

Mitología y Literatura en *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams: luchando contra Venus y Edipo¹

Pau Gilabert Barberà
Universitat de Barcelona²

Para Charo Ojeda, Maria Salvador y Patrick Cerrato

Afortunadamente para la Filología Clásica, han sido muchos los dramaturgos quienes, contemporáneos o no, como fruto de una decisión soberana y con una conciencia clara de las raíces griegas del teatro occidental, han optado por la referencia, explícita o implícita, a un amplio conjunto de personajes, mitos, acontecimientos históricos, etc. tomados de la Antigüedad Clásica. Habrá que suponer, pues –y, de hecho, podemos constatarlo– que ha sido así porque aquellos dotan a la creación de sus dramas de un “valor añadido” nada despreciable. Y he aquí que la obra dramática de T. Williams evidencia una vez más esta fidelidad clásica en *Suddenly Last Summer*, en un grado de madurez y *savoir faire* literarios a mi juicio difícilmente superables, sirviéndose en esta ocasión de dos personajes míticos, Venus y Edipo, idóneos para alcanzar mediante su concurso la “magnitud trágica” deseada.

En efecto, la huella del legado clásico en la obra dramática de T. Williams ha sido objeto de numerosos estudios³ y, en lo tocante a la mitología, merece la pena mencionar la monografía de A. Gómez García, publicada en Salamanca en 1988 con el título *Mito y realidad en la obra dramática de T. Williams*⁴. Desde la tendencia literaria llamada “mítica, arquetípica o primitivista”, se inclina por relacionar muchas de las obras del dramaturgo americano con mitos clásicos arquetípicos, si bien señalando que T. Williams no se convierte en su víctima, sino que sabe integrarlos en un mundo simbólico muy personal. Se aprovecha, pues, del mito antiguo porque descubre en él, como tantos otros literatos, una naturaleza enigmática, atemporal, simbólica y, sobre todo, recurre a él por causa de su gran aplicabilidad. Por consiguiente, osa establecer un conjunto de asociaciones significativas tales como: “Perséfone en Saint Louis” y *The Glass Menagerie*; la “katábasis 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, “Èdipo en busca de su identidad” y *Suddenly Last Summer*.

Esta última formulación, “Edipo en busca...”, revela ya que, para la escritora salmantina, los “réditos dramáticos” derivados de la apelación a la diosa Venus no son probablemente los mismos, ni en cantidad ni en calidad, que personalmente creo descubrir en *Suddenly Last Summer*. Como docente de Tradición Clásica, con todo, no desconozco los riesgos inherentes a convertir cualquier referencia clásica en la clave para la interpretación “correcta” del texto analizado. Son riesgos reales, pero estoy razonablemente convencido de que el binomio Venus-

¹ Para todas las citas seguiré la edición siguiente: *Tennessee Williams. Baby Doll; Something Unspoken; Suddenly Last Summer*. London: Penguin Books, in Association with Martin Secker & Warburg LTD, 2000, y la numeración entre paréntesis a ella se refiere. La obra se estrenó en el York Theatre de New York (07-01-1958). Este artículo fue publicado en inglés en *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies* –revista electrónica) 15 (2006) 1-11.

² Profesor titular de Filología Griega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ Véase, p. e.: Coronis, A. 1994. Sobre su concepción trágica en general: Asibong, E. B. 1978 y Fleche, A. 1997. Sobre bibliografía e investigación: Crandell, G. W. 1995 y Kolin, 1998. Finalmente, como “introducción general a” y “crítica de” la obra de T. Williams: Griffin, A. 1996; Crandell, George W. 1996; Tischler, N. 2000 y Gross, Robert F. 2002.

⁴ Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Edipo, Edipo-Venus, con la ayuda de alguna referencia clásica más, deviene en este caso nuclear y vertebradora. Por otro lado, una lectura excesivamente condicionada por el método arquetípico, es decir, demasiado atenta al papel que en ella juega el mito, clásico o no, no es en absoluto recomendable si termina sometiéndonos a una dictadura hermenéutica. En efecto, cumple no confundir el seguimiento del arquetipo con “fidelidad sin fisuras”, sobre todo porque T. Williams, como todo buen dramaturgo, no crea en verdad *ex nihilo*, pero “crea” al fin y al cabo pese a descansar en un modelo en parte ya diseñado.

Cumple recordar, además, que los críticos le atribuyeron un “realismo crítico” que él siempre negó: “*The critics still want me to be a poetic realist, and I never was*”⁵. Adopta las reglas convencionales del realismo y, pese a una estructura dramática nada convencional y la naturaleza a menudo grotesca de sus personajes, éstos últimos jamás dejan de resultar auténticos y verdaderos. Para él, la función de los personajes es básicamente la de sugerir trascendiendo la realidad concreta y particular del drama representado: “*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*”⁶. En consecuencia, el mito le es muy útil, puesto que no es un sistema de pensamiento lógico *stricto sensu*, sino que destaca más bien por ser polisémico, acicateador de la mente, susceptible de una muy diversa aplicación, etc. Y aún otra precisión: siendo como son los personajes de T. Williams poco “normales”, extremadamente sensibles y condenados a chocar contra normas y costumbres de una sociedad demasiado rígida, el mito, mucho más apto para sugerir que para explicar, razonar personas, actitudes y acontecimientos, tenía que seducirle forzosamente, aparte del papel que él mismo jugó en la consolidación de otro mito moderno como el del “Sur” de los Estados Unidos de América⁷: su gente, sus valores, actitudes, etc.

Doy por terminada, pues, la clásica introducción y paso a presentar ahora las consideraciones necesarias para valorar, como anunciaba antes, los “réditos dramáticos” de la referencia a Venus y Edipo, explícita la primera e implícita la segunda.

Considero que *Suddenly Last Summer* es básicamente un drama sobre Dios, sobre la búsqueda humana de Dios, sobre su rostro verdadero, sobre el alba de la creación, sobre la crueldad de la Naturaleza-Dios, sobre la Vida y sobre la impotencia del hombre para erigirse en Rey absoluto de la Creación, puesto que ni tan sólo consigue ser el beneficiario privilegiado de la Providencia Divina.

En efecto, Dios no cuida de los humanos, no es providente o pronóstico, sino que, manifestándose en la Naturaleza, les da la vida y al mismo tiempo los devora o engulle, reclamando el más civilizado, que no incivilizado, de los actos humanos, es decir, el

⁵ A. Gómez. p. 19.

⁶ A. Gómez. p. 20.

⁷ Véase, p. e., Devlin. A. J en Roudané, Mathew, C. (ed.) 1997: “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 Holditch, K. and Freeman, R. 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).

autosacrificio, dado que Dios, la Vida, no es sino un proceso de creación continuado en que nacimiento y muerte se suceden ininterrumpidamente⁸:

. (Violet Venable dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘... *my son was looking for God, I mean for a clear image of Him. He spent that whole blazing equatorial day in the crow’s nest of the schooner watching this thing on the beach... and when he came down the rigging he said ‘Well, now I’ve seen Him!’*, and he meant God’ (119) (V.V.: ‘... mi hijo buscaba a Dios, es decir, una imagen clara de él. Pasó todo aquel ardiente día ecuatorial en el nido del vigía de la goleta contemplando lo que pasaba en la playa... y, cuando bajó por el cordaje, dijo: ‘Bien, ¡ahora lo he visto!’, y se refería a Dios’).

. (Catherine dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘... *I tried to save him, Doctor*’. Dr: ‘*From what? Save him from what?*’. C: ‘*Completing – sort of! – image! –he had of himself as a sort of! –sacrifice to a! – terrible sort of a...*’. Dr: ‘*God?*’. C: ‘*Yes, a – cruel one...*’ (143). (C.: ‘... Intenté salvarle, Doctor’. Dr.: ‘¿De qué? ¿Salvar-le de qué?’. C.: ‘De completar una imagen que se había forjado de sí mismo! Una especie de sacrificio a un tipo terrible de...!’ Dr.: ‘¿De Dios?’. C.: ‘Sí, un Dios cruel...’).

Pues bien, dos personajes míticos, una diosa romana, Venus –la Afrodita griega- y un héroe trágico, Edipo –y, como se verá después, probablemente también Dioniso y las bacantes que lo acompañan tradicionalmente-, el mito en último término, ayudan a T. Williams a ilustrar la magnitud de este drama. Y, con todo, tratándose de Dios y del alba de la creación, sería inexcusable no hacer mención de la *Biblia* y del *Libro del Génesis* que los occidentales han aprendido normalmente en su infancia, y también T. Williams. La “ortodoxia” cristiana no admitiría jamás que la *Biblia* se apoya en el mito y se expresa mediante el mito, pero, a mi entender, es obvia la voluntad del dramaturgo de confrontar el “mito edénico”, es decir, aquel jardín o paraíso terrenal que fue el escenario de una “mítica” felicidad plena anterior a la caída, con la Naturaleza real, en absoluto edénica sino cruel, auténtica Venus devoradora de un hijo condenado a permanecer atado a ella por siempre, el hombre, Edipo, condenado a su vez –lo descubriremos al final del drama- a autosacrificarse o unirse con la Madre que le dio la vida:

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*Yes, this was Sebastian’s garden... Those ones are the oldest plants on earth... in this semi-tropical climate... some of the rarest plants, such as the Venus flytrap*’. Dr: ‘*An insectivorous plant?*’. V.V.: ‘*Yes, it feeds on insects... my son, Sebastian, had to provide it with fruit flies flown in at great expense from a Florida laboratory that used fruit flies for experiments in genetica*’ (113). (V.V.: ‘Sí, éste era el jardín de Sebastian... Aquellas son las plantas más antiguas de la tierra... en este clima semitropical... hay algunas de las plantas más raras como la Venus papamoscas’. Dr.: ‘Una planta insectívora?’. V.V.: ‘Sí, se alimenta de insectos... mi hijo, Sebastian, tenía que abastecerla con moscas que mandaba traer con un gran dispendio de un laboratorio de Florida que las utilizaba en experimentos de genética’).

. ‘... *a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin. The colours of this jungle-garden are violent... There are massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening with undried blood; there are harsh cries and... sounds in the garden as if it were inhabited by bests, serpents, and birds, all of savage nature*’ (113). (“... un jardín fantástico que semeja más bien una jungla tropical, un bosque de la edad prehistórica de los helechos gigantes, cuando los seres vivos tenían aletas que se transformaban en extremidades y escamas en piel. Los colores

⁸ Las traducciones al castellano son mías.

de este jardín-jungla son violentos... Hay flores impresionantes de árboles que sugieren órganos de un cuerpo, arrancados, con el brillo de la sangre todavía húmeda; hay gritos roncós y... sonidos en el jardín como si estuviera habitado por bestias, serpientes y aves, todas ellas salvajes”).

Todo indica, pues, que la Naturaleza no ha sido creada a imagen del hombre compasivo o, lo que sería lo mismo, Dios y la Naturaleza en la cual y mediante la cual se expresa o deviene fenómeno no son misericordiosos, sino crueles y exigentes. No hay nada mejor, por consiguiente, que huir de los ámbitos civilizados creados por el hombre, verdaderas negaciones obstinadas de una crueldad tan natural como universal, y reproducir jardines semejantes al alba de la creación, con plantas insectívoras que nada saben de compasión, y aves carnívoras que, con sus gritos, dejan sentir su terrible presencia en los momentos más trágicos. Y cumple aprovechar, igualmente, los espectáculos grandiosos –ergo crueles- que la Naturaleza aún indomesticada del planeta, como la de las islas Galápagos, continúa ofreciendo a cuantos osan acercarse a ellos. Y, una vez allí, no basta con subir a cubierta; es mejor hacer las veces de marinero vigía todo el día para poder observar el rostro de Dios:

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): *‘He (i.e. Sebastian) read me Herman Melville’s description of the Encantadas, the Galapagos Islands... extinct volcanoes, looking much as the world at large might look – after a last conflagration... We saw the great sea-turtles crawl up out of the sea for their annual egg-lying... It’s a long and dreadful thing, the depositing of the eggs in the sand-pits, and when it’s finished the exhausted female turtle crawls back to the sea half-dead... in time to witness the hatching of the sea-turtles and their desperate flight to the sea!... the sky was in motion... Full of flesh-eating birds and the noise of the birds, the horrible savage cries of... as the just-hatched sea-turtles scrambled out of the sand-pits and started their race to the sea... To escape the flesh-eating birds that made the sky almost as black as the beach... while the birds hovered and swooped to attack... turning sides open and rending and eating their flesh. Sebastian guessed that possibly only a hundredth of one per cent of their number would escape to the sea’* (116-18). (V.V.: ‘Me leyó (i. e. Sebastian) la descripción de Herman Melville de las Encantadas, las Islas Galápagos... volcanes apagados, con un aspecto muy similar al que el mundo podía tener después de la última conflagración... Vimos grandes tortugas marinas saliendo con esfuerzo del mar para la puesta anual de los huevos. El proceso de depositarlos en los hoyos cavados en la arena es largo y espantoso, y, una vez concluido, las tortugas hembra, exhaustas, vuelven al mar medio muertas... a tiempo de presenciar la salida de los huevos de las tortugas marinas y su huida desesperada hacia el mar... el cielo se movía... Lleno de aves carnívoras y el ruido de las aves, los gritos horribles y salvajes... de las tortugas que acababan de salir de los huevos y de los hoyos en la arena, e iniciaban su carrera hacia el mar... Para escapar de las aves carnívoras que hacían que el cielo fuera tan negro como la playa... mientras las aves pendían suspendidas en el aire y se lanzaban en picado para atacar... haciendo girar el cuerpo de las tortugas y comiéndose su carne. Sebastian calculó que posiblemente sólo un uno por ciento llegaban al mar’).

La crueldad de la Naturaleza es total en *Suddenly Last Summer* y se convierte en imagen gracias al canibalismo que invade la escena, siempre *in crescendo*, hasta llegar al clímax final: primero, el canibalismo vegetal –aquella planta insectívora, la Venus papamoscas del jardín de Sebastian; después, como acabamos de ver, las aves carnívoras devorando las crías de las tortugas, y, finalmente, los jóvenes devorando a Sebastian, es decir, el paroxismo caníbal, con la ayuda efectiva –y quizá también efectista- de los ruidos persistentes y enervantes de sus

címbalos, y con el cromatismo impactante de un pomo de rosas estrellado contra una pared blanca y refulgente:

. (Catherine dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): '*... bands of homeless young people that lived on the free beach like scavenger dogs, hungry children... He would come out, followed*'. Dr.: '*Who would follow him out?*'. C.: '*The homeless, hungry young people... He'd pass out tips among them... Each day the crowd was bigger, noisier, greedier!*' (152-3). (C.: '*... bandas de jóvenes que vivían en la playa de acceso libre como perros sin casa, niños famélicos... Le perseguían*'. Dr.: '*¿Quién le perseguía?*'. C.: '*Aquellos jóvenes famélicos y sin techo... les repartía algunas monedas... cada día había más, hacían más ruido y pedían más!*').

. C.: '*... a few days after... one of those white blazing days in Cabeza de Lobo, not a blazing hot blue one out but a blazing hot white one... there were naked children along the beach, a band of frightfully thin and dark naked children that looked a flock of plucked birds, and they would come darting up to the barbed-wire fence as if blown there by the wind, the hot white wind from the sea, all crying out, 'Pan, pan, pan!'... they made gobbling noises... those little pills in his mouth... his! (i.e. Sebastian) – eyes looked – dazed, but he said: 'Don't look at those little monsters... the! – band of children began to serenade us... Play for us... instruments of percussion... were tin cans strung together... bits of metal, other bits of metal that had been flattened out, made into... Cymbals!... others had paper bags... to make a sort of... Noise like... a tuba*' (153-6). (C.: '*... pocos días después... uno de aquellos días blancos y ardientes de Cabeza de Lobo, no un día azul, sino blanco y ardiente... había niños desnudos a lo largo de la playa, una banda de niños desnudos espantosamente delgados y morenos que parecían una manada de aves desplumadas... todos gritando: '¡Pan, pan, pan!'... Él (i. e. Sebastian) dijo: 'No mires a estos pequeños monstruos... aquella banda de niños comenzó a dedicarnos una serenata... tocaban... instrumentos de percusión... latas atadas... trozos de metal, otros trozos de metal convertidos en címbalos!... Otros tenían bolsas de papel... para hacer una especie de ruido... como una tuba*').

. C.: '*... my cousin Sebastian had disappeared in the flock of featherless little back sparrows... and this you won't believe, nobody has believed it, nobody could believe it, nobody, nobody on earth could possibly believe it... They had devoured parts of him... Torn or cut parts of him with their hands or knives or maybe those jagged tin cans they made music with... and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs. There wasn't a sound any more, there was nothing to see but Sebastian, what was left of him, that looked like a big white-paper-wrapped bunch of red roses... crushed! – against that blazing white wall*' (158-9). (C.: '*... Mi primo Sebastian había desaparecido entre aquella banda de gorrones negros desplumados, yacía desnudo sobre el suelo... y esto no lo creerá, nadie lo ha creído, nadie podría creerlo... habían devorado algunas partes de él... Habían arrancado o cortado partes de él con las manos o cuchillos o quizá con aquellas latas dentadas con que hacían música... y las introducían en sus bocas negras ávidas por deglutirlas. No podías oír nada más, no veías nada más que Sebastian, lo que quedaba de él, semejante a un gran pomo de rosas... estrellado contra aquella pared blanca y refulgente*').

Y no termina ahí, sino que el mismo Sebastian muestra indecorosamente una hambre humana que va mas allá de cualquier límite, hasta el extremo de convertir otros seres humanos en platos de un menú apetitoso. De hecho, para él no hay saciedad posible. En ocasiones suspira por la gente de piel oscura, y por la de piel clara en otras; a veces suspira por ir al sur, y, a veces, por ir al norte:

(Catherine dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): *‘Cousin Sebastian said he was famished for blonds, he was fed-up with the dark ones and was famished for blonds. All the travel brochures he picked up were advertisements of the blond northern countries... Fed up with dark ones, famished for light ones: that’s how he talked about people, as if they were –items of a menu. – ‘That one’s delicious-looking, that one is appetizing’, or ‘that one is not appetizing’... Sebastian suddenly said to me last summer: ‘Let’s fly north, little bird – I want to walk under those radiant, cold northern lights – I’ve never seen the aurora borealis!’ – Somebody said once or wrote: ‘We’re all of us children in a vast kindergarten trying to spell God’s name with the wrong alphabet blocks!’ (130). (C.: ‘Mi primo Sebastian decía que tenía hambre de rubios, estaba harto de morenos y tenía hambre de rubios. Todos los folletos de viaje que había reunido eran anuncios de los rubios países nórdicos... harto de gente de piel oscura, con hambre de gente de piel clara: así es como hablaba él de las personas, como si fueran platos de un menú. ‘Éste tiene un aspecto delicioso’, ‘este otro es apetitoso’... De repente el último verano Sebastian me dijo: ‘Volemos hacia el norte, pequeño pájaro. Quiero caminar bajo aquellas luces del norte frías y radiantes. ¡No he visto jamás la Aurora Boreal! Alguien dijo y escribió una vez: ‘¡Somos todos niños en un vasto jardín de infancia intentando escribir el nombre de Dios en un rompecabezas con las letras equivocadas!’).*

Quien osa mirar el rostro de Dios y gozar de sus espectáculos crueles, quien reproduce, quien diseña y asume el cuidado de jardines no precisamente edénicos sino llenos de plantas insectívoras y aves carnívoras, demuestra voluntad de hacer, de crear (*poieîn*) o, dicho en otros términos, es poeta en el sentido más griego del término. El poeta (*poietês*) es su obra, el poeta es la poesía o poema. El Gran poeta, Dios o la Naturaleza toda, eterno y no generado, crea o se recrea año tras año hasta parir o renovar las estaciones. Y también Sebastian da a luz una vez al año, aunque, tratándose en este caso de un parto humano, necesita nueve meses de gestación:

(V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): *‘Sebastian was a poet? That’s what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of a poet, and –vice versa, the life of a poet is the work of a poet, I mean you can’t separate them... Poets are always clairvoyant... here is my son’s work (i.e. the garden), Doctor, here’s his life going on!’ (114-15). (V.V.: ‘Sebastian era poeta... su vida era su obra, porque la obra de un poeta es su vida y viceversa, la vida de un poeta es su obra. Quiero decir que no las podemos separar... Los poetas son clarividentes... he aquí la obra de mi hijo (i. e. el jardín), Doctor, aquí su vida continúa!’).*

(V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): *‘Poem of Summer... there are twenty-five of them, he wrote one poem a year... One for each summer that we travelled together. The other nine months of the year were really only a preparation... The length of a pregnancy...’.* Dr: *‘The poem was hard to deliver?’.* V.V.: *‘Yes, even with me! Without me impossible... he wrote no poem last summer’ (116). (V.V.: ‘Poema de verano... hay veinticinco; escribió uno por año... un cada verano que viajamos juntos. Los otros nueve meses del año en realidad sólo eran una preparación... la duración de un embarazo...’.* Dr.: *‘Era difícil de entregar el poema?’.* V.V.: *‘Sí, ¡incluso conmigo! Sin mí, imposible... el último verano no escribió ningún poema’).*

El poeta crea o da a luz como una mujer o como aquellos filósofos griegos que se autoconsideraban comadronas de seres embarazados y que, llegado el momento, sentían ellos

mismos dolores de parto⁹. Ahora bien, en la reproducción humana, es la hembra la inseminada y, después de nueve meses de gestación, da a luz al fin. Aquí, por contra, la personalidad especial del personaje queda confirmada por el intercambio de papeles: aquí es el varón, Sebastian, quien “gesta” durante nueve meses, y es la madre quien, siempre a su vera, lo insemina o inspira. En efecto, el año en que Violet no acompañó a Sebastian, el cuaderno del poeta quedó en blanco; es decir, la poesía o proceso de creación (*poíesis*) fue imposible por falta de inseminación materna:

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*She’s a destroyer (i.e. Catherine). My son was a creator!*’ (126). (‘Ella (i. e. Catherine) es destructora. MI hijo era creador’).

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*Here it is... Title? ‘Poem of Summer’, and the date of the summer – 1935. After that: what? Blank pages, blank pages, nothing but nothing! – last summer*’ (149). (‘Helo aquí... Título? ‘Poema de verano’, y la fecha del verano, 1935. Después, ¿qué? Páginas en blanco, ¡nada de nada! El último verano’).

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*When he was frightened... I’d reach across a table and touch his hands and say not a word, just look, and touch his hands with my hand until his hands stopped shaking... and in the morning, the poem would be continued*’ (149-50). (V.V.: ‘Cuando se espantaba... yo alargaba los brazos por encima de la mesa y le tocaba las manos sin decirle nada; sólo le miraba y le tocaba las manos hasta que no le temblaban.... y a la mañana siguiente el poema continuaba!’).

Ya se adivina, por tanto, que se trata de una relación como mínimo complicada, pero T. Williams sabe que cuenta con un referente mítico que le puede ayudar, al menos en parte, a modelar el personaje y a conseguir que sea inteligible: Edipo, nunca citado de una manera explícita pero presente –sin duda- en la conciencia del lector culto, como cuenta también con el hecho de que este mismo lector conozca, al menos elementalmente, la interpretación freudiana del mito griego.

Violet y Sebastian son madre e hijo, pero también son pareja (como Edipo y Yocasta en la tragedia de Sófocles). Aquí, no obstante, el hijo es casto, célibe y puro como el blanco abrumador de su indumentaria. Busca la compañía y ayuda constante de la madre, la “posee” de un modo tan absoluto que no puede haber rivalidad alguna con el padre, excluido radicalmente del núcleo formado por el mismo y la madre. En todo caso, sería la madre quien debería querer poseer legítimamente al marido, pero Violet siempre antepone Sebastian a su esposo. Ambos son poetas o escultores, día tras día, de sus vidas, convertidos en imágenes vivas de una aristocracia al estilo renacentista, ajena por completo a la vulgaridad que creen descubrir en los demás:

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*My son Sebastian was chaste... we had to be very fleet-footed I can tell you, with his looks and charm, to keep ahead of pursuers...*’. Dr: ‘*Chastity at – what age was your son last summer?*’. V.V.: ‘*Forty...*’. Dr: ‘*He lived a celibate life?*’. V.V.: ‘*As strictly as if he’d vowed to!... I was actually the only one in his*

⁹ Véase, p. e. Platón. *Simposio*, 209b-c: (Diotima a Sócrates): (Diotima): ‘Así, cuando alguien se siente preñado en el alma de estas virtudes desde que era niño... al llegar a la edad adecuada desea ya parir y engendrar... si... encuentra un alma bella, noble y bien dotada... al punto halla ante este hombre muchas razones a propósito de la virtud y de cómo ha de ser el hombre noble y las cosas a las que ha de aplicarse, e intenta educarlo. Y, por el hecho de relacionarse con lo que es bello, pare y engendra algo de lo que estaba preñado desde hacía tiempo...’ (ὅταν τις ἐκ νέου ἐγκύμων ἢ τὴν ψυχὴν, ἢ θεὸς ὦν καὶ ἡκούσης τῆς ἡλικίας, τίκτειν τε καὶ γεννᾷν ἤδη ἐπιθυμῇ... ἂν ἐντύχῃ ψυχῇ καλῇ καὶ γενναίᾳ καὶ εὐφυεῖ... πρὸς τοῦτον τὸν ἄνθρωπον εὐθὺς εὐπορεῖ λόγων περὶ ἀρετῆς καὶ περὶ οἷον χρη εἶναι τὸν ἄνδρα τὸν ἀγαθὸν καὶ ᾧ ἐπιτηδεύειν, καὶ ἐπιχειρεῖ παιδεύειν. ἀπτόμενος γὰρ οἶμαι τοῦ καλοῦ καὶ ὁμιλῶν αὐτῷ, ἃ πάλαι ἐκύει τίκτει καὶ γεννᾷ –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1991).

life that satisfied the demands he made of people' (122). (V.V.: 'Mi hijo Sebastian era casto... le puedo decir que tuvimos que correr, por causa de su atractivo y encanto, para huir de los que le acosaban...'. Dr.: 'Castidad. ¿Qué edad tenía su hijo el último verano?'. V.V.: 'Cuarenta...'. Dr.: '¿Era célibe?'. V.V.: '¡De un modo tan estricto como si hubiera hecho los votos! Yo fui de hecho la única persona en su vida que satisfacía lo que el exigía de las personas').

. (Dr Cukrowicz dirigiéndose a Catherine): *'Tell me: what was your feeling for your cousin Sebastian?'*. C: *'He liked me and so I loved him'*. Dr: *'In what way did you love him?'*. C.: *'The only way he'd accept: a sort of motherly way'* (143). (Dr.: 'Dígame: ¿qué sentía Usted por su primo Sebastian?'. C.: 'Yo le gustaba y, por tanto, le amaba'. Dr.: '¿De qué manera le amaba?'. C.: 'Sólo como él habría aceptado: maternalmente').

. (Catherine dirigiéndose a Dr Cukrowicz): *'But then I made the mistake of responding too much to his kindness, of taking hold of his hand before he'd take hold of mine, of holding on to his arm and leaning on his shoulder, of appreciating his kindness more than he wanted me to, and , suddenly last summer, he began to be restless...'* (148). (C.: 'Pero entonces cometí el error de responder en exceso a su amabilidad, de cogerle la mano antes de que él hubiera cogido la mía, de cogerle el brazo y apoyarme sobre su hombro, de responder a su amabilidad más de lo que él quería que lo hiciese y, sobre todo, el último verano empezó a inquietarse').

. (Catherine dirigiéndose a Dr. Cukrowicz): *'Sebastian was white as the weather. He had on a spotless white silk Shantung suit and a white silk tie and a white panama and white shoes... a white silk handkerchief...'* (153). (C.: 'Sebastian estaba blanco como el día luminoso que hacía. Llevaba un traje blanco inmaculado de seda, y una corbata de seda blanca, y un panamá blanco, y zapatos blancos... un pañuelo de seda blanco...').

. (V.V. talking to Dr. Cukrowicz): *'We were a famous couple. People didn't speak of Sebastian and his mother or Mrs Venable and her son, they said, 'Sebastian and Violet, Violet and Sebastian are staying at the Lido... and every appearance... attention was centred on us!... Vanity? Ohhhh, no... It wasn't folie de grandeur, it was grandeur... An attitude toward life that's hardly been known in the world since the great Renaissance princes were crowded out of their palaces and gardens by successful shopkeepers!... Most people's lives – what are they but trails of debris... with nothing to clean it all up but, finally, death... My son Sebastian, and I constructed our days, each day, we would – carve out each day of our lives like a piece of sculpture. – Yes, we left behind us a trail of days like a gallery of sculpture! But, last summer'* (122-3). (V.V.: 'Éramos una pareja famosa. La gente no hablaba de Sebastian y su madre, o de la Señora Venable y su hijo, decían: 'Sebastian y Violet, Violet y Sebastian se hospedan en el Lido... y, siempre que salíamos,... atraíamos todas las miradas!... ¡Vanidad! No... No era locura de grandeur, era grandeur... Una actitud hacia la vida que el mundo casi no conoce desde que los príncipes del Renacimiento fueron desalojados de sus palacios y jardines por comerciantes enriquecidos... La vida de la mayoría de las personas, ¿qué es sino rastros de desechos que nada puede limpiar a menos que sea finalmente la muerte... mi hijo Sebastian y yo... cincelábamos a diario nuestros días como si se tratara de una escultura... pero, de repente el último verano').

. (V.V. talking to Dr. Cukrowicz): *'We had an agreement between us, a sort of contract or covenant between us which he broke last summer when he broke away from me and took her with him... He was mine! I knew how to help him, I could! You (i .e., Catherine) didn't, you couldn't!'* (149-50). (V.V. : 'Habíamos llegado a un acuerdo, una especie de contrato o convenio que él rompió el último verano cuando se alejó de mí y se llevó de viaje con él a su prima... ¡Él era mío! ¡Yo sabía cómo cuidarlo, yo podía hacerlo! ¡Tú (i. e., Catherine) no podías!').

. (V.V. dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): *'I got back this cable from my late husband's lawyer: 'Mr Venable critically ill Stop Wants you Stop Needs you Stop Immediate return advised most strongly Stop Cable time of arrival... I made the hardest decision of my life. I stayed with him. I got him through that crisis too'* (120). (V.V.: 'recibí un telegrama del abogado de mi último esposo: 'El Señor Venable en estado crítico Stop La necesita Stop Se aconseja firmemente su retorno inmediato Stop Envíe un telegrama indicando la hora de su llegada... Fue la decisión más dura de mi vida. Me quedé con él (i. e. Sebastian). Lo saqué también de aquella crisis').

Sebastian, pues, "casado incestuosamente con la madre", engendra un hijo al año, su poema, de quien es padre y hermano, ya que ambos tienen la misma madre (como Edipo fue padre y hermano de los hijos habidos con Yocasta), y todo parece indicar que se trata de una relación fructífera que no despierta en él horror alguno. Sebastian agota tal vez la búsqueda masculina de la feminidad en su madre, desarrollando como contrapartida una clara atracción y un fuerte deseo, no precisamente casto, por jóvenes hermosos –quizá lo más femenino para él de la masculinidad-, de quien procura rodearse constantemente. Querría poseerlos y las escasas contemplaciones de la Naturaleza con cualquier ser vivo, incluido el hombre, le han enseñado a utilizar a los demás sin escrúpulo alguno a fin de alcanzar un objetivo nada inocente, el goce sexual de los jóvenes, en el que ha fracasado siempre. Durante años ha utilizado a su madre como reclamo y cebo, y, cuando Violet ya no pudo prestarle este servicio, pidió a Catherine que la substituyera:

. (Dr dirigiéndose a Catherine): *'You think she did have a stroke?'*. C: *'She had a slight stroke in April. It just affected one side, the left side... but it was disfiguring and, after that, Sebastian couldn't use her'* (142). (Dr.: '¿Usted cree que tuvo un ataque de apoplejía?'. C.: 'Tuvo un pequeño ataque en abril. Le afectó sólo un lado... pero la desfiguró y, después, Sebastian ya no podía servirse de ella').

. (Catherine dirigiéndose a Dr Cukrowicz): *'Said (i. e., Sebastian): 'Mother can't go abroad with me this summer. You're going to go with me this summer instead of Mother'* (144). (C.: 'Dijo (i. e. Sebastian): 'mamá no puede viajar al extranjero conmigo este verano. Tu vendrás conmigo en lugar de mi madre').

. (Catherine dirigiéndose a Dr Cukrowicz): *'He bought me a swim-suit I didn't want to wear... It was a one-piece suit made of white lisle, the water made it transparent!... but he'd grab my hand and drag me into the water, all way in, and I'd come out looking naked!... I was procuring for him!... She used to do it, too... Sebastian was shy with people. She wasn't. Neither was I. We made contacts for him, we both did the same thing for him, but she did it in nice places and in decent ways and I had to do it in the way that I just told you!'* (152). (C.: '¡Me compró un traje de baño que no quise ponerme... ¡Era de hilo blanco y de una sola pieza; el agua lo hacía transparente!... pero me tomaba fuerte de la mano y me arrastraba hasta dentro del agua y, al salir, parecía que estuviera desnuda!... ¿Yo le hacía de alcahueta! ... Ella (i. e. Violet) solía hacerlo también... Sebastian era tímido con las personas. Ella no lo era, yo tampoco. Hacíamos contactos para él, las dos hacíamos lo mismo para él, pero ella lo hacía en lugares bonitos y de un modo decente y yo tenía que hacerlo de la manera que le he explicado').

. (Violet Venable dirigiéndose a Dr Cukrowicz): *'My son, Sebastian... was a snob... about the personal charm in people, he insisted upon good looks in people around him, and oh, he had a perfect little court of young and beautiful people around him always... he always had a little entourage of the beautiful and the talented and the young... Both of us were young, and stayed young, Doctor... It takes character to refuse to grow old, Doctor –successfully to refuse to. It calls for discipline, abstention. One cocktail before*

dinner...’ (121). (V.V.: ‘Mi hijo Sebastian... era un snob... en lo tocante al encanto personal de la gente; insistía en que las personas que lo rodeaban tenían que ser bellas, y a su alrededor siempre tenía una pequeña corte de gente joven y bella... con talento y jóvenes... Ambos éramos jóvenes y nos manteníamos jóvenes, Doctor... Se necesita carácter para negarse a envejecer, Doctor... Exige disciplina, abstinencia. Un cocktail antes de cenar...’).

Sebastian es, por consiguiente, un hijo cruel –y un primo cruel el último verano–, pero Violet no es ninguna Yocasta inocente que se une a su hijo sin saberlo; antes al contrario, entre ellos hay un pacto y ella exige que se cumpla; Sebastian es suyo y lo mantiene alejado de la vida; sabe, según denuncia Catherine, retenerlo y, sobre todo, es una Venus devoradora –como aquella planta del jardín– que atrae, seduce y finalmente mata el hijo al que ella misma dio a luz. T. Williams parece recurrir a la creencia general de que todas las madres querrían en cierta medida retener a sus hijos y, algunas, poseerlos totalmente. Para estas últimas, el amor que profesan a cualquier otra mujer es, de hecho, una traición, de tal suerte que el hijo debe dirigirse a los hombres a fin de no despertar los celos de la madre. T. Williams escribe, con todo, un drama total, y los jóvenes, como ya se ha visto, no serán la salvación de Sebastian, sino que, siendo también manifestación de una Naturaleza omnívora, lo engullirán.

T. Williams se ha servido una vez más del mito, ha buscado la belleza cautivadora del arquetipo Venus y, por descontado, se ha sentido libre de pervertirlo, confiando, además, en que el lector culto asociará aquella planta insectívora con la figura de la madre posesiva, con la imagen de la araña que retiene al hijo en su red.

Y es muy probable, por otra parte, que T. Williams confíe también en que la referencia implícita al arquetipo Edipo hará que el lector piense en Sebastian como un ser sensible, inquieto e indagador –al fin y al cabo, es un poeta dispuesto a “precipitarse al abismo” de la creación. Dejará atrás, en consecuencia, una vida segura y confortable, y avanzará hasta descubrir el horror inherente a la Naturaleza, a él y a todos los humanos como partes integrantes de un Todo o Dios que, a ojos del hombre compasivo y civilizado, actúa cruel y despiadadamente. A Sebastian no le basta una vida segura en un ámbito civilizado y humano, creado para mantenerse al margen de los peligros que nos acechan, sino que intuye la peste que infecta esta falsa tranquilidad. Ésta ha sido su anagnórisis, y no sólo tiene que ver con él, sino con la Naturaleza o Dios, donde todo el mundo devora a todo el mundo, de tal suerte que el no reventará sus ojos, sino que aceptará ser la víctima de un sacrificio inherente a la condición humana.

Crías de tortuga destripadas sin piedad por aves carnívoras; esto es la vida, esto son también los humanos, y lo más lógico es rendirse a la evidencia. Para convertir esta convicción en imagen, la ayuda le vendrá en esta ocasión de un personaje “mítico” cristiano, la figura de San Sebastián, icono simbólico o arquetipo de mártir, de un mártir que T. Williams cree homosexual¹⁰ –el homosexual es siempre un ser especial o “raro” “asaeteado” constantemente,

¹⁰ A la valoración homosexual del santo se llega de la manera siguiente: se supone que Sebastián vivió en el siglo tercero y que fue “asaeteado” por orden del emperador Diocleciano (245-313) por haberse aprovechado de su posición como capitán de la guardia pretoriana en favor del Cristianismo. Sobrevive a este primer martirio rescatado y cuidado por Santa Irene. Habiendo denunciado la persecución de los cristianos por Diocleciano, muere a golpes de bastón y su cuerpo es arrojado a la Cloaca Maxima, de donde es rescatado a su vez y enterrado en las catacumbas por una mujer llamada Lucinda. Convertido en patrón de los arqueros desde finales del siglo VII en adelante, se le consideró intercesor contra la peste negra, es decir, la cólera divina simbolizada tradicionalmente por las flechas –también las flechas de Apolo en la *Iliada* (1: 42 ss.) castigan a los impuros. Como oficial de la guardia pretoriana, primero es representado como un hombre de mediana edad y con barba. Sin embargo, a partir del siglo XV, comienza a ser representado como un joven hermoso, barbilampiño, casi desnudo y atado a una columna o al tronco de un árbol. El “contramito sexual” había comenzado, aunque, inicialmente, la representación

tanto en sentido estricto como alegórico, tanto si es perverso como bondadoso. Sebastian lo ha preparado todo para el sacrificio que la pureza cruel de la Naturaleza-Dios –y valga la paradoja- le exige¹¹. Blanca es la luz –pura e inocente, pues- que casi lo mata antes de que lo devoren aquellos jóvenes de Cabeza de Lobo; blanca es la playa; blancos son su traje, corbata, panamá, pañuelo, etc., idóneos, también paradójicamente, para la sacralidad del horror que le espera¹²:

. (Catherine talking to Dr Cukrowicz): *'It was all white outside. White hot, a blazing white hot, hot blazing white, at five o'clock in the afternoon in the city of – Cabeza de Lobo. It looked as if –... a huge white bone caught up on fire in the sky and blazed so bright it was white and turned the sky and everything under the sky white with it'...* Dr: *'You followed your cousin Sebastian out of the restaurant on to the hot white street?'* (157)... (C.: *'En el exterior todo era blanco. Una calor blanca, una calor blanca y ardiente a las cinco de la tarde en la ciudad de Cabeza de Lobo. Parecía como si... un enorme hueso blanco se hubiera encendido en el cielo y todo lo que hay debajo fuera blanco...'.* Dr.: *'¿Y Usted siguió a su primo Sebastian al salir del restaurante hacia la calle blanca y calurosa?'*).

del santo como un joven desnudo respondió al intento por parte de los artistas del Renacimiento de competir con la belleza de las estatuas clásicas del Vaticano como la de Antinoo o la del Apolo Belvedere (información extraída de la página web –consúltese, pues, para más información-: www.utpjournals.com/product/utq/693/693_parker.html). Téngase presente que T. Williams publicó en 1954 en una colección llamada *In the Winter of Cities*, el poema titulado 'San Sebastiano de Sodoma', y huelga precisar que, como señala Parker, "Williams is adapting tradition for his own quite heterodox purposes". El poema diu així: "How did Saint Sebastian die? / Arrows pierced his throat and thigh / which only knew, before that time / the dolours of a concubine. / Near above him, hardly over, / hovered his gold martyr's crown. / Even Mary from Her tower / of heaven leaned a little down / and as She leaned, She raised a corner / of a cloud through which to spy. / Sweetly troubled Mary murmured / as She watched the arrows fly. / And as the cup that was profaned / gave up its sweet, intemperate wine, / all the golden bells of heaven / praised an emperor's concubine. / Mary, leaning from her tower / of heaven, dropped a tiny flower / but, privately, she must wondered / if it were indeed quite wise to / let this boy in Paradise?".

¹¹ De hecho, T. Williams muestra bien a las claras su deseo de sacralizar a Sebastian y de confirmar su papel de víctima sacrificial, aunque sea desde la visión de una madre calificada de "visionaria y religiosa exaltada": (acotación) *"She lifts a thin...volume... as if elevating the Host before the altar... It says 'Poem of Summer'. Her face suddenly has a different look of a visionary, an exalted religieuse"* (116). ("Alza un fino volumen... como quien alza la Hostia ante el altar... Dice 'Poema de verano'. Su rostro toma de repente el aspecto de una visionaria, de una religiosa exaltada"). (Violet Venable dirigiéndose al Dr Cukrowicz): *'... this vandal (i.e., Catherine)... she's gone about smashing our legend... The role of the benefactor is worse than thankless, it's the role of a victim, Doctor, a sacrificial victim, yes, they want your blood... on the altar steps of their outraged, outrageous egos!'* (123-4). ('... esta vándala (i. e. Catherine)... ha destruido traicioneramente nuestra leyenda... El papel de benefactor es más que ingrato, es el papel de una víctima, Doctor, una víctima sacrificial; sí, quieren su sangre sobre los peldaños del altar de sus egos exaltados y ultrajantes').

¹² La "geometría ética" del platonismo, que Occidente ha adoptado a menudo a lo largo de los siglos, opone vertical y radicalmente luz y oscuridad, lo superior y lo inferior, el bien y el mal. T. Williams invierte conciente o inconscientemente la lógica platónica de la salvación. Si el idealismo platónico invita a los humanos a alejarse de la oscuridad cavernosa del mundo para que alcen el vuelo hacia la luz salvífica, aquí la luz blanca y pura, el sol ardiente, mata sin contemplaciones. Y, una vez abandonada la oscuridad protectora del refugio, el ojo ardiente de Dios lo quema todo. ¿Qué otra cosa puede esperarse de la luz de "Cabeza de Lobo"? Los lobos atacan y devoran. Quien quiera sentirse protegido, que huya hacia el norte, hacia la luz de la Aurora Boreal, hacia las luces frías y radiantes del norte. Quien quiera convivir con gente civilizada, que busque la piel clara de los rubios del norte pero no la piel morena de los jóvenes del sur, devorados-quemados por la luz y devoradores al mismo tiempo.

. Catherine dirigiéndose al Dr. Cukrowicz): ‘*up the blazing white street (i. e. Sebastian). The band of naked children pursued us up the steep white street in the sun that was like a great white bone of a giant beast that had caught on fire in the sky!... Sebastian... screamed just once before this flock of black plucked little birds that pursued him and overtook him halfway up the white hill*’ (158). (C.: ‘... hacia arriba, hacia aquella calle blanca y ardiente (i. e. Sebastian). ¡La banda de niños nos perseguía por la calle blanca y empinada bajo el sol que era como un hueso de una bestia gigante que se había encendido en el cielo!... Sebastian... gritó sólo una vez antes de que aquella pequeña manada de aves negras desplumadas que le perseguía no le alcanzara a medio camino de la colina blanca’).

Lo devorarán jóvenes en absoluto inocentes sino crueles, pero de una crueldad pura o indomesticada, casi como si fueran bacantes masculinas en medio del ruido infernal de sus címbalos. Dios o la Naturaleza serían, por tanto, como el Dioniso de las *Bacantes* de Eurípides queriendo introducir sus ritos en un ámbito civilizado por el hombre. Sebastian-Penteo, empero, a diferencia de la tragedia griega, ya ha aceptado el nuevo dios y, en vez de espiar a los / las bacantes, los / las busca y quiere¹³.

En resumen: si el Sebastián cristiano sufrió el martirio, él dejara que las flechas lo atravesasen alegóricamente –y que lo devoren literalmente- a fin de vivir en carne propia la crueldad total de esta Madre, Naturaleza o Dios que nos da la vida y, a la vez, nos la toma. Los humanos somos Edipos condenados a volver al seno de la Madre primigenia –y por esta razón debe consumarse el sacrificio¹⁴-, a unírnos a ella incurriendo así en un incesto inevitable. Querríamos evitar esta “tragedia” mediante la creación de un ámbito civilizado o humano que nos mantuviera seguros, invulnerables y siempre vivos, pero la Gran Madre o Venus se venga al fin.

Si la tragedia griega, según Aristóteles, tiene como uno de sus objetivos principales la catarsis o purificación de pasiones parecidas a las representadas sobre el escenario¹⁵, *Suddenly Last Summer*, que sin duda reproduce en buena medida el modelo de indagación edípica establecido por Sófocles, parece convocarnos a una catarsis colectiva y trascendental: la aceptación insoslayable de la Verdad.

La lectura alegórica de un texto literario, la búsqueda de un significado oculto que va más allá de la literalidad de las palabras y de la adscripción concreta a los personajes que las pronuncian, es siempre muy arriesgada. Cuesta creer, sin embargo, que esta dolorosa “extracción” de la verdad a que Catherine es sometida no sea, además, una llamada a la asunción humana de la Verdad, decente o indecente, civilizada o incivilizada, honrosa o abominable, acorde o no con los tiempos, y triunfante, sobre todo, sobre cualquier intento divino de cambiarla:

¹³ Véase al respecto: Siegel, Janie 2004.

¹⁴ En la adaptación cinematográfica de Joseph Manckiewicz, *Suddenly Last Summer* (United States 1959, 114 minutos. Director: Joseph L. Mankiewicz; productor: Sam Spiegel; guión: Gore Vidal & Tennessee Williams; música: Buxton Orr & Malcom Arnold), el sacrificio tiene lugar incluso entre las ruinas de un templo antiguo: (Catherine dirigiéndose al Dr. Cukrowicz) ‘Nowhere. He never reached the end, they stopped nowhere! Never! Except, except at the very top of the hill. Something, a place, a ruin, broken stones, like the entrance to a ruined temple, some ancient ruined temple which he entered, and they overtook him there, in that...’. Para todo lo referente a las versiones cinematográficas de las obras de T. Williams, véase, p. e.: Yacovar, Maurice 1977.

¹⁵ *Poética* VI: “La tragedia es, pues, imitación de una acción seria y completa... en la cual la representación descansa en la acción y no en la narración, y por medio de la compasión y el temor consigue la purificación de pasiones semejantes” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν -la traducción es mía siguiendo la edición de R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968).

. (Catherine dirigiéndose a su hermano George): ‘... if they give me an injection . I won’t have any choice but to tell exactly what happened in Cabeza de Lobo last summer... I won’t have any choice but to tell the truth. It makes you tell the truth because it shuts something off that might make you able not to and everything comes out, decent or not decent, you have no control, but always, always the truth!’ (133). (C.: ‘... si me ponen una inyección, no tendré más remedio que decir exactamente lo que ocurrió en Cabeza de Lobo el último verano... la inyección hace que digas la verdad, porque cierra el paso a la posibilidad de no hacerlo, y todo sale a la luz, decente o indecente; tú no tienes el control, sino que sale siempre, siempre la verdad’).

. (George dirigiéndose a su hermana Catherine): ‘... So you’ve just got to stop tellin’ that story about what you say happened to Cousin Sebastian in Cabeza de Lobo, even if it’s what it couldn’t be, TRUE!... you can’t tell such a story to civilized people in a civilized up-to-date country!’ C.: ‘... I know it’s a hideous story but it’s a true story of our time and the world we live in and what did truly happen to Cousin Sebastian in Cabeza de Lobo’ (134). (G.: ‘... Tienes que dejar de contar esta historia sobre lo que dices que le ocurrió al primo Sebastian en Cabeza de Lobo, incluso si es lo que no podría ser, la VERDAD! ... no puedes contar una historia como ésta a gente civilizada de un país civilizado y moderno!’ C.: ‘... Sé que es una historia odiosa, pero es una historia real de nuestro tiempo, del mundo en que vivimos, y lo que en verdad ocurrió al primo Sebastian en Cabeza de Lobo’).

. (Catherine dirigiéndose a su hermano George): ‘I can’t change truth. I’m not God! I’m not even sure that He could, I don’t think God can change truth! How can I change the story of what happened to her son in Cabeza de Lobo?’ (140). (C.: ‘Yo no puedo cambiar la verdad. ¡No soy Dios! ¡Ni tan sólo estoy segura de que Él pudiera; no creo que Dios pueda cambiar la verdad!’).

Evidentemente, es “luchando” contra Venus y Edipo, contra Violet y Sebastian, que Catherine conseguirá superar su trauma y rehuir la experiencia drástica con que su tía quiere extirpar la verdad de su cerebro y calmar así su alma atormentada. En este caso, la dulzura del Dr. Cuckrovicz (‘... it’s a Polish word that means sugar’ -114-; ‘... es una palabra polaca que significa azúcar’) ha resultado real y confirma que su arte consiste en ayudar, no en utilizar sino en ser utilizado -¿quien sabe incluso si T. Williams nos dice con este personaje-metáfora que los humanos necesitan y buscan siempre una terapia dulce contra el sabor amargo de la existencia? Pero, a la vez, es también “gracias a” Venus y Edipo -y al mártir asaeteado San Sebastián- que el dramaturgo conseguirá ilustrar la magnitud de la tragedia del hombre y que, des de su perspectiva, no es sino que los humanos, de Dios, sólo ven un rostro severo, y en modo alguno se sienten beneficiarios de su pretendida amorosa y paternal providencia. “Alguien dijo o escribió alguna vez: ‘Somos niños en un vasto jardín de infancia intentando escribir el nombre de Dios con las letras equivocadas!’”.

Referencias bibliográficas completas:

- . Aristóteles. *Poética* (ed. R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968, TLG).
- . Asibong, E. B. *Tennessee Williams: the tragic tension: a study of the plays of Tennessee Williams from ‘The Glass Managerie’ (1944) to ‘The milk train doesn’t stop here anymore’ (1966)*. Ilfracombe: Stockwell, 1978
- . Coronis, A. *Tennessee Williams and the Greek Culture*. Athens: Kalendis, 1994
- . Crandell, G. W. *Tennessee Williams: a descriptive bibliography*. Pittsburgh & London: University of Pittsburgh Press, 1995

- . Crandell, G. W. (ed.). *The critical response to Tennessee Williams*. London: Greenwood. 1996
- . Roudané, Mathew, C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: C. U. P., 1997, cap. 5 a càrrec de Devlin. Albert, J. "Writing in 'A place of stone': Cat on a Hot Tin Roof".
- . Fleche, A. *Mimetic disillusion: Eugene O'Neil, Tennessee Williams, and U. S. Dramatic Realism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997
- . Gómez García, A. *Mito y realidad en la obra dramática de T. Williams*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1988
- . Griffin, A. *Understanding Tennessee Williams*. Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1996
- . Gross, Robert F. *Tennessee Williams. A Casebook*. New York & London: Routledge, 2002
- . Hamilton Fyfe, W. (ed.): *Aristotle's Poetics*. Cambridge, Massachussetts & London: Harvard University Press & William Heinemann Ltd (*Loeb Classical Library*), 1965
- . Holditch, K. and Freeman, R. *Tennessee Williams and the South*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002
- . Kolin, Philip C. (ed.). *Tennessee Williams: a guide to research and performance*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1998
- . Platón. *Simposio* (ed. J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2 Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967, *TLG*).
- . Parker, Brian. "Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian" (www.utpjournals.com/product/utq/693/693_parker.html)
- . Siegel, Janice. "The Classical Side of T. Williams Euripides *Bacchae* as Model for Suddenly Last Summer". *THEATRON*, Spring, 16-17, 2004.
- . Tischler, N. *Student Companion to Tennessee Williams*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2000
- . Yacovar, Maurice. *Tennessee Williams and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977.