudo fatales de camaradería sublimada<sup>28</sup>. Maggie

---

<sup>28</sup> Como ejemplo de lo que venimos diciendo, podríamos presentar un pasaje del discurso de Pausanias, a mi entender altamente significativo, *Smp.* 181 a-c: “Ninguna acción –ha introducido ya la sutil distinción entre la Afrodita Urania y la Afrodita Pandemos- no es por sí misma buena o mala (οὔτε καλή οὔτε αἰσχρά), como por ejemplo lo que nosotros hacemos ahora: beber, cantar o conversar. Ninguna de estas acciones es propiamente buena, pero, al llevarla a cabo (ὡς ἂν παραχθῆ), según como se haga, deviene una cosa u otra: buena, si se hace bien y con corrección, mala, si se hace mal. Lo mismo ocurre con la acción de amar: no cualquier amor es bueno y merece recibir un encomio, sino sólo aquél que nos empuja a amar con nobleza. Pues bien, el eros de la Afrodita Pandemos es verdaderamente vulgar y lleva a término lo que le corresponde; éste es el amor que quieren los hombres vulgares. Los de esta clase aman, en primer lugar, a las mujeres no menos que a los niños; en segundo, sus cuerpos más que sus almas; en último, en la medida de lo posible, aman a los más insensatos, procurando tan sólo dar cumplimiento a su propósito y despreocupándose de si lo hacen con nobleza o no. De aquí que hagan lo que se les presenta por azar, tanto si es algo noble como lo contrario. En efecto, este amor proviene de la diosa que es mucho más joven que la otra y en cuya génesis hubo participación de hembra y de varón. La otra, en cambio, proviene de la Afrodita Urania, que en primer lugar no participa de hembra sino sólo de varón y, en segundo, es más vieja y exenta de hýbris. Es por eso que los inspirados por este amor se inclinan por lo que es masculino, ya que aman lo que por naturaleza tiene más fuerza y mayor entendimiento (τὸ ἑρρωμονέστερον καὶ νοῦν μᾶλλον ἔχον)... en efecto, no se enamora del adolescente hasta que ya comienza a tener juicio (νοῦν), y esto casi coincide en el tiempo con la aparición de la barba. Pues yo creo que los que comienzan a amar a partir de entonces se muestran preparados para compartir y convivir con él toda la vida, sin engañarle por haberlo conquistado, siendo como era joven (νεόν), cuando era

la gata, vital y sobre todo viva, casi animal y enraizada profundamente en el mundo de aquí y ahora, quizá hubiera claudicado, e incluso se habría retirado, si los dos amigos hubieran dado el paso lógico hacia la aceptación de la dimensión carnal de su amor –o si al menos Brick hubiera querido escuchar y después acceder a los probables requerimientos de Skipper. Pero, al final, a todo aquél que lo atormenta con insinuaciones hirientes, Brick le deja ver el aire trágico de su personalidad, escindida entre cuerpo y alma, entre mácula y pureza<sup>29</sup>, librándose así al ejercicio en parte inconsciente pero implacable de la misoginia más ofensiva y clásica –es decir, griega:

. (Brick a su padre): ‘¿Tú también lo piensas? ? ¿Tú también lo piensas? ¿Piensas que Skipper y yo hacíamos, hacíamos... sodomía... juntos?... ¿Tú piensas que hacíamos cosas sucias... Tú piensas que Skipper y yo éramos un par de degenerados?... ¡unos maricas enamorados! ¡Maricones!?’.

*‘You think so, too? You think so, too? You think me an’ Skipper did, did, did! –sodomy! –together?... You think we did dirty things between us, Skipper an’... You think that Skipper and me were a pair of dirty old men?... ducking sissies? Queers?’ (77).*

. (Brick): ‘¿Por qué no ha de ser posible una amistad excepcional, una amistad auténtica y profunda?! ¡Que la amistad entre dos hombres sea considerada como algo limpio y decente, sin considerarlos... unos maricas... Skipper y yo compartíamos algo muy limpio y verdadero!... ¿Normal? ¡Pues no! ¿Era demasiado raro para ser normal, algo auténtico entre dos personas es demasiado raro para ser normal!’.

*‘Why can’t exceptional friendship, real, real, deep, deep friendship! Between two men be respected as something clean and decent without being thought of as... Fairies... Skipper and me had a clean, true thing between us!... Normal? No! –It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal’ (78-9).*

. (Big Daddy a Brick): ‘¡Tú, tú cavaste la tumba de tu amigo y de un puntapie lo echaste en ella... antes que afrontar la verdad con él!’ . (Brick): ‘¡Su verdad, no la mía!’.

*‘You! –dug the grave of your friend and kicked him in it! –before you’d face truth with him!. B: His truth, not mine!’ (81).*

. (Brick a su padre): ‘Creo que Maggie siempre se había sentido abandonada, porque ella y yo nunca llegamos a estar juntos, más allá de la unión que dos personas consiguen en la cama, que no es muy superior a la que consiguen dos gatos...’<sup>30</sup>

---

insensato (ἐν ἀφροσύνη) y, después de reirse de él, huir para perseguir a otro’ -la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2 Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1991.

<sup>29</sup> Sobre este aspecto de la obra dramática de T. Williams, véase, p.e., *Magical Muse. Millennial Essays on Tennessee Williams* (edited by Ralph F. Voss. Tuscaloosa and London: the University of Alabama Press, 2002, cap. 6 a cargo de Robert Siegel. “The Metaphysics of Tennessee Williams”: “From Parmenides’ insistence that language instead of empiricism could lead us to immutable truths, to Plato’s forms... to Descartes’ distrust of an evil genie who deceives his senses, and to Kant’s sense of isolation, the human being trapped in his body without ever knowing what another body thinks and feels, Western rationality has regarded the flesh as an impediment and an impostor, a troublemaker thwarting the mind’s awareness of the self and the world. Nowhere in modern theatre is this spirit examined and evaluated as it is in the work of Tennessee Williams”.

<sup>30</sup> E, incluso entonces, era la indiferencia de Brick la que imperaba. (Maggie): “‘Eras un amante maravilloso... y creo que era sobre todo porque te era indiferente... No te angustiabas jamás, lo hacías con naturalidad, fácilmente, lentamente, con una confianza absoluta y una calma perfecta, más como si abrieras una puerta para dejar pasar a una dama o le acercases la silla que no dejando ver el deseo que podías sentir por ella’”. (Maggie): “‘You were a wonderful lover... and I think mostly because you were really indifferent to it... Never had any anxiety about it, did it naturally, easily, slowly, with absolute confidence and perfect calm, more like opening a door for a lady or seating her at a table than giving expression to any longing for her’” (26). De hecho, a Brick le molesta el menor contacto físico como por ejemplo un beso: (Big Mama): “‘A Brick no le ha gustado nunca que le besaran o le hicieran mimos,

*'I think that Maggie had always felt sort of left out because she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a fence humping' (80).*

No era sodomía, no eran unos degenerados, unos maricas enamorados, unos maricones. Era una amistad auténtica y profunda entre dos hombres, limpia, decente, pura y, como tal, algo anormal. Por contra, su relación matrimonial con Maggie fue puramente animal como la de dos gatos, incapaces de dominar el instinto con la fuerza de una razón que les es ajena. Brick es muy consciente de la nobleza bajo la que se ampara su reivindicación, pero parece no darse cuenta – i.e. T. Williams- de que sus razones son precisamente las que, muchos siglos atrás, indujeron a Plutarco a escribir *El Erótico* a fin de asociar para siempre “mujer” (*gyné*) con amor y amistad (*éros kai philía*), en contra del parecer de la pederastia tradicional representada en su diálogo por Protógenes y que, salvando todas las distancias, se perpetúa en este Hipólito americano:

Estas cosas, contestó Protógenes, en la medida en que son necesarias para la procreación, los legisladores hacen bien en elogiarlas y aplaudirlas ante la plebe, pero ‘Nada relacionado con el gineceo (τῆ γυναικωνίτιδι) participa del verdadero Eros... la necesidad que hombre y mujer sienten de darse mutuamente placer forma parte de lo natural, pero, cuando, debido a su fuerza e ímpetu, el impulso que les mueve a ello deviene excesivo e irrefrenable (πολλὴν καὶ δυσκάρηκτον) no conviene llamarlo Eros. Éste, nada más adueñarse de un alma joven y con talento (εὐφυοῦς καὶ νέας), tiene por fin el logro de la virtud (ἀρετὴν) a través de la amistad (διὰ φιλίας), mientras que el saldo del deseo (ἐπιθυμία) sentido hacia la mujer es... el goce de su juventud y de su cuerpo (ἀπόλαυσιν ὥρας καὶ σώματος)... si a esta pasión (πάθος) debemos llamarla también Eros, tengámoslo por afeminado y bastardo (θηλιν καὶ νόθον)... existe un único y auténtico Eros. Se trata... del inspirado por los adolescentes (παιδικός)... lo verás sobrio y entero (λιτὸν... καὶ ἄθροπτον) en las escuelas de filosofía (ἐν σχολαῖς φιλοσόφοις), o quizá en los gimnasios y palestras (γυμνάσια καὶ παλαίστρας)... En cambio, ese otro Eros blando y casero (ύγρὸν... καὶ οἰκουρὸν) que pasa los días en los senos y lechos de las mujeres (ἐν κόλποις... καὶ κλινίδιοις) y que persigue constantemente una vida muelle (τὰ μαλθακά) debilitada por placeres ajenos a la virilidad, la amistad y la inspiración (ἡδοναῖς ἀνάνδροις καὶ ἀφίλοις καὶ ἀνευθουσιάστοις), ése merece la pena proscribirlo... La amistad (φιλία) es un sentimiento noble y propio de ciudadanos (καλὸν καὶ ἀστεῖον), mientras que el placer es común a todos e indigno de un hombre libre (κοινὸν καὶ ἀνελεύθερον), por lo cual no le corresponde tampoco amar a los esclavos jóvenes, ya que este éros, como el recibido de parte de las mujeres (ὁ τῶν γυναικῶν) es simple comercio sexual (συνουσία)’ -la traducción es mía siguiendo la edición de R. Flacelière. *Plutarque. Dialogue sur L'Amour*. Paris: *Les Belles Lettres*, 1980<sup>31</sup>.

---

quizá porque ha recibido demasiados”, (*Big Mama*): “‘Brick never liked bein’ kissed or made a fuss over, I guess because he’s always had too much of it!’” (48). Acotación: (La abuela se le acerca y le pasa su mano rechoncha por los cabellos. Él rechaza, como siempre, cualquier contacto físico). (*She comes over to him and runs her fat shaky hand through his hair. He draws aside as he does from all physical contact*) (100). (Maggie ha anunciado que tendrán un hijo). Acotación: (La abuela se le acerca corriendo. Él aparta la cara de los besos que le da su madre), (*She rushes at him. He averts his face from her sobbing kisses*) (104).

<sup>31</sup> 750C-751B. La réplica final de Plutarco la hallamos en 769 B-C: “Alguien podría objetar, empero, que el amor por las mujeres nos aboca a muchas bajezas y extravíos. ¿Y qué? ¿No son más los de la pederastia? *Desfallecí mientras contemplaba su cuerpo. / Era joven, imberbe, delicado y bello; /*

Después de haber centrado la atención en uno de los puntos centrales de la tensión dramática, nos corresponde retomar el hilo anterior para constatar que, ahora ya sin la presencia física del arco y la referencia explícita a las flechas, el proceso de “dianización” que he intentado ilustrar no sólo alcanza a Maggie la gata, sino también a gran parte de los protagonistas de *Cat on a Hot Tin Roof* en grados y momentos diversos. Y, por razones obvias, el patriarca de la familia, el que se hizo a sí mismo y convirtió el delta en plantación, el que acertó a rehuir la autocomplacencia en el derrumbamiento y la miseria para reafirmarse en la vida, éste también posee ojos bien felinos con los que enfocar y disparar:

- a) contra la hipocresía que ha marcado su vida<sup>32</sup>;
- b) contra las maledicencias de Gooper y Mae y su traición a Brick y Maggie<sup>33</sup>;
- c) contra el lujo inútil<sup>34</sup>;
- d) contra la pobreza de los niños de las montañas de Barcelona que tanto contrastaba con los sacerdotes obesos que paseaban por sus calles<sup>35</sup>;
- e) contra la prostitución infantil en Marruecos<sup>36</sup>;

---

*abrazado a él encontré la muerte y mi epitafio.* Pero éstas son locuras que no merecen el nombre de Eros, sino el de pasión (*páthos*). En suma, deducimos de todo lo dicho que afirmar que la mujer no participa en modo alguno de la virtud (*aretês*) es sin duda absurdo. Por otro lado, ¿qué necesidad hay de mencionar su sensatez e inteligencia, y aun su fidelidad y sentido de la justicia, cuando son muchas las que han demostrado valor, coraje y generosidad? Y, por supuesto, afirmar que su naturaleza es noble en todo lo demás, pero acusarlas de estar únicamente incapacitadas para la amistad es del todo extraño. Ellas aman a sus hijos y esposos, su cariño se asemeja a un suelo fértil dispuesto a recibir el germen de la amistad, y el poder de seducción y la gracia son sus adornos. Podríamos decir incluso que, al igual que la poesía, añadiendo a la palabra el encanto de la música, el metro y el ritmo, acrecienta su valor pedagógico y su capacidad de impactar nuestro espíritu, también la naturaleza, dotando a la mujer de un rostro agraciado, una voz melodiosa y un cuerpo seductor, ha hecho que la disoluta tienda al placer y el engaño, y que la casta busque el afecto y amistad de su esposo”.

<sup>32</sup> (Big Daddy a Big Mama): “... Me han revisado con pruebas de laboratorio de pies a cabeza... y sólo hay un problema con el colon espástico... que debe de haber llegado a espástico, me imagino, por causa de los disgustos! Por todas las malditas mentiras y mentirosos que he tenido que soportar y toda la maldita hipocresía que he vivido durante estos cuarenta años que hemos estado juntos”, (*Big Daddy a Big Mama*): “... *I been through the laboratory from A to Z. I’ve had the goddam exploratory operation, and nothing is wrong with me but a spastic colon – made spastic, I guess, by disgust! By all the goddam lies and liars that I have had to put up with, and all the goddam hypocrisy that I lived with all these forty years that we been livin’ together!*” (55).

<sup>33</sup> (Big Daddy a Mae): “... Por la noche escucháis como dos espías mal nacidos y vais a informar a la abuela sobre todo lo que habéis oído... Os echaré, a ti y a Gooper, de esta habitación. No puedo soportar ni los chismorreos ni los espías, me ponen enfermo...”, (*Big Daddy a Mae*): “... *You listen at night like a couple of ruttin peek-hole spies and go and give a report on what you hear to Big Mama... I’m goin’ to move you an’ Gooper out of that room, I can’t stand sneakin’ an’ spyin’, it makes me sick!*” (57-8).

<sup>34</sup> (Big Daddy a Brick): “... ¿Sabes cuánto valgo yo?... Cerca de diez millones en efectivo y acciones... de los veintíun mil acres de la mejor tierra de este lado del valle... Pero con esto el hombre no puede comprar la vida...”, (*Big Daddy*): “... *Y’know how much I’m worth?... Close on ten million in cash an’ blue chip stocks, outside, mind you, of twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile!... But a man can’t buy his life with it...*” (60).

<sup>35</sup> (Big Daddy): “Las colinas que rodean Barcelona, en España, y los niños corriendo todos medio desnudos, pidiendo como perros hambrientos y dando alaridos y chillando. Y recuerdo los sacerdotes gordos por las calles de Barcelona”, (*Big Daddy*): “... *The hills around Barcelona in the country of Spain and the children running over those bare hills in their bare skins beggin’ like starvin’ dogs with howls and screeches, and how fat the priests are on the streets of Barcelona...*” (60).

- f) contra el silencio hipócrita que impide a los humanos confesar sus miedos<sup>37</sup>;
- g) contra la ocultación del deseo sexual<sup>38</sup>;
- h) contra la incomunicación o silencio civilizado entre padres e hijos<sup>39</sup>;
- i) contra el alcoholismo del hijo, contra aquel “clic” que, lejos de proporcionarle paz alguna, no hace sino aplazar la asunción a menudo dolorosa de las responsabilidades propias de la vida adulta<sup>40</sup>;
- j) contra toda metafísica, desde su punto de vista gratuita, que se empeña en conceder a los humanos un destino ulterior a la vida terrenal, en lugar de equipararlos a los peces, aves, reptiles e insectos<sup>41</sup>;
- k) contra la razón estúpida que mueve a su hijo a arruinar su vida como si se tratara de algo despreciable<sup>42</sup>;
- l) contra las mentiras y los mentirosos, contra las falacias que dan asco a su hijo<sup>43</sup>;

<sup>36</sup> (Big Daddy): “... Y después en Marruecos, árabes... la prostitución comienza a los cuatro o cinco años, no exagero, ¡diantre!, recuerdo un día en Marraqueix...”, (Big Daddy): “... *And then in Marocco, them Arabs, why, prostitution begins at four or five, that’s no exaggeration, why, I remember one day in Marrakech.*” (61).

<sup>37</sup> (Big Daddy): “La ignorancia... de la condición de mortales... es una tranquilidad. Los hombres no tienen esta tranquilidad, es el único ser viviente que tiene noción de la muerte, que sabe qué es”, (Big Daddy): “*Ignorance – of mortality – is a comfort. A man don’t have that comfort, he’s the only living thing that conceives of death, that knows what it is*” (63).

<sup>38</sup> (Big Daddy): “... Sí, hijo. Te diré algo que puede ser que no te imagines. Todavía siento deseo por las mujeres, y eso a pesar de que éste es mi cincuenta y cinco cumpleaños”, (Big Daddy): “... *Yes, boy, I’ll tell you something that you might not guess. I still have desire for women and this is my sixty-fifth birthday*” (63).

<sup>39</sup> (Big Daddy): “... Quédate aquí hasta que terminemos de hablar”. (Brick): ‘Creía que habíamos terminado, padre’. (Big Daddy): ‘Ni tan sólo hemos empezado’, (Big Daddy): “... *Stay here till this talk is finished, young fellow*’. (Brick): ‘*I thought it was finished, Big Daddy*’. (Big Daddy): ‘*It ain’t even begun*’ (64).

<sup>40</sup> (Brick a su padre): “Necesito oír este pequeño clic en mi cabeza, que me deja en paz. Normalmente lo oigo antes... ¡Todavía no he introducido el nivel suficiente de alcohol en la corriente sanguínea!...” (Big Daddy): ‘Si no te andas con tiento, saldrás de esta tierra arrastrándote y, entonces, te juro que terminarás en los bares del Skid Row!’ (Brick): ‘Eso llegará, padre’. (Big Daddy): ‘No, no llegará. Eres mi hijo, y yo te pondré en vereda’, (Brick a su padre): “*I have to hear that little click in my head that makes me peaceful. Usually I hear it sooner than this... I just haven’t got the right level of alcohol in my bloodstream yet!...*’ (Big Daddy): ‘*If you ain’t careful you’re gonna crawl off this plantation and then, by Jesus, you’ll have to hustle your drinks along Skid Row!*’ (Brick): ‘*That’ll come, Big Daddy*’. (Big Daddy): ‘*Naw, it won’t. You’re my son, and I’m going to straighten you out!*” (67-8).

<sup>41</sup> (Big Daddy a Brick): “¡... Cuando te vas de aquí, no vas a ninguna parte! ¡La maquina humana no es diferente de la maquina animal, de la maquina de los peces, o de los pájaros, o de los reptiles, o de los insectos! Sólo es malditamente más complicada y, en consecuencia, más difícil de conservar”, (Big Daddy a Brick): “*When you are gone from here, you are long gone and nowhere! The human machine is not different from the animal machine or the fish machine or the bird machine or the reptile machine or the insect machine! It’s just a whole God damn lot more complicated and consequently more trouble to keep together*” (68).

<sup>42</sup> (Big Daddy a Brick): “... ¿Por qué bebes? ¿Por qué tiras tu vida, muchacho, como si fuera algo asqueroso que hubieras recogido en la calle”, (Big Daddy a Brick): “... *Why do you drink? Why are you throwing your life away, boy, like somethin’ disgusting you picked up on the street?*” (70).

<sup>43</sup> (Brick a Big Daddy): “... mentiras y mentirosos...”. (Big Daddy): ‘¿Quién te ha mentado? ¿Margaret? ¿Te ha mentado tu mujer, Brick, te ha mentado sobre algo?’. (Brick): ‘No, ella no. Eso no tendría importancia’. (Big Daddy): ‘Entonces, ¿quién te ha mentado y sobre qué?’, (Brick a su padre): “... *lying and liars...*’. (Big Daddy): ‘*Who’s been lying to you, has Margaret been lying to you, has your wife been lying to you about something, Brick?*’. (Brick): ‘*Not her. That’s wouldn’t matter*’. (Big Daddy): ‘*Then who’s been lying to you, and what about?*” (71).

- m) contra toda actitud “escapista” de la vida<sup>44</sup>;
- n) contra la tentación, finalmente vencida, de no terminar cualquier conversación o intento serio de diálogo y comunicación<sup>45</sup>;
- o) contra el hecho de que haya amores que no osen decir su nombre, dejando así impolutos los oídos y conciencias de los padres, pero provocando en los hijos insoportables e injustos combates contra sí mismos<sup>46</sup>;
- p) contra todo tipo de intolerancia<sup>47</sup> y, sobre todo,
- q) contra la tentación inmensa de no creer en el cáncer que Brick finalmente le confirma, puesto que es más cómodo pensar que ha sido fruto de su deseo de venganza por haberle forzado a confesar<sup>48</sup>.

E incluso Brick, el hijo predilecto, desahuciado no por la Medicina sino por sí mismo y su espíritu atormentado y claudicante, parece conservar todavía, al menos en el corto espacio de tiempo en que el “clic” no se lo ha llevado hacia el mundo maravilloso de la amnesia inducida, el coraje suficiente para atacar y herir. De hecho, él es quien menos soporta que la fiesta de cumpleaños de su padre se haya convertido en una gran exhibición de ironía trágica donde, sabiendo todos que el “héroe” está condenado a muerte, verle jactarse aún de sus capacidades y poder le convierte en un personaje tragicómico<sup>49</sup>. Brick se niega a engañar al héroe sobre asunto alguno; desprecia la educada costumbre de hablar de nada con los padres; le dan asco las

---

<sup>44</sup> (Big Daddy a Brick): “... Yo he vivido rodeado de falacias. ¿Por qué no habrías de poder vivir tú con ellas? Demonios, has de vivir con ellas, no hay nada más que falacias en la vida”, (Big Daddy a Brick): “... *I’ve lived with mendacity! Why can’t you live with it? Hell, you got to live with it, there’s nothing else that you can live with!*” (72).

<sup>45</sup> (Big Daddy a Brick): “¡Espérate! ... Brick... No...lo dejemos así, como las otras conversaciones que hemos tenido; siempre hemos dado vueltas a las cosas por alguna maldita razón. No sé qué, pero siempre es como si quedara algo por decir, algo que evitamos decir porque ninguno de los dos es lo bastante honesto con el otro...”, (Big Daddy refiriéndose a Brick): “*Wait! – Brick... Don’t let’s leave it like this, like them other talks we’ve had, we’ve always – talked around things, we’ve just talked around things for some ruttin reason, I don’t know what, it’s always like something was left not spoken, something avoided because neither of us was honest enough with the other...*” (73).

<sup>46</sup> (Big Daddy a Brick): “He visto todo tipo de cosas y he entendido muchas... Cuando murió Jack Straw... ¡diablos!, el viejo Peter Ochello dejó de comer, como un perro cuando se le ha muerto el dueño, y también se murió”, (Big Daddy a Brick): “*I seen all things and understood a lot of them... When Jack Straw died – why, old Peter Ochello quit eatin’ like a dog does when its master’s dead, and died, too!*” (76-7).

<sup>47</sup> (Brick a Big Daddy): “¿Por qué no es posible que una amistad excepcional, una amistad auténtica y profunda entre dos hombres, sea respetada como algo limpio y decente... (Big Daddy): ¡Es posible, lo es, por Dios... nadie piensa que so no sea normal!”, (Brick a su padre): “*Why can’t exceptional friendship, real, real, deep, deep friendship! Between two men be respected as something clean and decent... (Big Daddy): It can, it is, for God’s sake... Brick, nobody thinks that that’s not normal!*” (78-9).

<sup>48</sup> (Brick a Big Daddy): “¿Quién puede enfrentarse a la verdad? ¿Puedes hacerlo tú?... ¡¿Qué me dices de estas felicitaciones, de todos estos ‘que cumplas muchos años más’, cuando todos, excepto tú, saben que no habrá ninguno más?!...’ (Big Daddy): ‘... ¿Qué has comenzado a decir?... ¡ACABA LO QUE ESTABAS DICIENDO!’”, (Brick a Big Daddy): “*Who can face truth? Can you?... How about these birthdays congratulations, these many, many happy returns of the day, when ev’rybody but you knows there won’s be any!...*’. (Big Daddy): ‘... *What did you start to say?... FINISH WHAT YOU WAS SAYIN’!*” (81-2).

<sup>49</sup> Para una valoración de la influencia de la tragedia griega –no solo euripídea- en la obra de T. Williams véase, p.e.: P. Gilabert. “Indagación edípica e ironía trágica: el modelo sofocleo en *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams”, comunicación que aparecerá publicada próximamente en las “Actas del Congreso Canariense sobre el teatro de Sófocles, desde la Antigüedad a nuestros días: obra, pensamiento y tradición”, La Laguna, 2003.

mentiras y los mentirosos, y un sentido noble de la amistad le obliga a no caer en el error de la falacia<sup>50</sup>:

. (Brick a Maggie): ‘Yo no le he comprado ningún regalo’ (Maggie). ‘Lo he hecho yo por ti’. (Brick): ‘Pues, de acuerdo, escribe tú la tarjeta’. (Maggie). ‘¿Y dejar que se entere de que no te has acordado de su cumpleaños?’ (Brick): ‘Es que no me he acordado’. (Maggie). ‘¡No es necesario que presentes las pruebas!’ (Brick): ‘No quiero engañarle’. *‘I didn’t get him a present’*. (Maggie): *‘I got one for you’*. (Brick): *‘All right. You write the card, then’*. (Maggie): *‘And have him know you didn’t remember his birthday?’*. (Brick): *‘I didn’t remember his birthday’*. (Maggie): *‘You don’t have to prove you didn’t!’*. (Brick): *‘I don’t want to fool him about it’* (28).

. (Big Daddy a Brick): ‘¡... Quédate aquí, malnacido... hasta que yo lo diga!’ (Brick): ‘No puedo’. (Avi): ‘¡Pues podrás, demonios! ¡Maldita sea!’ (Brick): ‘¡No, no puedo. Hablamos, tú hablas, en... círculo! ¡No llegamos a ninguna parte, a ninguna parte! ¡Siempre igual, dices que quieres hablar conmigo y no tienes nada que decirme!’ *‘... Stay here, you son of a bitch! – till I say go!’*. (Brick): *‘I can’t’*. (Big Daddy): *‘You sure in hell will, God damn it’*. (Brick): *‘No, I can’t. We talk, you talk, in – circles! We get nowhere, nowhere! It’s always the same, you say you want to talk to me and don’t have a ruttin’ thing to say to me!’* (68-9).

. (Brick dirigiéndose a su padre cuando ya le ha dado a entender que está desahuciado): ‘La falacia es un sistema de vida. La bebida es una vía de salida y la muerte es otra... Hemos sido amigos... Y, si somos amigos, hemos de decirnos la verdad’. *‘Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an’ death’s the other... we’ve been friends... – And being friends is telling each other the truth’* (83)<sup>51</sup>.

Y para concluir ya el análisis, querría presentar unos pasajes del libro de Jean-Pierre Vernant titulado *La mort dans les yeux. Figures de l’Autre en Grèce ancienne*<sup>52</sup>. Lo hago porque, al

---

<sup>50</sup> Aquí, en cambio, coincido totalmente con Robert Hethmon (*op.cit.*): “Williams as an outsider dramatist is completely aware that the basic, allegorical theme of his plays as a whole is a process of corruption in society. He accuses society, as a whole, of succumbing to a deliberate mendacity, and *Cat on a Hot Tin Roof* is perhaps his fullest exposition of this theme” (96).

<sup>51</sup> Incluso en la abuela, cuando no aparece eclipsada por el “poder y la fuerza” de cuantos la rodean, sobre todo su marido, podría advertirse algún momento de decisión firme, de diagnosis clara y recomendación consiguiente de la terapia adecuada: ““La muerte llega tan pronto... casi antes de familiarizarte con ella... hemos de amarnos todos y vivir juntos”, “*Death commences too early –almost before you’re half-acquainted with life ... we just got to love each other an’ stay together’*” (100). Sobre el papel de las mujeres en la obra de T. Williams véase, p.e.: Mathur Charu. *Women in the Plays of Eugene O’Neil and Tennessee Williams*. Jaipur and New Delhi: Rawat Publications, 2002.

<sup>52</sup> Paris: Hachette, 1985, pp. 16-20: “Sería la diosa del mundo salvaje en todos los planos: las bestias, las plantas, las tierras no cultivadas y también los jóvenes en la medida en que no se han civilizado e integrado a la sociedad... Más que espacios totalmente salvajes, que representan una alteridad radical respecto de la ciudad y las tierras habitadas por seres humanos, se trata de los confines, las zonas limítrofes, las fronteras donde se establece contacto con lo Otro, donde conviven lo salvaje y lo cultivado: por cierto que para oponerse, pero, a la vez, para interpenetrarse... Ártemis no es el salvajismo... Ártemis es la Nodriza por excelencia. Se encarga de los pequeños, tanto animales como humanos, tanto machos como hembras. Su función es alimentarlos, hacerlos crecer y madurar hasta que devengan totalmente adultos. Conduce a los hijos de los hombres hasta el umbral de la adolescencia, que ellos, al dejar atrás la infancia, traspasan con su beneplácito... a fin de acceder, mediante los ritos que ella preside, a la sociabilidad plena: la joven asume la condición de esposa y madre, el efebo el de ciudadano-soldado... Durante su crecimiento, antes de dar este paso, los jóvenes, como la diosa, ocupan una situación liminar, incierta y equívoca, donde las fronteras que separan a los niños de las niñas, a los jóvenes de los adultos, a

reconocer las licencias que el dramaturgo se tomaba respecto del modelo mítico elegido, he hablado reiteradamente de “aparente” paradoja”, de tal suerte que ha llegado la hora de no aplazar más la presentación de las “pruebas” o, como mínimo, de someter a juicio la verosimilitud de mi lectura. Helos aquí:

Elle serait d’abord la déesse du monde sauvage, sur tous les plans: les bêtes sauvages, les plantes et les terres non cultivées, les jeunes tant qu’ils ne son pas encore intégrés à la société, civilisés... Plutôt que d’espace de complète sauvagerie, représentant par rapport à la ville et aux terres humanisées de la cité une altérité radicale, il s’agit des confins, des zones limitrophes, des frontières où l’Autre se manifeste dans le contact qu’on entretient régulièrement avec lui, sauvage et cultivé se côtoyant, pour s’opposer certes, mais pour s’interpénétrer tout autant... Artémis n’est donc pas sauvagerie... Artémis est par excellence la Courotrophe. Elle prend en charge tous les petits, ceux des animaux et ceux des humains, qu’ils soient mâles ou femelles. Sa fonction est de les nourrir, de les faire croître et mûrir jusqu’à ce qu’ils deviennent des adultes accomplis. Les enfants des hommes, elle préside, à la pleine socialité, la jeune fille entrant dans l’état d’épouse et de mère, l’éphèbe dans celui de citoyen-soldat... Pendant le temps de leur croissance, avant qu’ils n’aient sauté le pas, les jeunes occupent, comme la déesse, une position liminale, incertaine et équivoque, où les frontières qui séparent les garçons des filles, les jeunes des adultes, les bêtes des hommes, ne sont pas encore nettement fixées... Atalante, la plus atémisienne des *parthénoi*, la vierge qui veut demeurer toute sa vie dans la sphère d’Artémis sans jamais franchir cette frontière qui fait de la jouvencelle ce qu’elle a vocation de devenir : une épouse, une matrone comme toutes les femmes... Devenue *téleia* ou *horaia*, c’est-à-dire ayant atteint l’âge où la femme est mûre et doit fructifier, elle refuse le *télos* du mariage, l’accomplissement de la féminité... En se vouant toute à Artémis, en se voulant, comme Artémis, jeune vierge à jamais, Atalante réduit la féminité entière à son stade préliminaire; elle refuse de connaître et de franchir la frontière qui sépare l’alterité juvénile de l’identité adulte.

Ante todo, deberé admitir que presentar un texto que T. Williams obviamente no pudo leer, parece algo “tramposo”, sobre todo cuando se piensa en la evolución que los estudios de Mitología han experimentado a lo largo del siglo XX. Y, sin embargo, no todo lo que dice concuerda, ni mucho menos, con lo que mi lectura exige, de modo que tampoco no descarto –lo digo sinceramente– una rápida absolución por parte del lector. Ártemis es la diosa del mundo salvaje y, a la vez, no es el salvajismo, cuando se ha visto que Maggie la gata de *Cat on a Hot Tin Roof* es precisamente salvaje y practica el salvajismo. Le inducen a ello tanto la codicia feroz de cuantos la rodean como la lucha despiadada de intereses cruzados desatada en un mundo que, pese a haber sido convertido pacientemente en plantación civilizada, no pudo ser “cultivado” por la solidaridad, el altruismo y la justicia. Maggie la gata no quiere ser la Nodrizza por excelencia, pero la claudicación vergonzosa de su marido-infante, empeñado en recuperar la pureza de una vida adolescente que ya quedó atrás, la obliga a maquinarse una estrategia especial y, mitológicamente hablando, muy poco ortodoxa. Esta Ártemis del sur de los Estados Unidos de

---

las bestias de los hombres, todavía no se han fijado con nitidez... Atalanta, la más artemisiana de las *parthénoi*, la virgen que desea permanecer toda la vida en la esfera de Ártemis sin traspasar jamás las fronteras que permitirá a la jovencita cumplir su vocación de esposa y matrona, como todas las mujeres... Al devenir *téleia* o *horaia*, es decir, al alcanzar la edad en que la mujer se hace adulta y ha de dar fruto, rechaza el *télos* del matrimonio, el cumplimiento de la feminidad... Por el hecho de consagrarse totalmente a Ártemis y volver a ser, como ella, eternamente virgen, Atalanta reduce la feminidad a su estado preliminar, se niega conocer y pasar la frontera que separa la alteridad juvenil de la identidad adulta”.

América –o esta Afrodita dianizada- dejó de ser virgen para cumplir el rito del matrimonio y, tras fracasar con la belleza de su cuerpo, se dispone ahora a poner toda su “cerebral ferocidad” al servicio de una maternidad que ha de salvarla, tanto a ella como a su Hipólito particular. Es gracias a su innoble acción, un vulgar chantaje, que Brick traspasará el umbral ante el que se había detenido:

. (Brick a su padre): Maggie mantiene que Skipper y yo continuamos jugando al football americano, después de dejar Ole Miss, porque teníamos miedo de hacernos mayores’... ‘Me puso contra las cuerdas. Me dijo: ‘Ahora o nunca’ y me casé con ella’.

*‘Maggie declares that Skipper and I went into pro-football after we left ‘Ole Miss’ because we were scared to grow up... she laid the law down to me, said, Now or never, and so I married Maggie’ (80).*

. Acotación (refiriéndose a Brick): Tiene el encanto adicional que da aquel aire de fría indiferencia que poseen las personas que han dejado de luchar.

*He has the additional charm of that cool air of detachment that people have who given up the struggle (19).*

. (Maggie refiriéndose a Brick): ‘¡Siempre tuviste aquella cualidad única, como si tomaras parte en un juego sin que te preocupase ganar o perder, y ahora que has perdido, no has perdido sino que has abandonado el juego; tienes aquel raro encanto... el encanto de los vencidos... tienes una apariencia tan fría, tan fría, tan envidiablemente fría!’.

*‘You always had that detached quality as if you were playing a game without much concern over whether you won or lost, and now that you’ve lost the game, not lost but just quit playing, you have that rare sort of charm ... the charm of the defeated. –You look so cool, so cool, so enviably cool’ (25-6).*

y ella misma, como acabo de señalar, deberá ir mucho más lejos de lo que el patrón mitológico en el que se ampara le permite. Pero Diana triunfará al fin y lo hará con la ayuda de la compañía que le corresponde como la Venus que continúa siendo: la de su hijo, la de Eros:

(Maggie anunciándolo a todos) : ‘¡Brick y yo tendremos un hijo!’.

*‘Brick and I are going to have a child!’ (101).*

(Brick a Maggie): ‘Ponme una almohada en el sofa, Maggie...’. (Maggie): ‘Esta noche no, Brick’.

*‘Give me that pillow in the big chair, Maggie...’ . (Maggie): ‘Not tonight, Brick’ (103).*

(Maggie): ‘¡Brick, solía pensar que eras más fuerte que yo y no quería dejarme dominar por ti. Pero ahora, desde que empezaste a beber... ahora soy más fuerte que tú y puedo amarte todavía más!’... ‘¡Es cierto que he visitado al médico y sé lo que he de hacer... son los días en que puedo concebir!’... (Brick): “Pero ¿cómo concebirás un hijo de un hombre que está enamorado de la bebida?”. (Maggie): ‘¡Cerrando con llave las botellas en un armario y obligándole a satisfacer mi deseo, antes de volverlo a abrir!’... (Maggie): ‘Y esta noche convertiremos la mentira en verdad, y cuando ya sea un hecho, traeré aquí de nuevo las botellas y nos emborracharemos, aquí, esta noche, juntos, en esta casa en la que ha entrado la muerte... ¿Qué dices tú?’. (Brick): ‘No digo nada. Sospecho que no hay nada que decir’. (Maggie): ‘Oh vosotros, los débiles, gente hermosa que claudicáis con tanto estilo. ¡Lo que queréis es alguien que se haga cargo de vosotros. Dulcemente, dulcemente, con amor! ¡Y... yo te amo, Brick, te amo de veras!’ . (Brick): ‘¿No tendría gracia que fuera verdad?’.

*(Maggie): ‘Brick, I used to think that you were stronger than me and I didn’t want to be overpowered by you. But now, since you’ve taken to liquor... I’m stronger than you and I can love you more truly!’... ‘I really have been to a doctor and I know what to do and –*

*Brick?- this is my time by the calendar to conceive!’... (Brick): ‘But how are you going to conceive a child by a man in love with his liquor? (Maggie): By locking his liquor up and making him satisfy my desire before I unlock it!’... (Maggie): ‘And so tonight we’re going to make the lie true, and when that’s done, I’ll bring the liquor back here and we’ll get drunk together, here, tonight, in this place that death has come into... What do you say?’. (Brick): ‘I don’t say nothing. I guess there’s nothing to say’. (Maggie): ‘Oh, you weak, beautiful people who give up with such grace. What you want is someone to take hold of you. Gently, gently, with love! And I do love you, Brick, I do!’ . (Brick): ‘Wouldn’t it be funny if that was true?’ (104-5).*

La paradoja, pues, no era insoluble; era tan sólo aparente y queda neutralizada por un juego intelectual en el que la libertad del dramaturgo reclama al fin y al cabo algunas licencias que sólo los fundamentalistas de la Tradición Clásica –y éste no es mi caso- le negarían.