

**Mujer y literatura: una lectura en clave mitológica
de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*,
Tennessee Williams, 1949)**

Antonio María Martín Rodríguez

Tengo aún el vago recuerdo de haber recibido de niño una reprimenda por arrojar piedras contra una golondrina. A las golondrinas, al parecer, no podía hacérseles daño, porque habían mitigado el sufrimiento de Jesús en la cruz arrancándole con sus pequeños picos algunas de las espinas de su corona. Por eso tienen las golondrinas, me decían, una mancha rojiza en el buche, en recuerdo de la sangre del Salvador. Poco podía yo imaginar entonces que esa misma creencia folclórica, la idea de que esa mancha parda de la golondrina común no es un hecho biológico fortuito, sino un rasgo genético adquirido como consecuencia de un contacto primigenio con una efusión de sangre, estaba presente en una de las historias más sangrientas, pero también más sugestivas, de la mitología griega, y que iba además a ocupar muchas horas de mi tiempo y de mis tareas investigadoras: el mito de Filomela.

1. LA POLISEMIA DE LA MITOLOGÍA GRIEGA

No creo que sea aventurado sostener que uno de los motivos por los que la mitología griega sigue resultándonos

atractiva es por la capacidad que tienen sus historias de generar una multiplicidad de lecturas. Se trata, en efecto, en un primer nivel de lectura, de una recopilación de historias enormemente sugestivas, que, por más que parezca sorprendente, resultan ser, en muchos casos, profecías de cosas que en su momento parecieron seguramente poco más que fantasiosas supercherías, pero que sólo muy recientemente se ha demostrado que podrían convertirse en algo más o menos literalmente real. Pensemos, por ejemplo, en una mujer que queda embarazada a la vez de dos varones distintos, como lo fue la tebana Alcmena de Zeus y de su esposo Anfitrión; en un varón que se convierte en hembra, y luego otra vez en varón, y después se queda ciego por saber más de la cuenta, como Tiresias; o en un hombre, en fin, que modela una imagen de mujer perfecta, y la estatua cobra vida y se casa con él. Por más que todo ello resultara, seguramente, a los antiguos griegos y romanos poco más que cuentos de viejas (o de viejos) y fantasías agradables para hacer más atractivas las obras de los poetas, lo cierto es que a cualquier persona de nuestros días familiarizada con los tests de genética que se aplican en los casos de filiación dudosa, con las operaciones de cambios de sexo o con la cirugía estética, por no hablar del *photoshop* o del juego de realidad virtual conocido como "los Sims", las historias de Alcmena, Tiresias o Pigmalión no pueden ya parecerles, seguramente, cosas enteramente alejadas de la vida cotidiana y de lo real¹.

¹ Los paralelos, por supuesto, resultan aún más sorprendentes cuando descendemos al nivel de los casos particulares. La prensa norteamericana, por ejemplo, se hizo eco hace unos años, cuando todavía los tests genéticos eran una novedad, de una noticia sensacional: los peritos llamados por la defensa en un caso de divorcio y pago de pensiones a hijos menores habían presen-

Pero, en una segunda clave de lectura, la mitología no sólo es un conjunto de historias sugestivas, sino también una explicación simbólica o alegórica, o simplemente artística, o, si se quiere, fantasiosa, del origen de las cosas. ¿Por qué vivimos en una especie de campana abovedada entre el cielo y la tierra? ¿Por qué el fruto del moral es rojo, y no de otro color cualquiera? Porque, nos dirá la mitología, en el principio el Cielo y la Tierra se mantenían unidos en un coito ininterrumpido, del que se iban generando numerosas criaturas en el vientre de la Tierra, que, no pudiendo soportar más la hinchazón de sus hijos engendrados pero no nacidos (porque el Cielo nunca se retiraba de ella), armó al más reciente de ellos —que ocupaba, naturalmente, la posición más cercana a la *salida*— con una hoz dentada, y lo incitó a cortar con ella los genitales de su padre; quien, aullando de dolor, se retiró hacia atrás con un enorme salto, que dio lugar a la campana abovedada en la que ahora vivimos, mientras que de su esperma derramado en el mar nació la diosa Afrodita, y

tado ante el tribunal pruebas genéticas irrefutables de que solo uno de los dos mellizos que la ex esposa del demandado había tenido durante su matrimonio con él era genéticamente hijo suyo, por lo que consideraban que no debía corresponderle pagar una pensión por los dos. Por otra parte, en un programa documental emitido por la segunda cadena de Televisión Española hace algunos años sobre operaciones de cambio de sexo se presentó el caso curioso de un hombre que se había convertido quirúrgicamente en mujer, pero que, después de unos pocos años, deseaba ahora volver a su condición inicial mediante una nueva operación. En lo que se refiere al tema Pigmalión, no cabe duda que historias como la que se cuenta en la película *Mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*, *remake* dirigido en 2004 por John Oz y protagonizado por Nicole Kidman y Glenn Close de la película homónima de 1975, basada a su vez en un relato de Ira Levis) son hoy por hoy fantasías infundadas, pero no sabemos durante cuánto tiempo van a seguir siendo solo eso.

de las gotas de sangre caídas en la tierra las temibles Erinias, personificación del remordimiento que hostiga y no deja vivir a quienes han levantado la mano contra sus padres. Y porque había una vez dos jóvenes en Babilonia que se amaban apasionadamente a pesar de la prohibición de sus padres, huyeron de casa una oscura noche, y murieron por una trágica equivocación² al pie de un moral frondoso, cuyos frutos, hasta entonces blancos, se volvieron de color morado en recuerdo de aquella absurda muerte.

Pero la mitología griega constituye también, como cualquier otra mitología, un conjunto de lecciones para la vida, expresadas en una clave literaria y simbólica que las hace más impactantes y más fáciles de recordar y de aprehender. Cuando al padre de Edipo, por ejemplo, se le profetiza que su hijo lo matará y se acostará con su esposa, o cuando a Acrisio se le advierte que acabará su vida a manos de su nieto, por no poner más que dos ejemplos de un tema mitológico frecuente y extendido, en realidad no se les está recordando otra cosa que la ley de la vida, que a todos los mortales, tarde o temprano, ha de alcanzarnos: cuando llegue nuestra hora, desapareceremos, y nuestro heredero ocupará nuestro lugar, y disfrutará de lo que hasta ese momento era nuestro. Pero la lección no queda ahí, pues Layo y Acrisio, en lugar de entender el verdadero sentido del mensaje y pre-

² Tisbe llegó primero al lugar de la cita, de donde huyó asustada por la aparición de una leona con las fauces ensangrentadas por la sangre de una res que acababa de devorar, y que se disponía a aplacar la sed en una corriente de agua vecina. Al descubrir más tarde Píramo el velo ensangrentado de su amada, que había dejado atrás la muchacha en su huida, creyéndola muerta, se quitó la vida, proceder extremo que adoptó igualmente la joven al ver el cuerpo ya casi exánime de su enamorado.

pararse para poder dejar el paso a la generación siguiente mediante lo que hoy llamaríamos una transición ordenada, se emperran en intentar poner puertas al campo, y acaban perdiendo la vida por no ser capaces de entender su ley ineluctable. Layo y Acrisio, en efecto, intentan primero evitar la procreación de descendientes, pero fracasan, cosa que debemos interpretar como símbolo de un procedimiento que la comunidad no podría tolerar, pues, si todos lo hiciéramos, el ser humano desaparecería. Layo, en efecto, se hace el firme propósito de no acceder carnalmente a su esposa, pero una noche, con unas copas de más, se olvida de su resolución y deja encinta a Yocasta. Acrisio, por su parte, para evitar que su hija Dánae pueda procrear un nieto con el que la maldición se cumpla, la encierra en un subterráneo de bronce, para que no pueda tener acceso a ella varón alguno, aunque todo es en vano, porque Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, se cuela en el reducto por una rendija y penetra en el vientre de la joven, en la que engendra a Perseo. Pero los dos necios, que siguen sin entender el aviso, persisten en su conducta irrazonable, y tratan en vano de deshacerse de los niños. Layo hace que lo abandonen en el monte, para que sea presa fácil de las fieras, y Acrisio lo arroja al mar en un arca junto con su madre, pero los dos se salvan, y de manera imprevista acaban años después dando muerte a sus ancestros. Si Layo, en efecto, hubiera mantenido junto a él a su hijo Edipo, Edipo no le habría dado muerte sin conocerlo en una de las revueltas del camino que lo llevaba a Delfos, como consecuencia de una de las primeras discusiones de tráfico que registra la historia; y si Acrisio hubiera criado a su lado a Perseo, no habría sentido este, años después, la pulsión súbita de querer conocer a su abuelo, poniendo así en marcha

inconscientemente la cadena ineluctable de acontecimientos que llevarían a Acrisio a la tumba³. Se trata, por supuesto, de un tema con profundas raíces folclóricas, uno de cuyos más logrados avatares es un cuento de la escritora romántica Fernán Caballero, en el que la muerte advierte a un hombre de que sólo vendrá a buscarlo cuando su casa esté desconchada. El hombre, incapaz de leer entre líneas el verdadero significado del aviso, malgasta su vida en una tarea continua de impecable mantenimiento de su morada, y no cae en la cuenta de que su rostro y su cuerpo se van llenando de arrugas y de las señales inequívocas del declive físico, hasta que llega al fin la muerte y el hombre comprende, demasiado tarde, que la casa que tenía que desconcharse no era el edificio en el que moraba, sino su propio cuerpo, y que la muerte le llegaría, quisiera o no, cuando tuviera que llegarle, y que habría sido mejor entretanto disfrutar de lo poco o lo mucho que le hubiera tocado vivir.

Y no menos evidente, por ejemplo, es el mensaje que subyace en la historia de Narciso, que nos pone en guardia contra los peligros del solipsismo, de concentrarse en uno mismo y de querer vivir sólo en sí y para sí.

La mitología clásica, en fin, nos suministra un conjunto de símbolos: Edipo como símbolo de la atracción que, según Freud, siente el niño pequeño por su madre, o Electra de la

³ Cuando Acrisio se entera de que su nieto se encamina a su reino, se llena de pánico y abandona precipitadamente su palacio en dirección a Olimpia, en el seno de cuyos célebres juegos piensa, probablemente, que podrá pasar desapercibido. Pero Perseo, al no encontrar en su palacio a Acrisio, aprovecha también el viaje para tratar de probar en Olimpia su destreza, con tan mala fortuna que, al lanzar el disco en el estadio, se trastabilla y envía el objeto contra el público, ocasionando por accidente la muerte de su abuelo.

de la niña por su padre; Prometeo como símbolo del hombre que no se contenta con la situación presente, sino que intenta siempre ir más allá, en beneficio de la humanidad...

2. EL MITO DE FILOMELA: UNA HISTORIA COMPLEJA CON UNA MULTIPLICIDAD DE SENTIDOS

La historia mítica de Filomela ejemplifica a la perfección esta multiplicidad de sentidos que hemos visto que es propia de los relatos de la mitología clásica. En primer lugar, es una historia sumamente sugestiva, como prueban sus numerosísimas recreaciones en la literatura y el arte⁴; en segundo lugar, es una historia etiológica que explica el origen del ruiseñor, la golondrina y la abubilla, y algunas de sus peculiaridades anatómicas y hábitos de vida; en tercer lugar, en función de lo que cada uno de sus críticos ha querido ver en ella, es una historia que ofrece una serie de útiles lecciones para la vida: lo que ocurre cuando uno se deja vencer por la lujuria, lo que pasa cuando uno se junta con malas compañías, cómo no debe uno dejarse acobardar ni vencer por las adversidades, sino apoyarse, en cambio, en los suyos para salir a flote...; y, por último, la historia de Filomela se ha convertido en un poderoso símbolo para el pensamiento feminista, en el

⁴ Pueden verse, a este respecto, los útiles índices de Jane D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. II, Oxford, 1993, pp. 895-898, o Sylvie Ballestra-Puech y Véronique Gély, "Philomèle", *Dictionnaire des mythes féminins* (dir. P. Brunel), París, 2002, pp. 1561-1571, y el volumen colectivo coordinado por V. Gély, Jean-Louis Haquette y Anne Tomiche, *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, París, 2006. Para la literatura española, enteramente ausente del volumen editado por Gély, me remito a lo que expongo en Antonio M. Martín Rodríguez, *El mito de Filomela en la literatura española*, León, 2008.

que se presenta como el prototipo de la mujer dominada en la cultura patriarcal que no se resigna a su suerte y, apoyándose exclusivamente en la ayuda de otras mujeres, es capaz de plantar cara a su agresor.

3. LA VERSIÓN CANÓNICA⁵: EL RELATO DE OVIDIO EN EL LIBRO VI DE LAS *METAMORFOSIS*

3.1 LA VERSIONES PREEVIDIANAS

Aun cuando la versión canónica que se ha constituido en sustrato a partir del cual se ha transmitido la historia a las culturas modernas es la que presenta Ovidio en el libro sexto de las *Metamorfosis*, el origen último del tema parece estar emparentado con narraciones folclóricas que fusionan dos motivos: las rivalidades de harén propias de culturas orientales poligámicas y el origen del ruiseñor, en cuyo canto melodioso creía sentir la imaginación poética de los antiguos griegos un deje de tristeza que hacían remontar al remordimiento de una madre que por una fatal equivocación había dado muerte a su hijo. Aunque ningún relato completo de esta versión primigenia ha llegado hasta nosotros, podemos encontrar alguna huella ya en la *Odisea* (XIX 518 ss.), cuando Penélope, temerosa de que su actitud esquiva desemboque

⁵ Los principales estudios de conjunto sobre el mito de Filomela son los de Ignazio Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. I: la tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano; II: L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfose di Ovidio. Ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milán-Varese, 1950 y 1951; G. Mihailov, "La légende de Térée", *Annuaire Université de Sofia* 50 (1955), pp. 77-208; Antonio M. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, y Paolo Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bolonia, 2005.

en un peligro para la vida de su hijo, cada vez más refractario a tolerar la conducta impropia de los pretendientes en el palacio, se compara con Aedón, la que mató con el bronce por inadvertencia a su hijo Ítilo y lo llora sin cesar cada año cuando llega la primavera⁶.

Sin embargo, la primera versión canónica del tema en la literatura clásica es obra del dramaturgo Sófocles, que puso en escena en la Atenas del siglo V antes de nuestra era una impactante versión del mito en su tragedia perdida *Tereo*, de la que sólo nos han llegado unos pocos fragmentos⁷, pero que contenía ya en su trama el núcleo de los acontecimientos que desarrollaría más tarde Ovidio en las *Metamorfosis*⁸.

3.2. LA VERSIÓN OVIDIANA

La versión ovidiana distribuye temáticamente los acontecimientos en tres partes, separadas por el transcurso de un

⁶ “De la suerte que Aedón, la hija de Pandáreo, canta hermosamente en la verde espesura, al comenzar la primavera, y posada en el tupido follaje de los árboles, deja oír su voz de variados sonos que muda a cada momento, llorando a Ítilo, el vástago que tuvo del rey Zeto y mató con el bronce por imprudencia, de semejante manera está mi ánimo ...” (Homero, *La Odisea*, Barcelona, Iberia, 1967, p. 268).

⁷ Una traducción de estos fragmentos puede verse en Mariano Benavente Barreda, *Sófocles. Tragedias y fragmentos*, Madrid, 1999, pp. 649-653.

⁸ El influjo del *Tereo* de Sófocles se detecta no sólo en la versión hexamétrica ovidiana, sino también en una serie de tragediógrafos y comediógrafos que trataron el mismo tema, tanto griegos (entre los trágicos, Filocles y Cárcino, y entre los cómicos, Cántaro, Anaxánderides y Filetero), como romanos (Livio Andronico y Accio, poderosa fuente, también, para la Filomela ovidiana).

significativo lapso temporal⁹. En la primera parte se cuenta cómo el anciano y débil soberano ateniense Pandión es salvado del asedio de sus enemigos por la ayuda del rey tracio Tereo, con quien casa a su hija Progne. Aunque la boda se celebra en medio de terribles augurios, la pareja tiene, a los nueve meses justos, un heredero, al que ponen por nombre Itis.

Tras unos años de matrimonio feliz, Progne pide a su esposo que vaya a Atenas en busca de su hermana Filomela, y la traiga a Tracia junto a ella. Al arribar al palacio de su suegro, Tereo se enamora fulminantemente de su cuñada, pero, disimulando la pasión que lo devora, consigue que Pandión autorice el viaje y parte con Filomela rumbo a Tracia, al desembarcar en cuyas costas la viola, le arranca la lengua y la encierra en medio de los bosques, después de lo cual da cuenta a Progne de su supuesta muerte.

Mientras Progne se entrega al luto y al dolor, en tanto que Tereo respira satisfecho por el buen rumbo de sus fechorías, Filomela, al cabo de un año, se las ingenia para ponerse en contacto con su hermana, haciendo que una vieja criada tracia que la atiende en su encierro lleve a la reina una tela bordada en la que se cuenta lo sucedido. Dominada por el furor y por la ira, Progne, al frente de las bacantes, libera a su hermana y la lleva a palacio, donde dan muerte al niño Itis, cuya carne hacen comer a su padre en un siniestro banquete. Cuando Tereo, que finalmente descubre la venganza de que ha sido objeto, se lanza contra las hermanas para acabar con sus vidas, se opera en él una metamorfosis que lo convierte

⁹ Entre la primera y la segunda transcurren cuatro o cinco años, y entre la segunda y la tercera, uno.

en abubilla, un ave que rehúye el trato humano y cuya cabeza coronada por un copete se asemeja a la de un guerrero; de las dos hermanas, la una se convierte en rui señor y marcha a habitar en los bosques, mientras que la otra, tornada en golondrina, se encarama a los aleros del palacio, donde hace su nido, y conserva en su pecho las señales de la horrible matanza.

4. FILOMELA COMO SÍMBOLO FEMINISTA DE LA MUJER OPRIMIDA EN EL PENSAMIENTO PATRIARCAL

Aun cuando hemos presentado el argumento de la historia ovidiana de una manera más que simplificada, no creo que al lector se le escapen los rasgos que hacen de ella un prototipo de la mujer oprimida por el varón: engañada¹⁰, violada y convertida en objeto sexual¹¹, privada de su libertad¹², y silenciada, por cierto que no metafóricamente, sino de una

¹⁰ Se le hace creer que parte de Atenas para visitar a su hermana, cuando su cuñado ha decidido ya abusar de ella en cuanto llegue a Tracia.

¹¹ Ese es, probablemente, el motivo por el cual Tereo no se decide a matarla después de haberla violado, sino que prefiere mantenerla encerrada en unas dependencias que mantiene en lo más profundo del bosque, aunque Ovidio no lo hace explícito en su historia. Algunos de sus intérpretes renacentistas, en cambio, sí que lo harán, como Anguillara, en cuya influyente traducción italiana se presenta el lugar de encierro como un serrallo que tiene Tereo en el bosque para estos menesteres.

¹² Ovidio describe el lugar del encierro como rodeado de altos muros impenetrables y provisto de una guardia para impedir la huida de la prisionera, e insiste en la imposibilidad de denuncia que supone su mutilación física, la amputación de la lengua. La situación de Filomela, por tanto, recuerda gráficamente, sustituyendo la pierna por la lengua, a ese inquietante dicho sobre que la mujer casada debe estar "en casa y con la pata quebrada".

manera bestialmente literal, al habérsele arrancado la lengua y privado así de la posibilidad de hablar.

A su vez, confluye en Filomela otra serie de rasgos que ponen de manifiesto su condición de “heroína feminista”. En primer lugar, pese a que, como señala Ovidio, su situación no es en absoluto halagüeña, no se resigna:

¿Qué podría hacer Filomela? Una guardia le impide la huida, los muros de la granja, contruidos con sólida piedra, se yerguen impenetrables, su boca muda no puede denunciar lo acaecido. Grande es el ingenio que el dolor genera, y la maña viene en ayuda de quienes se encuentran en situaciones apuradas¹³,

gracias a lo cual encuentra el modo de salir del atolladero por medio de lo que bien podríamos llamar “armas de mujer”, toda vez que se apoya para liberarse y vengarse en el auxilio exclusivo de mujeres y lo hace por medio de tareas y actividades prototípicamente femeninas en las culturas antiguas. En primer lugar, aprovecha un viejo y rústico telar¹⁴ que encuentra en su lugar de encierro para bordar una tela en la que escribe la historia de su infortunio. En segundo lugar, consigue por señas que la única criada que habían dejado en su prisión para su servicio (y no, por ejemplo, uno de los guardias que la custodiaban) sea la que lleve el tejido a la reina. En tercer lugar, la reina se sirve sólo de mujeres, y de

¹³ Ov. *Met.* VI 572-575.

¹⁴ El tejido, como es bien sabido, es la actividad prototípica de la mujer adulta y casada en las culturas tradicionales. En Roma, por ejemplo, la procesión ritual que acompañaba a la recién casada a su nuevo hogar portaba, simbólicamente, una rueca, y en el cuento de la Bella Durmiente el contacto de la protagonista con el huso al alcanzar la edad núbil marca simbólicamente su muerte como niña y su futura resurrección como mujer casadera tras el beso del príncipe.

un rito esencialmente femenino, el culto dionisiaco, para liberar a su hermana del encierro. En cuarto lugar, la venganza se opera por medio de solo dos actantes, las dos mujeres, Progne y Filomela. Y, por último, la venganza se ejecuta mediante la preparación de un banquete, siendo, precisamente, la preparación del alimento otra de las tareas tradicionales de la hembra.

5. UNA LECTURA EN CLAVE MITOLÓGICA DE *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO*

Pretendemos, en esta segunda parte de nuestro artículo, ofrecer al lector una lectura en clave mitológica del más conocido de los dramas de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*¹⁵, tomando como subtexto el mito de Filomela al que hemos dedicado la primera parte del trabajo.

5.1. EL ARGUMENTO

Una refinada señorita sureña, Blanche DuBois, llega a Nueva Orleans para visitar a su hermana Stella, casada con un rudo y vitalista obrero de origen polaco llamado Stanley Kowalski. Ya desde su llegada, Blanche se queda sorprendida por el cuchitril en el que vive su hermana, antes una elegante señorita sureña como ella, y con la poca educación y las maneras bruscas de su cuñado, pero poco a poco vamos compren-

¹⁵ El drama se estrenó en 1947, bajo la dirección de Elia Kazan y con Marlon Brando, Jessica Tandy, Kim Hunter y Karl Malden en los papeles estelares. El mismo director y cuadro de actores, con excepción de Jessica Tandy, que fue sustituida por Vivien Leigh, repitieron en la versión cinematográfica estrenada en 1951, a la que se considera, con razón, una de las mejores películas de la historia del cine.

diendo que Blanche no es una señorita tan refinada y acomodada como parecía: es, en efecto, prácticamente una alcohólica; ha perdido, no sabemos bien cómo, la mansión familiar, y no tiene dónde caerse muerta; no ha venido, como creíamos, para visitar a su hermana, ni ha pedido una licencia en su trabajo como maestra para reponerse de una crisis nerviosa, sino que ha sido despedida por su conducta lujuriosa y promiscua, siendo la gota que colmó el vaso la seducción de uno de sus alumnos.

En lugar de permitir que la vida feliz, aunque sin grandes comodidades, de Stella y Stan siga su curso, manteniéndose ella discretamente al margen como una huésped temporal a la que, por lo demás, nadie ha invitado, Blanche se entromete de diversas maneras en la vida matrimonial de su hermana y su cuñado: echa en cara a Stella que se marchara de casa a vivir su vida y la dejara a ella al cargo de la vieja mansión y de sus padres ancianos y enfermos; pretende hacerle ver que su marido es un hombre vulgar, maleducado y grosero, que no le llega a la suela del zapato a los antiguos pretendientes que tenía ella cuando era joven¹⁶; cuando Stella y Stan riñen, intenta que Stella abandone a su marido, y trata, en fin, en todo momento de hacer sentir a Stan que es un bruto de clase inferior, aunque, cuando están a solas, coquetea con él y trata incluso, aparentemente, de seducirlo. La nueva corre-

¹⁶ Thomas P. Adler, en *A Streetcar Named Desire. The Moth and the Lantern*, Boston, 1990, vio bien en qué sentido la irrupción en sus vidas de Blanche supone un peligro para el matrimonio de Stanley: "Vulnerable to criticism for his rough and uncultivated behaviour, he is threatened by Blanche's pretensions to refinement and gentility. Blanche can remind his wife of what she sacrificed to marry him and of the severe limitations on what he has been able to provide her in return" (p.51)

lación de fuerzas en la casa del matrimonio Kowalski resulta visualizada en clave simbólica en el significativo fotograma de la versión filmica que a continuación insertamos.



Lo cierto es que la tensa convivencia en la casa se hace cada vez más difícil, hasta el momento crucial en el que Stella, que espera un hijo, se pone de parto, y es internada en el hospital, mientras que Stan, con unas copas de más, vuelve por la noche a la casa y viola a su cuñada. Blanche cuenta a su hermana lo ocurrido, pero Stella, sabiendo que, si cree a Blanche, se quedará sin marido y sin medios de subsistencia, y su hijo sin padre, prefiere creer que Blanche ha perdido el juicio y consiente en que la encierren en un manicomio.

5.2 ¿ES UN TRANVÍA LLAMADO DESEO UNA REELABORACIÓN DEL MITO DE FILOMELA?

Las reelaboraciones modernas de los mitos clásicos pueden dividirse en dos grandes grupos. En unos casos, las reelaboraciones mantienen la esencia de la historia, los nombres de los personajes, el lugar, etc., y en ellas los personajes mantienen su *status* de héroes, si bien se trata con mucha frecuencia de héroes degradados o a los que se ha hecho bajar de su

pedestal, y las historias míticas ofrecen, casi siempre, una presentación de los motivos que rigen las conductas de los personajes que se aparta más o menos radicalmente de las versiones canónicas antiguas. Los ejemplos que podríamos citar son muy numerosos, y entre ellos se cuentan, por ejemplo, los dramas de Anouilh o Giraudoux, la *Cassandra* de Christa Wolff, *The Song of Troy* de Collen McCullough, y muchas otras.

En otros casos, en cambio, y son los que más nos interesan ahora, se trata esencialmente de actualizar la historia y acercarla a sus receptores modernos, poniendo en escena no a los protagonistas del mito, sino a unos personajes de nuestro tiempo que parecen correlatos degradados de aquellos, lo cual se consigue esencialmente mediante dos procedimientos: acercar a los personajes a la época en la que se escribe la reescritura, haciéndolos a veces, incluso, contemporáneos, y degradarlos, haciéndolos perder su condición de héroes y convirtiéndolos en seres enteramente vulgares. No hay más que pensar, por ejemplo, en el patético Ulises que constituye el protagonista de la novela homónima de Joyce. Unas veces, como en esta novela, el título de la obra remite de manera inequívoca al mito clásico que subyace en la historia moderna, estableciendo lo que Gerard Genette llamó un *contrato de intertextualidad*, pero otras veces no, y en ese caso es sólo la cultura literaria de los lectores la que permite establecer la conexión con el mito clásico que le sirve de soporte, como en *Deseo bajo los Olmos* de Eugene O'Neill, que la crítica considera en general, y sin mayores problemas, una reelaboración moderna del mito de Fedra, en la clave degradante y actualizadora a la que hemos hecho referencia, como puede verse en el resumen comparativo que presentamos en el siguiente cuadro.

FEDRA		DESEO BAJO LOS OLMOS	
La acción se sitúa en Grecia, en el tiempo prehistórico y prestigioso del mito		La acción se sitúa en Nueva Inglaterra (Estados Unidos) hacia 1850	
Teseo	Rey de Atenas Hombre maduro	Ephraim Cabot	Granjero arisco y brutal Anciano de 70 años
Fedra	<ul style="list-style-type: none"> • Joven princesa cretense • Se casa con Teseo por amor • Pretende seducir a Hipólito por amor • Denuncia a Hipólito por miedo 	Abbie Putnam	<ul style="list-style-type: none"> • Viuda de 35 años, que ha pasado una dura vida como limpiadora • Se casa con Ephraim por interés • Seduce a Eben por interés¹⁷ • Denuncia a Eben por interés
Hipólito	Joven casto que no mantiene relaciones con mujeres por estar consagrado a Ártemis Se resiste a la seducción de Fedra	Eben Cabot	Mantiene relaciones con la prostituta Minnie Cede a la seducción de Abbie
La diosa Ártemis	Diosa de la castidad, a la que está consagrado Hipólito	Minnie	Prostituta del pueblo que es amante de Eben, como antes lo fue de su padre y de sus hermanos mayores

¹⁷ Al menos, inicialmente, porque después se enamora de él y concibe de él un hijo, que no duda en sacrificar para demostrarle que el amor que le profesaba está por encima de todo.

5.2.1. UNA LECTURA DE *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO* COMO ACTUALIZACIÓN Y DEGRADACIÓN DEL MITO DE FILOMELA

Una simple consideración del escenario en el que se desarrolla la acción y de la constelación que constituyen las relaciones entre sus principales personajes parece avalar la posibilidad de una lectura del drama de Williams como una versión actualizada y degradada del mito de Filomela. En lo que respecta al escenario, los palacios del rey ateniense Pandión y del rey tracio Tereo, en la época prestigiosa del mito, dejan lugar aquí a una casa humilde de una sola habitación en el barrio viejo de Nueva Orleans, en Luisiana (Estados Unidos), en la primera mitad del siglo XX. En cuanto a los personajes, Tereo, el brutal rey tracio del mito, se convierte ahora en Stanley Kowalski, un brutal y sensualista obrero de origen polaco. Tracia, como es bien sabido, era para los antiguos griegos (y, por herencia cultural, también para los romanos) el prototipo de la barbarie, pero no de una barbarie lejana, sino de una barbarie ubicada en los mismos confines del propio mundo civilizado. Tanto Tereo como Kowalski son extranjeros poco refinados para las hermanas protagonistas de ambas historias, aunque Stanley, como él mismo señala, no se considera "un polaco", como despectivamente lo llama Blanche, sino un americano de origen polaco, que, señala con razón, no es, ni mucho menos, lo mismo. Las dos princesas atenienses, Progne, que ha abandonado la casa natal y hasta su patria para marcharse a Tracia y casarse con Tereo, y Filomela, que se mantiene en Atenas junto a su padre, hasta que marcha a Tracia para la funesta visita a su hermana que desencadenará la tragedia, se convierten ahora en dos refinadas señoritas sureñas, Stella DuBois, que abandona la mansión paterna para marcharse a Nueva Orleans y

casarse con Stanley, y Blanche, que permanece inicialmente junto a sus padres, hasta que pierde la plantación y tiene que ganarse la vida como profesora de literatura inglesa, y marcha, finalmente, a Nueva Orleans para la funesta visita a su hermana que desencadenará la tragedia. Progne y Tereo, en fin, tienen un hijo, el príncipe Itis, que tiene cuatro o cinco años cuando se desencadenan los terribles acontecimientos que constituyen el clímax de la historia mítica, mientras que Stella y Stan esperan un hijo, cuyo nombre no se explicita, que nacerá al final de la pieza, y cuyo nacimiento desencadenará la tragedia para Stella y para Blanche. Resumimos estas equivalencias en el cuadro que sigue.

LOS PERSONAJES

FILOMELA	UN TRANVÍA...
Tereo, brutal rey de Tracia	Stan Kowalski, brutal obrero de origen polaco
Progne, princesa ateniense, esposa de Tereo	Stella du Bois, señorita sureña, esposa de Stan
Filomela, princesa ateniense, hermana de Progne	Blanche du Bois, señorita sureña, hermana de Stella
Itis, príncipe de Tracia, hijo de Tereo y Progne	El hijo innominado de Stan y Stella

Centrándonos ya, con mayor detalle, en el análisis individualizado de los personajes, Stan constituye, en efecto, una versión degradada y actualizada de Tereo, en cuanto que no es ya un rey foráneo que habita en Tracia, sino un obrero de padres extranjeros que vive en Nueva Orleans¹⁸, y no vive en

¹⁸ Aunque resulta curioso leer cómo Thomas P. Adler, sin postular, eso sí, nuestra historia mítica como subtexto, contrasta las apariencias a su modo *regias* de Blanche y Stanley: "If Blanche costumed in her ball gown and tiara is a

un lujoso palacio, sino en la minúscula planta baja de un modesto edificio de dos pisos. Dejando aparte estos rasgos distintivos, los paralelos entre los dos personajes son notorios. Kowalski, como Tereo, viola a su cuñada, la silenciosa, no, como Tereo, físicamente, cortándole la lengua, pero sí convenciéndole a su esposa Stella para que no crea en sus acusaciones y consienta en encerrarla en un manicomio, detalle este que se corresponde con el encierro de Filomela en el mito tras su violación, para evitar una probable denuncia. Los paralelos, pues, que resumimos en el siguiente cuadro recapitulativo, parecen evidentes, aunque el orden y el detalle de los acontecimientos, como es lógico, varía. Tereo viola a su cuñada nada más llegar a su territorio, y después la silenciosa, cortándole la lengua, y la encierra, contándole a su esposa a continuación la historia falsa de su muerte, mientras que Stan viola a su cuñada después de un largo periodo de convivencia con su esposa y con él, convence a Stella de que la historia que le ha contado Blanche es falsa, y la encierra, finalmente, en un manicomio, lo cual equivale, de hecho, a silenciarla.

TEREO	STAN KOWALSKI
Es un rey	Es un obrero
Es un extranjero (de Tracia)	Es un hijo de emigrantes extranjeros (polaco)
Viola a su cuñada Filomela	Viola a su cuñada Blanche
Silencia a Filomela cortándole la lengua	Convence a Stella para que no crea las denuncias de Blanche
Encierra a Filomela para que no pueda denunciarlo	Convence a Stella para encerrar a Blanche y evitar su denuncia

princess from the faded past, Stanley in his colorful raiment acts as 'king' of his limited domain- a run-down apartment in the French Quarter. His wife, Stella, and his buddies from work are here his loyal subjects. (*A Streetcar...*, p. 51).

En lo que se refiere a la relación entre Filomela y Blanche, los elementos degradantes están aún más desarrollados que en el caso de Stanley y Tereó. Ovidio presenta a Filomela como una princesa ateniense, siendo Atenas para el mundo romano, como se sabe, el paradigma de la cultura y de la elegancia, mientras que Williams presenta a Blanche como una refinada señorita sureña venida a menos. Filomela es en Ovidio la más hermosa de las mujeres, tan bella que las dríades y náyades, de belleza proverbial, sólo podrían parangonarse si posara junto a ellas desnuda, porque de otro modo, su atuendo, su porte, la manera de vestirse y arreglarse la convertirían en una beldad muy superior¹⁹, una muchacha (casi una niña) pura e inocente, que viaja a Tracia ilusionada porque su hermana la ha mandado llamar, a quien su cuñado, sin que ella ponga nada de su parte, intenta seducir en vano; Blanche, en cambio, es una mujer ya no tan joven de indumentaria anticuada y un tanto cursi, cuya belleza está ya desgastada por los años y por los excesos -pues se ha acostado con muchos hombres y es, prácticamente, una alcohólica-, y que se presenta en casa de su hermana como una presencia indeseable, sin que nadie la haya invitado, y no sólo no hace ascos, al menos inicialmente, al posible acercamiento del cuñado, sino que trata, lisa y llanamente, de flirtear con él e incluso seducirlo. Los paralelos con Filomela, con todo, no dejan de ser muy claros, pues lo cierto es que, como ella, es violada por su cuñado cuando está de visita en casa de su hermana, y es silenciada y encerrada por el violador,

¹⁹ “Y he aquí que de pronto aparece Filomela, opulenta por su magnífico atavío, pero más opulenta aún por su belleza, como solemos oír que las Náyades y Dríades caminan por entre los bosques, siempre que les des a ellas adornos y atavíos semejantes” (Ov. *Met.* VI 451-454).

aunque con una diferencia notable y clara, pues mientras que Filomela consigue que su hermana lo ayude en su venganza, Stella no secunda a su hermana cuando le confiesa la agresión sufrida, y permite que la encierren en un sanatorio para enfermos mentales, de modo que su vida cotidiana con Stanley pueda proseguir. Las semejanzas y diferencias entre las dos mujeres las sintetizamos en el siguiente cuadro.

FILOMELA	BLANCHE DUBOIS
Es una princesa ateniense	Es una señorita sureña venida a menos
Es la más hermosa de las mujeres	Su belleza está ya desgastada por los años
Es pura e inocente	Se ha acostado con muchos hombres y es alcohólica
Va a Tracia porque su hermana la manda llamar	Se presenta en casa de su hermana sin que nadie la haya invitado, porque no tiene dónde caerse muerta
Su cuñado intenta seducirla	Trata de seducir a su cuñado
Es violada por su cuñado	Es violada por su cuñado
Consigue que su hermana la ayude para vengarse del violador	No consigue que su hermana la ayude, sino que se pone de acuerdo con el violador para encerrar a Blanche

En lo que se refiere, en fin, a la relación entre Stella y Progne, los elementos degradantes en la presentación de la hermana pequeña de Blanche²⁰ son también evidentes. Si Progne es una princesa ateniense casada con un rey extranjero, Stella DuBois es una señorita sureña venida a menos casada con un obrero de origen extranjero; Progne ha contraído

²⁰ En cambio en el mito, aunque Ovidio no lo hace explícito, parece evidente que Progne es la hermana mayor de Filomela.

matrimonio con Tereo de acuerdo con los procedimientos canónicos establecidos en su época para las uniones matrimoniales, pues es entregada formalmente por su padre a su futuro marido, para sellar, por lo demás, una alianza dinástica, mientras que Stella abandona la plantación en pleno declive en la que viven sus padres, viejos y enfermos, para marcharse a Nueva Orleans y casarse con Stanley. Como Progne, Stella vive feliz con su marido hasta que aparece en escena su hermana, si bien hay, en este caso, una notable diferencia entre las dos mujeres, pues es la propia Progne la que, impulsada por la añoranza, hace venir a su hermana en Ovidio, mientras que en el drama de Williams es la propia Blanche quien irrumpe sin ser invitada en casa de su hermana, provocando el naufragio de su hasta entonces feliz matrimonio. La principal diferencia entre ambas mujeres, sin embargo, como señalamos al final del cuadro recapitulativo que sigue, se produce en su reacción al descubrir la violación de su hermana a manos de su marido: mientras que Progne, furiosa y solidaria, libera a Filomela, se pone de su parte y la ayuda a vengarse de su violador, no vacilando, para ello, en dar muerte a su propio hijo, Stella, acomodaticia, prefiere no dar crédito a lo que su hermana le cuenta, se pone de parte del violador y lo ayuda a ocultar y silenciar los hechos, permitiendo que Blanche sea encerrada en un manicomio, para poder seguir viviendo normalmente, ella y su hijo, a la sombra de Stanley.

PROGNE	STELLA DUBOIS
Es una princesa ateniense casada con un rey extranjero	Es una señorita sureña venida a menos casada con un obrero de origen extranjero
Es entregada en matrimonio por su padre	Se marcha de casa para vivir su vida y se casa por su cuenta

Vive feliz con su marido hasta que se le ocurre invitar a su hermana a visitarla	Vive feliz con su marido hasta que a su hermana se le ocurre venir a visitarla
Cuando se entera de que su hermana ha sido violada, la libera y la ayuda a vengarse del violador	Cuando se entera de que su hermana ha sido violada, ayuda al violador a ocultar los hechos y hace que encierren a su hermana en un manicomio

En *Un tranvía llamado Deseo*, por tanto, podemos ver, por una parte, una serie de paralelos entre su argumento y personajes y los del mito de Filomela, y, por otra, los rasgos esenciales de las reelaboraciones modernas caracterizadas por la actualización y la degradación de los personajes, a los que se hace bajar de su pedestal de héroes para convertirlos en seres vulgares, corrientes y mezquinos. Si esta clave de lectura es correcta, el mensaje que podríamos leer en la obra de Tennessee Williams es que, a diferencia de lo que ocurría en los tiempos prestigiosos del mito clásico, en la vida real no es posible ya la existencia de seres puros y bellos como Filomela, ni con la grandeza trágica de una Progne, que es capaz de pasar por encima de su amor de madre y esposa para prestar una ayuda solidaria a su hermana violada: si Progne no vaciló en matar a su hijo, lo que más quería, para ayudar a Filomela a vengarse de su violador, Stella DuBois prefiere salvar su matrimonio y asegurar el mantenimiento y el bienestar de su hijo, y, en lugar de castigar al violador, consiente en que sea la violada quien reciba un nuevo castigo, internándola en un manicomio²¹.

²¹ Así, al menos, en el drama de Williams, porque en la versión cinematográfica, el dramaturgo y el director, Elia Kazan, tuvieron que ceder ante la presión censoria de los estudios, y permitir que Stanley fuera castigado. En el

5.2.3 ¿HIZO TENNESSEE WILLIAMS UNA RECREACIÓN CONSCIENTE DEL MITO DE FILOMELA?

¿Quiso Tennessee Williams, al escribir su drama, elaborar una recreación consciente del mito de Filomela, o se trata, simplemente, de un efecto de lectura, esto es, de una conexión entre dos textos con coincidencias argumentales creada por la interpretación subjetiva de un lector²²? Al no

último plano de la película, en efecto, Stella rechaza el contacto con Stanley, y sube con su hijo al piso de la vecina Eunice, asegurando que nunca más volverá a tocarla, mientras que la obra teatral termina con Stan consolando a Stella y desabrochándole la blusa, lo que nos permite presumir que la vida marital de ambos va a continuar por los derroteros conocidos. Para los cambios operados en la adaptación fílmica nos remitimos a M. Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, N. York, 1979, pp. 15-24. Un completo análisis sobre la película puede verse en S. Staggs, *When Blanche Met Brando: the Scandalous Story of A Streetcar Named Desire*, N. York, 2006. Para las relaciones entre Kazan y Williams, cf. B. Murphy, *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*, Cambridge, 1992.

²² Aunque no hay que pensar, en este caso, en la interpretación subjetiva de un solo lector, porque los paralelos entre ambas historias han sido puestos de relieve por dos notables estudiosos del teatro de Williams, Leonard Quirino, en 1977, y Judith J. Thompson, un decenio después. Para Quirino, "In a way, the plot of *Streetcar* is modelled on the legend of Tereus, Philomela and Procne—the rape of the visiting sister-in-law by her brother-in-law in the absence of his wife— but Blanche's sister does not cut up her baby and serve it to Stanley for dinner as Procne served her son to Tereus; instead, Stella, refuses to believe the story of the rape in order to go on living with Stanley and to provide a home for their child. Nor do the gods enter and transform the triangle into a trio of birds" ("The Cards Indicate a Voyage on *A Streetcar Named Desire*", en H. Bloom (ed.), *Modern Critical Interpretations. Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*, N.York-Filadelfia, 1988, pp. 61-77; p. 70. Publicado previamente en J. Tharpe (ed.), *Tennessee Williams: A Tribute*, Jackson, Miss., 1977). Cf. además, Judith J. Thompson, *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, N. York, 1989 (1987), pp. 46-47. De la asignación

ofrecer la obra lo que anteriormente hemos denominado “contrato de intertextualidad”, conjeturar cuáles eran las intenciones de Williams al componer la obra no deja de resultar una tarea aventurada, pero, en todo caso, la atribución de sentidos a un texto, es, como se sabe, una operación tan legítima por parte del creador como de cada uno de sus receptores. Es cierto que es el autor el que tiene la intención primera y ofrece al texto el primero de sus sentidos, pero no lo es menos que también cada lector es susceptible de enriquecerlo con otros nuevos. En este contexto, una lectura en clave mitológica como la que aquí ofrecemos parece tan legítima como la que el escritor, al componer la obra, pudo tener en mente; pero, ¿contamos con algún indicio de que Tennessee Williams pudo tener también en mente, de manera consciente o inconsciente, el subtexto²³ de Filomela?

En primer lugar, no estará de más recordar que el propio Williams, en el prefacio a *Camino Real*, señaló la relevancia de la existencia en nuestra mente, ya se trate de manera consciente o inconsciente, de un gran “vocabulario de imágenes”, y en una entrevista concedida en 1967 reconoció lo siguiente: “I think I write mainly from my unconscious mind”²⁴. En este

de Filomela como modelo por parte de Thompson se hace eco también Philip C. Kolin, “*A Streetcar Named Desire*”, en Id. (ed.), *Tennessee Williams. A Guide to Research and Performance*, Westport, Conn., 1998, pp. 51-79; p. 57.

²³ Ello no obsta, naturalmente, para que puedan haber concurrido otros hipotextos. Así, por no poner más que un ejemplo, Thomas P. Adler postula, muy convincentemente, el probable influjo de *El jardín de los cerezos* de Chejov, uno de los autores favoritos de Williams (*A Streetcar...*, p. 39).

²⁴ Tomamos esta referencia, así como la anterior, cuyo texto es el siguiente: “We all have in our conscious and unconscious mind a great vocabulary of images, as are our dreams”, de Judith J. Thompson, *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol...*, p. 8.

sentido, hay que decir que algunas de las imágenes esenciales y de mayor impacto en la historia mítica de Filomela constituyen temas recurrentes en la dramaturgia de Williams. En primer lugar, el ruiseñor, tan importante en la diacronía de esta historia mítica, que *Filomela*, en la lengua poética de la cultura occidental, ha acabado por convertirse en una metonimia para referirse a dicha ave²⁵. El ruiseñor, en efecto, aparece en el título de dos piezas de Williams, *Not about Nightingales* y *The Eccentricities of a Nightingale*, reelaboración tardía, con cambio de título, de *Summer and Smoke*. La primera de ellas fue escrita por Williams en 1938, al albur de un hecho real que impresionó, sin duda, su mente, aunque no sería puesta en escena hasta 1998. Se trata de un drama carcelario en el que una huelga de hambre de los presos es salvajemente reprimida por el siniestro director de la prisión encerrando al cabecilla y algunos otros presos en una celda de castigo, donde literalmente son asados vivos, un tema, como se recordará, que también es esencial en el mito, en el que los miembros del niño Itis son descuartizados y asados cuando aún retenían algo de vida. El título de la obra alude a un comentario del protagonista, un preso colaboracionista que se ocupa de la revista de la prisión, y que, ante los abusos que se están cometiendo, indica que, si pudiera salir a la calle y contar libremente lo que desee, hablaría, desde luego, “not about nightingales”, aludiendo a la *Ode to a Nightingale* de Keats, uno de sus poemas favoritos. Por su parte, en *Summer and Smoke*, más tarde rebautizado, según dijimos, como *The Eccentricities of a Nightingale*, el personaje

²⁵ Recuérdense, por aducir, un solo ejemplo, los conocidos versos burlescos de Góngora: “Busque muy enhorabuena / el mercader nuevos soles: / yo, conchas y caracolas entre la menuda arena, / escuchando a Filomena / sobre el chopo de la fuente, / y riase la gente”.

principal, la atormentada y reprimida Alma Winemiller, es la hija de un presbítero protestante que se gana la vida como maestra de canto. Dotada de una hermosa voz, en la primera escena de la primera parte, la voz del presentador la anuncia de este modo: “La orquesta de Glorious Hill les presenta a la señorita Alma Winemiller, el Ruiseñor del Delta, que cantará... (*pausa*) ¡‘La Golondrina!’”²⁶, en lo que es difícil no ver una alusión irónica a nuestro mito, cuyos dos personajes femeninos, como se recordará, acaban metamorfoseados precisamente en ruiseñor y golondrina.

Un segundo tema recurrente en la obra de Williams que encuentra un paralelo con el mito de Filomela es el del descuartizamiento. En el mito, el niño Itis, víctima vicaria que sustituye a su padre, sufre en sus carnes un castigo proporcional a las atrocidades cometidas por Tereo sobre la inocente Filomela; si esta había sido despojada de su virginidad, se había convertido en víctima de relaciones incestuosas, se le había además, amputado la lengua y había sido, en fin, encerrada, también Itis es desmembrado y sus carnes guisadas, engullidas por su padre, acaban encerradas en el vientre de éste, en macabra inversión de la noche de bodas de sus padres, en la que empezó a germinar en el vientre de Progne²⁷, y en no menos macabra reproducción simbólica de un incesto, que consiste, después de todo, en la penetración en un cuerpo en el que por razones de parentesco no se debería penetrar. En la obra de Williams, el tema del desmembra-

²⁶ Tennessee Williams, *Verano y humo*, Buenos Aires, Losada, 2004, p.28.

²⁷ Un análisis más detallado puede verse en A. M. Martín Rodríguez, “El virtuosismo extemporáneo de Ovidio y la descripción del sufrimiento en el episodio de Procne y Filomela en las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20 (2001), pp. 103-125.

miento o de la combustión del propio cuerpo como castigo por un comportamiento sexual inadecuado aparece, al menos, en tres ocasiones, y en una de ellas en correspondencia, por añadidura, con una ingestión antropófaga. En *Sweet Bird of Youth*, los esbirros de Boss Finley castran a Chance Wayne en castigo por la enfermedad venérea que transmitió a su hija, que acabó provocando que hubiera de ser sometida a una histerectomía. En *Orpheus Descending*, Val Xavier es quemado vivo como castigo por la seducción de una mujer casada. Y, en *Suddenly Last Summer*, Sebastian Venable es descuartizado y parcialmente engullido por una horda de muachos que se vengan de este modo de los abusos sexuales a los que previamente los había sometido.

Por otra parte, sabemos que Williams es un escritor con conocimientos de la mitología clásica²⁸ y que, al menos en una ocasión, rotuló una de sus obras con un título que se ajusta al procedimiento que hemos llamado *contrato de intertextualidad*, la ya mencionada *Orpheus Descending*, cuya historia

²⁸ Para la relación de Williams con la mitología clásica pueden verse, como primeros acercamientos, los trabajos de J. J. Thompson, *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, N.York, 1987; A. Gómez García, *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Salamanca, 1988, y A. Coronis, *Tennessee Williams and the Greek Culture*, Atenas, 1994. El propio Williams, en una entrevista concedida en 1974, reconoció sus lecturas de juventud de los griegos, aunque había ya entonces dejado de leerlos, tal vez porque entendía que no era posible superarlos, y solo podía tratárseles con ironía y distanciamiento: "I used to read the Greeks when I was young, but I can't read them anymore. One can't write a tragedy today without putting humour into it. There has to be humour in it now; it's so hard for people to take tragedy seriously, because people are so wary now. I have seen few tragedies that were successful without humour in them" (A. J. Devlin, *Conversations with Tennessee Williams*, Jackson-London, 1997 [1986], p 271).

editorial no deja de resultar significativa. Tal y como la conocemos ahora, se trata de una de esas reelaboraciones en las que no encontramos un recontar propiamente el mito, sino la presentación de unos personajes que podrían ser los equivalentes modernos de los personajes míticos, al estilo de lo que vimos a propósito de *Deseo bajo los Olmos*. No se representa, en efecto, la historia de Orfeo, sino la de una especie de moderno Orfeo, un guitarrista errabundo ataviado con una chaqueta de piel de serpiente, llamado Val Xavier. Se trata de una reelaboración de la primera obra importante de Williams, *Battle of Angels*, estrenada en Boston en 1940, que nunca acabó de resultar del agrado de la crítica ni del público, de modo que nuestro autor la sometió a un largo e intenso proceso de reelaboración, en el que se le asignó finalmente el título de resonancias míticas *Orpheus Descending* (1957), con lo que hacía explícito el hipotexto órfico que en *Battle of Angels* estaba simplemente implícito. Cuando la industria cinematográfica se interesó por ofrecer una versión filmica de *Orpheus*, se le hizo notar a Williams que un título con resonancias míticas resultaba demasiado artificioso y elitista para el gran público, y podría hacer que el producto se resintiera por ello en taquilla. Por ello, se le sugirió un cambio de título, y el dramaturgo propuso finalmente *The Fugitive Kind*, título que a su vez sufrió otro cambio cuando la película pasó a exhibirse en nuestro país (*Piel de serpiente*).

Sabemos, por tanto, que Williams concibió al menos una de sus obras como una reescritura implícita de un mito clásico, y que en algún momento decidió convertir esa relación inicialmente implícita en explícita, mediante el procedimiento que conocemos como "contrato de intertextualidad". Pues bien, ¿por qué no pensar que *A Streetcar Named Desire* pudiera

ser también una reescritura implícita de un tema mítico, pero que no acabó, como *Orpheus*, haciéndose explícita mediante un contrato de intertextualidad? Como la obra fue desde el principio un éxito, tanto de crítica como de público²⁹, quedó libre del proceso de reelaboración constante de otras obras de Williams poco apreciadas por el público, de modo que no hubo ocasión ni oportunidad de plantear siquiera la posibilidad de cambiar de nombre. Pero, significativamente, el título (*A Streetcar Named Desire*) remite probablemente a la más conocida de las obras de Eugene O'Neill (*Desire Under the Elms*)³⁰, que es, según se reconoce unánimemente, una reescritura implícita de un mito clásico, el mito de Fedra. De hecho, el propio Williams, en una entrevista concedida en 1965, recordaba, entre sus lecturas de juventud, por no decir de niñez, a O'Neill, en compañía de Shakespeare, de quien le gustaban, sobre todo, las piezas más violentas:

I'd been reading the plays of O'Neill and Shakespeare. I began reading Shakespeare when I was still in grade school. My grandfather had a complete set of Shakespeare. I was particularly enchanted by all the very violent plays³¹.

²⁹ Sus 855 representaciones en Broadway entre diciembre de 1947 y diciembre de 1949 hacen de ella la obra más representada consecutivamente de Williams, como recuerda Thomas P. Adler, *A Streetcar...*, p. 5.

³⁰ La explicación que se ofrece en el libro de entrevistas recopiladas por Devlin sobre de dónde sacó Williams la idea estrambótica del tranvía llamado *Deseo* no creo que anule, de todas formas, la posible pertinencia de esta relación intertextual, aunque fuera una relación inconsciente: "At the corner of St. Ann and Royal he is almost hit by a bus named Desire. 'Sad, sad', he shakes his head, 'it replaced the old streetcar years ago'" (A. J. Devlin, *Conversations...*, p. 200)

³¹A. J. Devlin, *Conversations...* p. 114.

Ahora bien, si hay una tragedia violenta en el corpus sespriano, no hay duda de que esa es la sangrienta y a ratos repulsiva *Titus Andronicus*, en la que tiene un papel capital el mito de Filomela, que sirve como modelo al pérfido Aarón para recomendar a sus jóvenes y poco recomendables pupilos Demetrio y Quirón una manera segura de violar sin peligro a la princesa Lavinia. Y sabemos a ciencia cierta que Williams quedó muy impresionado por su lectura de niño de *Titus Andronicus*³².

6. CONCLUSIÓN

En conclusión, no podemos saber a ciencia cierta si Tennessee Williams estaba pensando en el mito de Filomela cuando compuso *Un tranvía llamado Deseo*, pero sí que sabemos que el mito no le resultaba ajeno. Tal vez compuso conscientemente una reelaboración implícita de esta historia mítica, que no consideró necesario hacer explícita a la vista del fulminante éxito de la obra, o tal vez, sin ser consciente de ello, compuso un drama en el que recreaba -sin reconocerlo- el mito de Filomela, que tan bien conocía desde su infancia, tal y como podría haber sido en estos tiempos antiheroicos nuestros. Después de todo, ya sabemos lo que dicen que es la cultura: lo que nos queda cuando se nos olvida lo que hemos aprendido.

³² Cf. Ph. C. Kolin, "Titus Andronicus and the critical legacy", en Ph. C. Kolin (ed.), *Titus Andronicus: Critical Essays*, N. York-Londres, 1995, pp. 3-55; p.5. En el libro de entrevistas editado por A.J. Devlin, que se cita en la nota precedente, pp. 269 y 274-275, el propio Williams confiesa sus relaciones cambiantes con *Titus Andronicus*.