



La revisión del mito de Orfeo en Tennessee  
Williams  
*Orpheus Descending*

Vicente J. Marcet Rodríguez

Universidad de Salamanca  
[vimarcet@usal.es](mailto:vimarcet@usal.es)

---

**Resumen:** En este trabajo pretendemos poner de manifiesto las importantes conexiones existentes, en contra de lo que ha venido sosteniendo la mayor parte de la crítica, entre el clásico mito de Orfeo, según las versiones que nos han llegado a través de Virgilio y Ovidio, y la obra de Tennessee Williams *Orpheus Descending*. Se trata de una adaptación muy libre trasladada al Profundo Sur de los Estados Unidos, pero en la que, sin embargo, y en nuestra opinión, permanecen latentes muchos de los rasgos que han contribuido a conferirle a la historia original su carácter de mito y su intemporalidad.

**Palabras clave:** mito, Orfeo, Tennessee Williams, teatro siglo XX

## 0. Introducción

La leyenda de Orfeo, cuenta, en el plano argumental, la historia de un hombre, dotado con una habilidad extraordinaria para la música, que descendió a los infiernos en busca de su esposa, muerta prematuramente. Con la dulzura de su canto consiguió que le fuera devuelta la vida a su amada, pero sus ansias amorosas hicieron que la perdiera de nuevo, en esta ocasión para siempre. Se trata de una historia de amor, música, vida y muerte, que va más allá de lo anecdótico y encierra en sí misma un significado mucho más profundo [1]. Como ha señalado M. O. Lee: “it came to grips with three subjects: the mystery of life and death and rebirth; the all-compelling power of poetry and song; the tragic destruction of love and beauty when human emotion is not properly controlled” (1960-61: 308). Presenta también el mito de Orfeo el eterno conflicto de las fuerzas elementales, el triunfo del orden establecido, la adquisición del conocimiento trascendente y la limitación de las capacidades humanas.

Todo ello hace que la leyenda de Orfeo se constituya en un mito de alcance universal y atemporal, y que su difusión haya atravesado los límites de la cultura greco-latina en la que nace y se fragua, para renacer cual Eurídice e ir adaptándose a los distintos tiempos y culturas a lo largo de la historia [2]. Muchos han sido los autores que, a lo largo de los siglos, partiendo desde la Antigüedad clásica hasta llegar, pasando por la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y movimientos posteriores, a la época contemporánea, han abordado el mito de Orfeo, tratando de reflejar en él a un mismo tiempo los valores universales inherentes al mito clásico junto con sus propias inquietudes personales y la idiosincrasia de la época y la sociedad que les ha tocado vivir [3].

En este estudio pretendemos centrarnos en el tratamiento del mito de Orfeo en la literatura occidental contemporánea, concretamente en el universo dramático de Tennessee Williams.

## I. El mito en la Antigüedad

“Es  
mito, en  
cuanto  
que tiene  
un  
sentido  
profundo,  
universal  
y  
acrónico”  
(L. Gil  
1974:  
135)

### 1.1. Los orígenes y formación del mito

La historia de Orfeo y su descenso a los infiernos fue tratada por numerosos autores durante el período clásico, tanto en Grecia como en Roma, conociendo diversas variantes y modificaciones [4]. Entre las primeras alusiones al mito que han llegado hasta nuestros días, pues sin duda debió de haber muchas más perdidas [5], pueden citarse las recogidas en el *Alceste* de Eurípides y en el *Banquete* de Platón, a las que hay que sumar las versiones de Isócrates, Mosco y Hermesianacte. Corresponden a la literatura latina los relatos más extensos y elaborados del mito, que fue objeto de tratamiento por parte de Séneca, Horacio, Estacio, Lucano, Conón, Apolodoro, Higino, Servio, Pausanias, Lactancio Plácido y Fulgencio [6]. Destacan, entre todas ellas, las versiones llevadas a cabo por Virgilio, en las *Geórgicas* [7], y por Ovidio, en sus *Metamorfosis*, que son las que terminan de fijar, dada su mayor elaboración artística y posterior fama, las bases constituyentes del mito órfico, tal y como llega hasta nuestros días en su versión clásica, aunque también se observan entre ellas divergencias considerables [8].

Dada su condición de mito, de leyenda, así como el elevado número de autores que se ha acercado a ella, la historia de Orfeo ha conocido numerosas variantes y modificaciones, que están presentes desde el nacimiento del héroe -pues se le atribuyen diversas paternidades- hasta su muerte -sobre la que se postulan distintas causas [9]-. Quizá la divergencia más evidente entre las primitivas versiones del mito y las “definitivas” de los principales autores latinos resida en el tratamiento de Eurídice, o incluso en su existencia, dado el silencio que existe sobre ella o la diversidad de nombres que se le atribuyen. Se cree que un principio la figura de Eurídice pudo no haber sido su esposa, sino una divinidad infernal [10], y también que en las primeras versiones Orfeo habría conseguido retornar con su amada, o al menos no se insiste de manera explícita en el trágico desenlace, con lo que queda abierta la sugerencia de un posible final feliz [11].

Igualmente existen, como ya hemos mencionado, diversas variantes sobre la persona de Orfeo, concentradas especialmente en su nacimiento y en su muerte. Sobre sus orígenes se dice que era hijo de una de las musas, en la mayor parte de las versiones de Calíope, musa de la poesía épica (en otras, de Polimnia, musa de la poesía sagrada), lo que sin duda influyó en sus extraordinarias dotes como músico y cantante, mientras que su paternidad se reparte, según las versiones, entre el noble tracio Eagro, y el dios Apolo, divinidad de las artes, lo cual también sería origen -o más bien explicación- de los poderes sobrenaturales del canto de Orfeo [12]. También se han propuesto numerosas explicaciones sobre las motivaciones que empujaron a las ménades a su asesinato; se ha dicho que éstas se enfurecieron ante el desprecio de Orfeo, que se mantenía fiel al recuerdo de su esposa muerta; también, que fueron incitadas por Afrodita, quien estaba irritada con Calíope, que había mediado como árbitro en la disputa por Adonis que la diosa mantuvo con Perséfone;

o bien que fueron enviadas por Dioniso, resentido porque el poeta consideraba a Apolo como el más venerable de los dioses y descuidaba su culto [13] . Otras versiones, no menos truculentas, señalan que la muerte del poeta fue consecuencia de un levantamiento popular (en lo que parece ser una contaminación con la versión tradicional de la muerte de Pitágoras), o acusan como culpable al mismo Zeus, que fulminó a Orfeo con un rayo como castigo por haber revelado a los hombres los misterios divinos. Finalmente, otras variantes señalan que Orfeo simplemente murió de tristeza, o que se quitó él mismo la vida, incapaz de superar la muerte de su amada [14] .

A continuación resumimos el mito de Orfeo según las versiones de Virgilio y Ovidio. Ambos autores coinciden en omitir el pasado aventurero de Orfeo, en su viaje con Teseo y los argonautas [15] , y prefieren centrarse en el aspecto amoroso y trágico -y no por ello menos heroico- de su historia e inician sus respectivos relatos con el fallecimiento de la esposa del poeta. Tanto en uno como en otro, la causa de la muerte de Eurídice es la misma: una serpiente; sin embargo, en Virgilio, Eurídice es mordida cuando intentaba huir del acoso de Aristeo, mientras que en Ovidio, el fatal desenlace acontece cuando la ninfa paseaba por el campo acompañada por las náyades.

Tras la muerte de Eurídice, Orfeo, que no encuentra consuelo en nada, se dedica a vagar en solitario cantando a los vientos su pena, hasta que, totalmente abatido, decide descender al inframundo en busca de su esposa. Gracias a su prodigioso canto consigue que Caronte le transporte en su barca, reservada tan sólo a los muertos, y que el can Cérbero le permita la entrada a los infiernos. Tras presentarte ante los reyes del Averno (Hades y Perséfone en la tradición griega, Plutón y Proserpina en la latina), solicita, acompañado de su lira, que le sea devuelta su esposa, y es tal el poder y la belleza de su música, que no sólo se conmueven los monarcas, sino que todas las almas acuden a escuchar su canto. Hades y Perséfone acceden a la solicitud de Orfeo, pero le imponen como condición que no vuelva la vista atrás hacia su esposa hasta no haber abandonado los límites del Averno. Sin embargo, cuando ya resta poco de ascenso, Orfeo, incapaz de prolongar la espera, impaciente a causa de su fuerte amor, se gira para contemplar a Eurídice, con lo que ésta desaparece, muriendo por segunda y definitiva vez [16] .

Orfeo intenta regresar de nuevo al infierno en busca de su amada, pero Caronte le impide el paso, sin que en esta ocasión tengan efecto su canto y sus desconsoladas súplicas. Durante largo tiempo (siete meses, según Virgilio, y tres años, según Ovidio, tras permanecer siete días sin comer) anduvo nuevamente vagando por los campos cantando su dolor, rehusando toda compañía femenina y manteniéndose fiel al recuerdo de su esposa muerta [17] . Finalmente se encuentra con las edónides, quienes, al sentirse despechadas por el poeta, lo atacan enfurecidas y terminan por descuartizarlo, tras lo cual desperdigan sus miembros. Su cabeza es arrojada al río Hebro, pero, aun después de muerto, sigue invocando doliente a su esposa.

El relato de Virgilio se detiene en este momento, de gran intensidad dramática, quizás en un intento de despertar la piedad en los lectores; sin embargo, el poema de Ovidio se recrea en los sucesos posteriores a la tragedia y termina con un desenlace feliz [18] : los restos de Orfeo, llorados por los animales, los ríos, los árboles y las ninfas, son protegidos por Apolo, y enterrada su cabeza en las isla de Lesbos, mientras que su alma, ya inmortal, desciende de nuevo a los infiernos, donde se encuentra con Eurídice, para no separarse nunca jamás [19] .

En opinión de C. M. Bowra (1952: 116 y 117), el poema griego original, perdido, que serviría de pauta a los autores latinos coincidiría a grandes rasgos con la versión de Virgilio, salvo en lo que concierne a la muerte de Eurídice, que sería la recogida por Ovidio. No finalizaría tampoco en el pasaje de la segunda muerte de Eurídice,

sino que relataría también el posterior asesinato de Orfeo y el prodigio obrado por su cabeza seccionada. Se trataría básicamente de una trágica historia de amor de la que habrían sido eliminados los elementos didácticos y teológicos presentes en los más tempranos tratamientos del mito.

Así pues, señala Bowra (1952: 124 y 125) la existencia de dos principales fases en la configuración del mito. En un primer momento, que se remontaría a mediados del siglo V a. de C., la leyenda de Orfeo agruparía una serie de poemas que relatarían, poniendo especial acento en el poder sobrenatural de su canto, el descenso de Orfeo a los infiernos, con un desenlace mayoritariamente exitoso [20]. El segundo estadio estaría representado por un único relato helénico [21], que serviría de base a los autores latinos, cuya principal novedad residiría en el trágico desenlace, que recuperaría una antigua creencia según la cual “when gods or ghosts of the underworld are summoned, men should avert their eyes. [...] The brilliant idea of our Hellenistic poet was to apply this notion, with precisely these implications, to the story of Orpheus, who is made to lose his half-regained Eurydice by doing what no man should to the inhabitants of the underworld” (1952: 125). La proliferación de variantes latinas sobre esta versión se vería favorecida posteriormente por el especial gusto que durante el siglo I a. de C. desarrolló la cultura romana por las historias trágicas de amor [22].

Sobre estas corrientes folclóricas y literarias en torno a la leyenda de Orfeo es muy posible que existiera una base real, como han señalado algunos autores. Así, E. Robbins (1985: 11-14) recoge las opiniones de estudiosos anteriores, para quienes el personaje real de Orfeo habría sido “a Bronze-Age shaman” o “a Greek missionary preaching his Apolline religion of catharsis and ascetism among the wild barbarians of Thrace, the orgiastic devotees of the un-Greek Dionysus” (1985: 12 y 13) [23]. También es ésta la opinión sostenida por J. Henderson (1981: 141), para quien “Orfeo probablemente fue un hombre auténtico, cantor, profeta y maestro que fue martirizado y cuya tumba se convirtió en santuario”. Este martirio se habría convertido con el paso del tiempo en el desmembramiento del poeta llevado a cabo por las encolerizadas ménades, mientras que en el apaciguamiento que causaba sobre los animales y las demás fuerzas de la naturaleza se pueden ver reminiscencias de sus dotes oratorias como profeta y maestro.

## **1.2. Elementos configuradores del mito**

Varios son los elementos que han contribuido a perpetuar el mito de Orfeo como uno de los que han gozado de mayor vitalidad no sólo en la época clásica, sino en épocas posteriores. En nuestra opinión, son tres los elementos fundamentales: sus excepcionales cualidades musicales, el gran amor por su esposa y su descenso a los infiernos en un intento de rescatarla de la muerte, contraviniendo así todas las órdenes lógicas de la naturaleza. Es precisamente el orden natural el que finalmente acaba imponiéndose de manera inexorable, lo que también puede considerarse como un elemento importante del mito órfico [24]. Junto a estos temas de alcance universal existen otros dos motivos que han contribuido igualmente a su propagación y perpetuación en la cultura occidental: la consideración de Orfeo como fundador de la doctrina del orfismo y la posterior equiparación del poeta con la figura de Jesucristo.

### **1.2.1. El poder de la música**

La música no puede desligarse del mito de Orfeo, pues es precisamente ella la fuente de su poder y el medio con el que consiguió llevar a cabo tan grandes hazañas. La lira de Orfeo había sido regalo de los dioses, en la mayor parte de las versiones de Apolo (en otras, Mercurio), y de ella se dice que estaban formadas sus cuerdas con fibras de poetas muertos, lo cual, sin duda, junto con la gran pericia musical de Orfeo, es la causa de los sorprendentes efectos que el poeta causaba con su música [25].

Gracias al poder de su música y su canto, Orfeo consigue llevar a cabo hazañas inimaginables, que terminan por superar las primeras proezas llevadas a cabo durante su viaje con los argonautas, cuando consiguió aplacar las olas del mar y acallar el canto de las sirenas que pretendían hacer naufragar el barco, puesto que su canto era superior en dulzura. Con su música, Orfeo era capaz de arrastrar tras de sí los bosques y los montes, de desviar el curso de los ríos, de atraer las sombras y de amansar a los animales, aun los más salvajes. El efecto que el músico ejerce sobre la naturaleza queda reflejado muy bien en el episodio de su muerte a manos de las ménades; cuando éstas le arrojan todo tipo de proyectiles, éstos son contenidos por el canto de Orfeo, como es el caso de un tirso, que, envuelto en hojas, lo golpea en el rostro sin herirle, o el de una piedra, que “conmovida por el armonioso acorde de voz y lira” (Ovidio, v. 10, libro XI), se detiene en el aire y cae a sus pies. Sólo cuando las edónides sepultan el canto de Orfeo con sus alaridos y sus instrumentos de mayor potencia acústica, consiguen darle muerte.

Sin embargo, ni siquiera su asesinato consigue acallar la voz y la música del poeta, puesto que, después de que su cabeza fuera arrojada al río Hebro, siguió emitiendo melódicos lamentos por su esposa perdida, hasta que, finalmente, fue rescatada por Apolo en la isla de Lesbos y se convirtió en fuente de oráculos. También su lira, al ser llevada por la corriente, continuó emitiendo acordes, hasta que fue recogida por Zeus y convertida en constelación, representada por nueve estrellas que simbolizan a las nueve musas.

Pese a todas estas proezas, quizás la gesta más recordada, y más importante, fue su descenso a los infiernos, donde la música se convierte nuevamente en un factor esencial e imprescindible, pues fue gracias a la belleza de su canto como consiguió que Caronte le transportara con su barca sobre las aguas que no podían atravesar los vivos, y que el can Cérbero, el guardián de las tres cabezas, le permitiera franquear las puertas del infierno. Una vez en el mundo de ultratumba, consiguió no sólo atraer la atención de todas las almas muertas, detener momentáneamente los cinco castigos aplicados sobre los condenados eternos (Tántalo, Ixión, Titio, Sísifo y las Bélides), o mover al llanto por primera y única vez a las terribles Euménides, las diosas de la venganza, sino que llevó a cabo la proeza más difícil, que Hades y Perséfone accedieran a su súplica y le permitieran llevarse a su esposa muerta, devuelta a la vida.

### 1.2.2. El amor

El amor, tan presente en muchos de los relatos más imperecederos de todas las culturas, es uno de los temas fundamentales del mito de Orfeo; es por amor por lo que Orfeo lleva a cabo su más grande hazaña, el descenso a los infiernos y la devolución a la vida -aunque momentáneamente- de su esposa, y es a causa del amor, o de su pérdida, de la que nunca se recupera, por lo que el poeta decide apartarse del “mundanal ruido” y lo que, finalmente, acabará siendo la causa de su muerte. Nos encontramos, por lo tanto, ante las dos caras del amor, aquella que es capaz de devolver la vida y la que puede ser causa de muerte; la que impulsa al hombre a emprender hazañas fabulosas y la que es capaz de sepultar los dictados del buen juicio y la prudencia.

La importancia del amor en la vida del héroe constituye, además, una de las mayores diferencias entre Orfeo y gran parte de los restantes héroes de la cultura greco-latina; si aquéllos eran movidos por la ambición, la fama, la pasión o el deseo de gloria, a Orfeo le inspira únicamente el amor. Y si aquéllos empleaban principalmente la fuerza para la consecución de sus fines, Orfeo, que ha cambiado la espada por la lira, es mucho más sutil, y hace de la persuasión y el arte sus principales armas [26].

Todo ello contribuye a hacer del personaje de Orfeo un héroe atípico, como ha señalado L. Gil, para quien el mítico poeta se convierte en el “primer héroe intelectual de la leyenda griega” (1974: 137) [27]. Este cambio que se produce en la figura del héroe, en opinión de Gil, es resultado del cambio de mentalidad que se estaba operando en la sociedad griega, en un momento en que “las personificaciones del pensamiento mítico iban cediendo el puesto a las abstracciones del pensamiento lógico. La muerte no se podía reducir a un ente personal con quien se pudiera entablar singular combate, vencerle y sojuzgarle, por grande que fuera todavía la capacidad de fabulación mitopoética. La moral del éxito, el triunfalismo del valor físico y del vigor corpóreo cedían ante una consideración más pesimista de las posibilidades humanas” (1974: 137).

### 1.2.3. El descenso a los infiernos

Como ya hemos señalado anteriormente, el descenso de Orfeo a los infiernos, y su posterior regreso del mundo de ultratumba, es una de sus mayores hazañas, y constituye sin duda una doble victoria -a la vez que dota a la leyenda de una importante carga simbólica- pues, como ha señalado L. Gil (1974: 135), el “mito de Orfeo simboliza [...] el misterio de la muerte y la resurrección. Su protagonista es un hombre que consigue romper los condicionamientos de la naturaleza en un doble sentido: penetrar con vida donde sólo se penetra muerto y regresar de donde no cabe ya el retorno”.

Esta hazaña no es un fenómeno aislado, puesto que el descenso de Orfeo a los infiernos tiene numerosos paralelismos y remotos antecedentes, no sólo en otras leyendas griegas (como son las de Hércules y Teseo), sino también en el oriental *Poema de Gilgamés*, e, incluso, en la leyenda india norteamericana de Aikut y Yotowi. Esta reiteración parece indicar que nos encontramos ante un tema de alcance universal presente en casi todas las culturas primigenias [28]. Como señala M. O. Lee, la leyenda de Orfeo “fits well into the general class of underworld descent-myths which express the conflict of the day and night, of summer and winter, of life and death” (1960-61: 307).

### 1.2.4. El orden establecido

Este tema está particularmente presente en la versión virgiliana, donde la ausencia de un final feliz acentúa la imposibilidad de oponerse al orden cósmico. Éste, podría decirse, es el principal protagonista de la historia, porque a él deben someterse todos los mortales, e incluso los dioses, pues tanto unos como otros se muestran incapaces de alterarlo. Este principio queda reflejado en el frustrado intento de Orfeo de devolver la vida a su esposa. Aun contando con la predisposición divina, no consigue el poeta triunfar en su empresa, y la causa de ello reside en el alma misma del ser humano, en su fragilidad; así pues, frente al rigor inquebrantable del orden natural, aparece contrapuesta claramente la limitación de las capacidades humanas [29]. Ni siquiera dos fuerzas tan importantes como el amor y el arte pueden oponerse al orden cósmico ni hacer frente a “la destrucción implacable de la muerte, arrebatadora de aquello que se ama” (Gil 1974: 136).

### 1.2.5. La doctrina órfica

Otra de las empresas que se le atribuyen al mítico Orfeo es la fundación de la doctrina religiosa conocida como orfismo, y que parece ser una prolongación, aunque mucho más moderada y espiritual, de la religión dionisiaca [30], puesto que ambas tienen como figura central “un hombre-dios de carácter andrógino que se suponía poseer un conocimiento íntimo del mundo de los animales o de las plantas y dominar la iniciación que hay en sus secretos” (Henderson 1981: 141). De esta forma, el

efecto que Orfeo causaba con su música sobre los animales y las plantas se ha considerado resultante de un “conocimiento profundo y divino del significado de los conocimientos naturales” (Henderson 1981: 143), que parte del interior del ser humano y que es capaz de organizar armoniosamente las fuerzas de la naturaleza.

Puede considerarse el orfismo como una doctrina que “enseña a despreciar el cuerpo como sepulcro del alma y esperar la muerte como una liberación de las ataduras de la materia” (Gil 1974: 138) [31]; su propósito es la purificación del alma, el ascetismo, para poder alcanzar un estado de gracia total. El cuerpo se considera una fuente de maldad y corrupción en la que se encuentra apresada el alma, y la vida se presenta como una prueba, un período momentáneo de castigo y dolor, en el cual el hombre, como la naturaleza, debe purificarse mediante una sucesión de renacimientos cíclicos, hasta alcanzar el grado de purificación final [32].

#### 1.2.6. La equiparación de Orfeo con Jesucristo

La historia de un hombre de descendencia divina que ejercía un poder extraordinario sobre la naturaleza, que conmovía a todos aquellos que lo escuchaban, capaz de obrar actos asombrosos, que descendió a los infiernos en un intento de recuperar al ser amado, y que, como consecuencia de ese amor sin fin, sufrió un trágico final, pero llevando a cabo acciones portentosas aun después de su muerte, guarda enormes concomitancias con la vida de otro hombre que se convertiría en uno de los pilares fundamentales de la cultura occidental, Jesucristo [33]. No es de extrañar por ello que la naciente religión cristiana, en un intento por adaptar los mitos paganos y aplicarlos a su propia ideología, viera en el primitivo Orfeo el prototipo de Cristo, y que encontrara en la doctrina del orfismo numerosos elementos comunes. Como señala J. Henderson (1981: 141), uno de los principales puntos coincidentes es que “ambas religiones trajeron al muerto mundo helenístico la promesa de una futura vida divina. Como eran hombres, pero también mediadores de la divinidad, para las multitudes de la agonizante cultura griega, en los días del Imperio romano, ellos mantenían el ansia de esperar en una vida futura”.

El efecto apaciguador que Orfeo con su música tenía sobre las bestias y los elementos de la naturaleza ha sido comparado por los primitivos autores cristianos con la influencia que Cristo ejercía por medio de la palabra sobre las masas, identificándose así el mundo natural en general con la humanidad. También Eurídice representa en cierta medida al conjunto de los hombres; en el gran amor que Orfeo profesaba a su esposa y en su descenso a los infiernos para rescatarla de la muerte, hay un claro paralelismo con el amor de Cristo hacia la humanidad, con su crucifixión y su posterior descenso a los infiernos; como Orfeo, también Cristo lleva a cabo su particular y no menos asombroso peregrinaje, que tiene como finalidad la remisión de los mortales y la conducción de sus almas hacia una vida mejor y eterna [34].

## II. El mito en Tennessee Williams

“Los  
mitos  
privados  
nunca  
llegan a  
tener la  
fuerza  
que



tienen los  
mitos  
colectivos  
para  
conseguir  
desafiar  
el paso  
del  
tiempo,  
para  
mantener  
intacta su  
sustancia,  
siempre  
atemporal  
, aun  
cuando  
los  
accidente  
s  
temporale  
s varíen.”  
(A.  
Gómez  
1988: 14)

## 2.1. La revisión del tema. Argumento de la obra

El retorno al legendario pasado clásico y la reelaboración de sus mitos transportados al profundo Sur de los Estados Unidos de mediados del siglo XX es una constante en la obra de Tennessee Williams [35]. La explicación a esta recurrencia puede hallarse, en opinión de A. Gómez, en la confianza de Williams sobre las posibilidades que podía ofrecerle el mito de “agrandar la carga significativa de los personajes y conseguir que sus dilemas trascendieran las fronteras de lo particular para alcanzar la validez universal” (1988: 67) [36].

El mito de Orfeo no constituye una excepción, y como tal aparece reflejado, como revela su explícito título, en el drama *Orpheus Descending*. Sin embargo, algunos críticos se han mostrado bastante reacios a la hora de juzgar las conexiones entre el mito clásico y el drama de Williams, basándose en el hecho de que este último no es una reelaboración original del mito, sino una versión de una obra anterior de Williams, titulada *Battle of Angels*, la cual, a su vez, parece mucho más cercana a los mitos de Perséfone y Dionisos que al de Orfeo [37].

Sin embargo, nos resulta evidente que, pese a esta base literaria previa de *Orpheus Descending*, y a la presencia en esta última de otros paralelismos míticos, presentes también en su predecesora, como es el caso de Perséfone, Hades, Dionisos, Adonis, Edipo, la profetisa Casandra y Jesucristo, nos encontramos ante un drama que bebe profundamente de la leyenda órfica, pues, pese a que la equiparación entre el personaje central de Valentine con el Orfeo mítico no sea total, subyace en la recreación williamsiana muchos de los grandes temas metafísicos que dieron al mito clásico su alcance universal.

La historia que cuenta Williams tiene lugar en un pequeño pueblo del profundo Sur de Estados Unidos; allí vive Lady, una mujer casada sin amor con el viejo y enfermo propietario de un almacén tras el fallecimiento de su padre, muerto en un incendio provocado por el Ku-Klux-Klan como castigo por vender alcohol a los negros. Un día

llega al pueblo un joven y atractivo músico, Val, que desde los quince años se ha dedicado a sobrevivir recorriendo los garitos y bares nocturnos; pero hastiado de ese modo de vida, ha decidido ponerle fin y buscar un trabajo honrado. Tras vencer sus iniciales recelos, Lady admite al joven músico, que empieza a trabajar como encargado; pronto la mujer de mediana edad empieza a sentirse atraída por el peculiar magnetismo del joven y acaban convirtiéndose en amantes, superando también la reticencia de Val, que cree estar siendo usado como un objeto. Al mismo tiempo, Val ha llamado igualmente la atención de otras dos mujeres; una de ellas es la hija díscola del terrateniente local, que, en un intento de apartarse de la hipocresía y corrupción de la sociedad en la que ha crecido, se dedica a llevar una vida de desenfreno y libertinaje, lo que le acarrea su expulsión del pueblo. Desde un primer momento se siente atraída por Val y en un principio intentará seducirle, pero posteriormente dedicará sus energías a hacerle entender que debe marcharse de ese lugar, puesto que sólo hallará problemas. La tercera figura femenina importante es la esposa del sheriff local, hastiada también de la sociedad hipócrita en la que vive, y que trata de buscar refugio en la religión y el arte, y cree encontrar en Val un alma gemela. El sheriff cree que Val está tratando de seducir a su mujer, con lo que le aconseja que abandone el pueblo en el plazo de una noche si no quiere ser expulsado por la fuerza. Temiendo por su vida, Val decide marcharse, pero le propone a Lady que se reúna con él más tarde, pero ella, profundamente enamorada, no quiere dejarle marchar y trata de retenerle. Durante la disputa, Val descubre accidentalmente que Lady está esperando un hijo suyo, pero en ese momento son sorprendidos por el marido agonizante de Lady, Jabe, que, enterado de todo, dispara sobre ellos; como consecuencia de los disparos, mata a su mujer, que intentaba proteger a Val. Jabe acusa a Val de ladrón y de haber asesinado a su esposa. El joven intenta escapar, pero es detenido por la multitud que acude alertada por los gritos de Jabe, y linchan a Val públicamente.

A primera vista, y a grandes rasgos, no se observan grandes similitudes entre el relato clásico de Orfeo y el drama de Tennessee Williams, salvo la condición de músico del protagonista y su brutal muerte a manos de una turba enfurecida. Sin embargo, la recuperación de un mito no debe entenderse exclusivamente como la actualización del argumento adaptándolo a la sociedad y época coetáneas del autor, sino que ésta puede también consistir en tomar los elementos, las ideas clave que dieron a la leyenda clásica su carácter mítico y mostrar su vigencia en el mundo actual, pese a que los personajes y la historia que envuelva estas ideas guarden escasa relación con el mito original. La cuestión reside en si Williams ha sido capaz de condensar y representar de forma válida esas ideas [38].

Como ha señalado L. Gil (1974: 135 y 136), el mito de Orfeo simboliza, por un lado, el misterio de la muerte y de la resurrección; por otro lado, simboliza también el poder de la música y de la poesía, al que podría añadirse, además, la fuerza del amor; finalmente, simboliza la limitación de las capacidades humanas. Así pues, los elementos básicos del mito órfico, además de la música, son “el amor, la muerte, el retorno a la vida y el conocimiento trascendente, que son precisamente los pilares donde reposan las grandes religiones de la humanidad” (1974: 191 y 192). Estos elementos se encuentran presentes en mayor o menor medida en el drama de Tennessee Williams, aunque el autor sureño no haya sabido darles, en opinión de algunos críticos, la dimensión que poseían en el mito clásico.

## **2.2. Los personajes**

### **2.2.1. Orfeo**

La figura del mítico Orfeo está encarnada en el drama de Williams en el personaje de Valentin Xavier, un joven músico de treinta años que desde su juventud ha llevado una vida nómada y un tanto marginal. Hasta los dieciséis años había vivido apartado del mundo, contemplando impotente como su familia “scattered away like loose

chicken's feathers blown around by the wind (acto II, escena I, p. 167) mientras él se quedaba solo, subsistiendo a base de capturar animales salvajes en el pantano, esperando una respuesta que no llegaba a la pregunta sobre el sentido de su existencia. Su primer encuentro sexual le induce a buscar esa respuesta en el amor, con lo que decide abandonar el pantano y marchar a Nueva Orleans, donde pronto descubre que la respuesta a su pregunta es la corrupción: "Corruption - rots men's heart" (acto II, escena II, p. 183); los hombres nacen para comprar o ser vendidos [39]. Desde entonces, ha pasado los últimos catorce años deambulando por bares y clubes nocturnos, equipado con una guitarra y una chaqueta de piel de serpiente como marcas distintivas, ganándose la vida no tanto con su música sino con su peculiar magnetismo, lo que le ha permitido obtener trabajos ocasionales, en algunos de los cuales era él el objeto de la transacción [40]. El día en que comete un pequeño hurto parece tomar entera conciencia de la vida de corrupción y disipación que ha estado llevando, y, hastiado de ese mundo, decide encaminar su vida y buscar un trabajo honrado: "When I stole that I know it was time for me to get off the party" (acto II, escena I, p. 176).

A simple vista, tras todo lo expuesto, y como han señalado algunos autores, las conexiones de Val con el héroe clásico parecen limitarse a su afición por la música; sin embargo, en nuestra opinión, éstas van mucho más lejos. Quizás podría verse una pequeña similitud entre el espacio de tiempo en el que, tras la muerte de su esposa, Orfeo pasa alejado de la sociedad, teniendo por compañeros a los animales y a la naturaleza, y la juventud de Val, cuando, tras la pérdida de su familia, se ve obligado a vivir sólo en los pantanos, con la única compañía de su perro y su música, y sobreviviendo a base de la caza ilegal de animales [41].

Sin embargo, más importante que esta similitud, que podría ser casual, nos parece la filosofía de la vida que ha desarrollado Val, que guarda estrechas conexiones con la doctrina órfica. Recordemos que el orfismo tenía como principal objetivo la purificación del alma, liberarla de todas las ataduras y corrupciones carnales y alcanzar un estado total de gracia. Pues bien, Val, aunque sumido en la corrupción desde su juventud, ha tratado siempre de mantenerse al margen de ella, y conservarse puro [42]. Esta pretensión aparece simbolizada en su deseo de convertirse en una extraña especie de pájaro carente de patas, y que, por lo tanto, se ve obligado a pasar toda su vida suspendido en el aire, sin descender nunca a la tierra, tan sólo para morir: "I like to be one of those birds: they's lot of people would like to be one of those birds and never be - corrupted!" (acto I, escena II, p. 161).

Otro punto de conexión entre Orfeo y Val es la música, si bien este último no llega en el manejo del instrumento, una guitarra en este caso [43], a la excelencia del héroe clásico. Es bastante probable que esta limitación del poder sobrenatural de la música haya sido introducida en la obra moderna en aras de un mayor realismo y verosimilitud; no obstante, no por ello Tennessee Williams ha dejado a su Orfeo sureño desprovisto de cierta atracción sobre los hombres. Sin embargo, este poder persuasorio y conmovedor, más que en su música [44], reside principalmente en su persona: en su belleza física ("has a kind of wild beauty"; acto I, escena I, p. 140), en su magnetismo [45], en sus movimientos felinos y pausados (acto I, escena I, p. 165), así como en su peculiar elocuencia ("I was touched by your - strangeness, your strange talk"; acto II, escena IV, p. 192) [46].

Al igual que se ha hecho a lo largo de la historia, también en el drama de Williams se equipara la figura de Val/Orfeo con la de Jesucristo, si bien consideramos que en este caso podría tratarse de una conexión casual, puesto que la comparación no se realiza directamente entre Orfeo y Cristo, sino que se hace por mediación de Val, y parte de la obra que da pie a *Orpheus Descending, Battle of Angels*, donde las similitudes entre Val y el mítico músico eran muy tenues, y donde se incidía mucho más en la equiparación entre Val y Cristo [47].

Parece plausible suponer que Williams hubiera mantenido la analogía de Val con Cristo en esta segunda versión, en la que el protagonista aparece revestido de un mayor componente órfico, al considerar, al igual que observaron los primeros autores cristianos, las notables semejanzas que existían entre ambas figuras. Tanto Cristo como el Orfeo más místico buscaron la salvación de las almas, y, en cierta medida, también Val consigue recuperar momentáneamente el alma de Lady; tanto Cristo como Orfeo descendieron al infierno, y así lo hace metafóricamente Val, quien encuentra su inframundo particular en un pueblo opresivo del Sur de los Estados Unidos [48] ; tanto Cristo como Orfeo consiguieron devolver la vida a los muertos, aunque más exitoso fue el primero con Lázaro que el segundo con Eurídice; en un plan metafórico, también Val consigue devolver a la vida a Lady, a través del amor y el engendramiento de un hijo; sin embargo, y aquí Val es más parecido a Orfeo que a Jesucristo, este triunfo es tan sólo momentáneo, pues, tras un breve intervalo de felicidad, la muerte atrapa a Lady-Eurídice por segunda vez, pero, en esta ocasión, de manera definitiva, y no sólo simbólica.

No es Jesucristo la única figura “mítica”, aparte de Orfeo, con la que puede equipararse el personaje de Val, sino que también pueden verse reminiscencias importantes con otros personajes de la mitología griega, como es el caso de Adonis, joven de gran belleza capaz de enamorar a la misma diosa del amor [49] . También guarda importantes conexiones con Dionisos y con Apolo; estas similitudes, especialmente la de Dionisos [50] , son más manifiestas durante la etapa de vida nocturna de Val, cuando se ha dedicado a llevar “una vida turbulenta y desenfrenada” en la que se “ha dado a la bebida, la droga y el sexo indiscriminado” (Gómez 1988: 72). Durante ese tiempo, su filosofía de la vida estaba más próxima a la doctrina dionisiaca que a la órfica, puesto que, en la primera, el medio para alcanzar el conocimiento supremo era el sexo, el cual, además, debía practicarse en un estado de relajamiento inconsciente propiciado por el vino [51] ; y de forma muy similar al rito dionisiaco, durante los últimos quince años, Val ha tratado de buscar la explicación de su existencia a través del amor, especialmente desde su faceta más carnal [52] .

En resumen, en el personaje de Val nos encontramos con una reelaboración de la figura de Orfeo, que aparece impregnado de ligeros tintes cristianos, y que ha llevado durante años una vida dionisiaca de exaltación carnal y desenfreno, a la vez que albergaba siempre el pensamiento apolíneo de que su salvación se encontraba en el arte. A pesar de ser una figura plagada de un simbolismo múltiple, o precisamente por ello, Val no es un héroe atípico dentro del universo literario de Tennessee Williams; no sólo eso, puesto que, además, encaja perfectamente con la figura del *outsider* williamsiano [53] , personaje que, voluntaria o involuntariamente, vive al margen de la sociedad y pretende guiarse según su propio código de conducta, que suele chocar con el establecido [54] . Perteneció asimismo a la categoría del *fugitivo* [55] , estrechamente relacionada con el *outsider*, que ve en el sedentarismo una limitación de la libertad, pero que, a pesar de su constante huida, no puede escapar del infierno de la existencia. También encaja igualmente con la figura del *buscador* o *seeker* [56] , definidos por ser personajes con carencias fundamentales, que pueden ser de tipo psicológico, sexual, físico o mental, lo que los lleva a emprender una búsqueda de sí mismos o de la fuente de esas carencias radicales, aunque, en muchos casos -como sucede con Val, cuya carencia podría ser la falta de verdadero afecto-, el conocimiento de la respuesta “se convierte en algo terrible y autodestructor” (Coy 1984: 224) [57] .

### 2.2.2. Eurídice / Perséfone

Uno de los problemas que plantea la perfecta equiparación, a nivel general, entre el mito clásico de Orfeo y la versión de Tennessee Williams, radica en la figura de Eurídice. Si, en el caso de Orfeo, resulta fácil, con las salvedades ya señaladas, equipararlo con el personaje de Val, más difícil resulta encontrar un *alter ego*

perfecto para Eurídice. Es en esta ocasión en la que Williams más se aparta del argumento clásico, pues el descenso del Orfeo williamsiano a los infiernos no es por amor, sino casual, cuando pretende huir de otro inframundo, el simbolizado por el ambiente nocturno de Nueva Orleans. Val llega al pueblo de Two River no en busca de un antiguo amor perdido, sino tratando de huir de la corrupción que le ha rodeado durante su vida nocturna en las grandes ciudades. No hay ninguna Eurídice anterior a su llegada; pero en Two River encuentra a tres mujeres que podrían ser aspirantes a ese papel, puesto que las tres están deseando ser salvadas de la muerte en vida a la que han sido arrastradas [58]. Sin embargo, un nuevo problema reside en el hecho de que, por su desconexión previa con Val, salvo en el caso de Carol, y por la situación de relativo privilegio que estas mujeres ostentan en la comunidad (en tanto propietaria del mayor comercio local, esposa del sheriff e hija del terrateniente, respectivamente), las tres estarían más cerca de la figura de Perséfone, reina de los infiernos, que de Eurídice [59].

La revisión del mito de Perséfone ya había sido llevada a cabo por Williams con anterioridad en *The Glass Menagerie* [60], así como también, precisamente, en *Battle of Angels*, donde, al ser más difusa la línea de conexión entre Orfeo y el personaje de Val, puede cobrar mayor autonomía la figura de Perséfone como mito propio.

Según la mitología clásica, Perséfone, la diosa de la primavera, fue raptada mientras recogía flores por Hades, quien la arrastró consigo al infierno para convertirla en su esposa [61]. Desde entonces, se vio en la obligación de permanecer de por vida en el Hades como reina de los muertos, aunque se le concedió el favor de regresar cada año a la tierra durante un período de tiempo limitado para visitar a su madre, Démeter, momento en el que retornaba la primavera al mundo.

Tanto Lady como Carol y Vee Talbot responden a ese patrón, al menos en la primera parte del mito: las tres son mujeres que se han visto obligadas a llevar una existencia que no desean en el pequeño infierno que supone el condado de Two River. Sin embargo, a diferencia de Perséfone, ni Lady ni Vee gozan de primaveras físicas periódicas; sus vidas son un invierno constante; la única primavera que encuentran, el único alivio momentáneo, se halla en los recuerdos de su juventud pasada, en el caso de Lady, y en la pintura, en el caso de Vee. Así pues, la única que goza de momentos de liberación es Carol, quien se opuso a la tiranía de la hipocresía reinante en los infiernos, y fue precisamente a causa ello expulsada del Hades; sus incursiones periódicas, pues, y a diferencia de Perséfone, no son al mundo de los vivos, sino desde éste al de los muertos.

Quizá la conexión sea más evidente en el caso de Lady, puesto que se trata del personaje femenino principal. Es éste un personaje que, al igual que Val, también puede considerarse arquetípico dentro del universo dramático de Tennessee Williams; se trataría, en esta ocasión, del personaje de origen latino que, precisamente por esa ascendencia, pretende vivir la sexualidad de forma plena y abierta, con lo que entra en profundo choque con la rigidez y el puritanismo de la sociedad anglosajona [62].

Esta Perséfone de ascendencia latina fue raptada por Hades (Jabe Torrance [63]) también cuando se encontraba recogiendo las flores de la juventud [64]. Dos hechos fundamentales marcan la vida y la evolución de Lady y suponen una transición demasiado brusca entre la inocencia de la juventud y la madurez, una madurez muy parecida a la muerte en vida; por un lado, sufre la muerte de su padre cuando trata de apagar el incendio de su taberna provocado por el Ku-Klux-Klan; por otro lado, sufre al mismo tiempo la pérdida del amor de su vida, David Cutrere, el hijo del terrateniente local, que la abandona para casarse con una joven de su misma posición social.

Como consecuencia de estas dos pérdidas, a las que hay que sumar la del hijo que estaba esperando de David como consecuencia de un aborto voluntario [65], Lady también desea morir: “I wanted death after that, but death don’t come when you want it, it comes when you don’t want it” (acto II, escena I, p. 178). Pero lo que no sabía Lady en ese momento es que la muerte sí acudió a su llamada, bajo la forma de Jabe Torrance, que fue quien encabezó el acto vandálico que acabó con la vida de su padre. Es entonces cuando se produce el “raptó” de Perséfone [66], su reclusión en el almacén de su marido, el infierno [67], y su muerte en vida, como ella misma señala en alguna ocasión: “There’s a man up there that set fire to my father’s wine garden and I lost my life in it, yeah, I lost my life in it” (acto III, escena III, p. 213).

Pero a ese infierno acude a rescatarla Val, y, en este caso, las palabras de Lady parecen asemejarse más al que podría haber sido el pensamiento de Eurídice: “I guess my heart knew that somebody must be coming to take me out of this hell! You did. You came. Now look at me! I’m live once more!” (acto III, escena III, p. 217) [68]. También su desenlace es más parecido al de Eurídice que al de Perséfone, pues Lady no conocerá más primaveras, y tras ese pequeño intervalo de tiempo en el que recobra momentáneamente la vida gracias a la mediación de su Orfeo, vuelve otra vez a caer bajo las garras de la muerte, pero, en esta ocasión, de forma definitiva, no simbólica, arrastrando con ella a Val.

Hallamos una segunda Perséfone local en el personaje de Vee Talbott, la esposa del sheriff, quien, por su posición de poder dentro de la comunidad, y su capacidad de decisión sobre la vida de sus integrantes, puede también considerarse una encarnación del mítico Hades [69]. Así como Perséfone, como reina de los infiernos, recibe a los condenados, igualmente Vee Talbott, movida por un afán filantrópico, se encarga de recibir a los pocos forasteros que puedan llegar a Two River, las nuevas almas que pasarán a engrosar las hordas del infierno. Y, al igual que Perséfone convoca a Eurídice para que acuda ante Orfeo, es también Vee quien conduce a Valentin hasta Lady para que ésta le dé trabajo en su almacén.

Sin embargo, al igual que el Orfeo de Williams se mueve entre el universo de la mitología clásica y el de la bíblica, al equiparse también con Cristo, el personaje de Vee Talbott, mujer de una fuerte religiosidad, está más cercano a este último, pues, como ha señalado A. Gómez (1988: 65), su inclusión en la obra “le sirve, fundamentalmente, a Williams para establecer la identificación de Val con la figura de Cristo” [70], equiparación que se hace patente de forma explícita en el acto III, escena II (pp. 203 y 204), cuando, tras recobrar la vista después de haber experimentado una supuesta revelación divina, cree ver en los ojos de Val a Dios.

Finalmente encontramos el personaje de Carol Cutrere, que, al igual que Val y sus predecesoras, también supone la encarnación de diversos personajes míticos, en este caso, pertenecientes todos a la cultura greco-latina. Por una parte tiene algo de Eurídice y Perséfone, en el sentido de que, al igual que éstas, también se ha visto condenada a vivir en un infierno debido a la intransigencia local, aunque, a diferencia de Lady y Vee, su infierno no se encuentra en el condado de Two River, del que ha sido expulsada, primero por su padre, el terrateniente local, y después por su hermano (dos nuevos Hades), sino en los locales nocturnos, donde se ha dedicado a llevar una vida de lujuria y desenfreno [71]. En este aspecto, al igual que Val, se asemeja mucho en su comportamiento a la doctrina dionisiaca; cuando se vio imposibilitada de seguir consagrando su vida a la defensa de la tolerancia y la igualdad social, trató de darle un nuevo significado a su vida principalmente a través del sexo [72].

Otro personaje mítico con el que guarda una importante conexión es, como ha señalado A. Gómez (1988: 64, 65, y) con el de Casandra [73], la joven profetisa que, por haber rechazado las insinuaciones amorosas de Apolo, fue castigada por el dios con que nadie creyera sus oráculos. Es Carol quien advertirá a Val del peligro que le

acecha en el pueblo: “The message I came to give you was a warning of danger! I hoped you’d hear me and let me take you away before it’s - too late” (acto II, escena I, p. 176); pero, al igual que le ocurre a la Casandra mítica, sus advertencias no serán escuchadas por Val, quien decide permanecer en Two River, lo cual tendrá funestas consecuencias para él.

Rodeando en todo momento a estos Orfeo, Eurídice, Perséfone y Hades williamsianos, encontramos también a los restantes habitantes del infierno, las almas carcomidas, que aparecen representadas por los habitantes de Two River, gente de mentalidad mezquina e hipócrita moralidad. Todos ellos, como las exaltadas ménades del relato clásico, incapaces de ser conmovidas por el canto de Orfeo, llevarán a cabo el linchamiento colectivo de Val, que encuentra la muerte en el infierno de Two River entre las llamas de un fuego real. Almas atrapadas en ese infierno que ellas misma han contribuido a crear son las hermanas Temple, y también la enfermera Porter, así como Dolly Hamma y Beulah Binnings, y sus respectivos maridos, fieles encarnaciones todos ellos de las feroces Euménides, aunque, a diferencia de lo que sucede en la leyenda clásica, en ningún momento de la obra llegan éstos a sentir compasión o piedad alguna ante la triste canción de Orfeo y Eurídice.

### 2.3. Temas

Como ya hemos señalado anteriormente, en la adaptación de Tennessee Williams están presentes muchos de los temas que configuran el mito original de Orfeo y Eurídice. Como ha señalado M. O. Lee, en el mito de Orfeo subyacen tres temas fundamentales: “the mystery of life and death and rebirth; the all-compelling power of poetry and song; the tragic destruction of love and beauty when human emotion is not properly controlled” (1960-61: 308). A ellos debemos sumar los añadidos por L. Gil, quien incide en la importancia que tienen en el mito clásico el conocimiento trascendente y la limitación de las capacidades humanas frente a la inamovilidad del orden establecido. Todos estos temas, tratados con mayor o menor profusión, subyacen latentes o palpables en el *Orpheus Descending* de Williams.

#### 2.3.1. El poder del arte

Como también han puesto de manifiesto algunos críticos, la música no desempeña en el drama de Williams un papel tan fundamental como en el mito clásico, donde el canto de Orfeo consiguió, entre cosas, conmovier a los reyes del infierno, calmar las aguas, amansar a los animales y mover bosques, ríos y montañas [74]. El tono realista de la historia, pese a todo el simbolismo que en ella se encierra, impide, en pro de la verosimilitud, que Val obre proezas semejantes con su guitarra. Sin embargo, como ya hemos apuntado anteriormente, se insinúa en dos ocasiones el papel persuasivo que juega la música en la seducción de Lady [75]; y también resulta igualmente muy seductora la voz de Val, pero no por su canto, sino por la elocuencia de sus palabras [76].

Pese a ello, la importancia de la música en la obra de Williams no reside en su poder persuasorio o conmovedor; es decir, su poder no opera sobre los oyentes, sino sobre aquel que la produce, teniendo sobre él un efecto purificador. Este poder catártico no se reduce sólo a la música, sino que se extiende también a la pintura, y, podemos suponer, a todas las artes [77]. Pese a que Valentin ha vivido durante gran parte de su vida en la corrupción, rodeado por la degradación moral de los hombres, tanto en el plano personal como en el colectivo, como comunidad, como sociedad, el músico ha logrado mantenerse al margen; como él mismo dice: “I lived in corruption but I’m not corrupted. Here is why [*Picks up his guitar.*] My life’s companion! It washes me clean like water when anything unclean has touched me” (acto I, escena II, p. 157).

Y también su música, al igual que la pintura de Vee, consiguen que, como si fuera por mediación divina, la existencia cobre sentido, y que en medio de la oscuridad y fealdad que los rodea pueda surgir la belleza, como se deduce del siguiente parlamento (acto II, escena II, pp. 183 y 184):

VEE: - Oh, I - tell you! - since I got into this painting, my whole outlook is different. I can't explain how it is, the difference to me.

VAL: You don't have to explain. I know what you mean. Before you started to paint, it didn't make sense.

VEE: - What - what didn't?

VAL: Existence!

VEE [*slowly and softly*] : No - no, it, didn't... existence didn't make sense... [...]

VAL: We seen these things from seats down front at the show. [...] And so you begun to paint your visions. Without no plan, no training, you started to paint your visions. Without no plan, no training, you started to paint as if God touched your fingers. [...] You made some beauty out of this dark country with these two, soft, woman hands... [...] Yeah, you made some beauty.

Asistimos, por lo tanto, a la presentación del artista como ser sobresaliente de la humanidad, capaz de superar las fronteras que el común de la sociedad, por su mezquindad o cobardía, no puede o no sabe franquear.

### 2.3.2. El amor

Al igual que en el relato clásico, también aquí el amor es uno de los temas fundamentales. La historia de Orfeo y Eurídice es la historia de un hombre que por amor descendió a los infiernos en busca de su esposa muerta, que gracias a su desmedido amor consiguió que le fuera devuelta la vida, que como consecuencia de ese exceso de amor perdió a su esposa de forma irreparable [78], y que por el dolor inconsolable de ese amor perdido, por mantenerse fiel a su recuerdo, halló la muerte. Es un canto al amor y a su enorme poder, tanto en su capacidad creadora (capaz de devolver la vida), como en su capacidad destructora (capaz de causar la muerte).

Estas dos variantes sobre la fuerza extraordinaria del amor se encuentran también presentes en el drama de Williams. Al igual que Orfeo consiguió, aunque momentáneamente, que su esposa volviera a la vida, también Val logra, en el plano metafórico, devolver la vida a Lady, entendida ésta como alegría, ilusión, nuevas ansias de vivir; sentimientos y sensaciones que quedan todos ellos materializados en el engendramiento de un hijo de Val en el seno de Lady, la creación de una nueva vida fruto del amor. Pero como se observaba en la versión antigua del mito, un exceso de amor puede tener consecuencias funestas para los amantes; y así, en esta revisión del mito, la pasión incontenible de Lady hace que trate de impedir la huida de Val, y el exceso de ternura de éste le induce a detenerse en su marcha y volver la vista atrás, hacia Lady: cuando ya estaban dispuestos todos los preparativos para su huida, Val aguarda el regreso de Lady para decirle en persona que la ama y pedirle que se reúna más tarde con él. Las consecuencias de estas demoras causadas por el exceso de amor no podrán ser más nefastas para ambos: la muerte.



Encontramos también en la versión de Williams nuevas “propiedades” del amor, además de fuente de vida y causa de muerte, que no estaban presentes en el mito clásico, y que en el universo dramático personal del autor adquieren una gran importancia. Ambas residen en la manifestación más física del amor, en el sexo. Así, para Carol, el sexo, que no es sino un sustituto más rápido y accesible del amor, se convierte en un arma para huir de la soledad, y también para sentirse libre, viva [79]. Para Val, en cambio, el sexo fue durante un tiempo un medio de conocimiento. Muy en la línea de la religión dionisiaca, que consideraba el sexo, debido a su poder fertilizador, como una vía ascética hacia el conocimiento de los más profundos y elementales secretos de la naturaleza, Val, que en un principio creyó que era el amor la finalidad de la existencia humana, se servirá del amor, en sus múltiples manifestaciones, como instrumento que le permita hallar la respuesta a su pregunta tantas veces formulada sobre el sentido de la vida.

### 2.3.3. El conflicto entre la vida y la muerte

Dice A. Gómez (1988: 74) sobre el mito de Orfeo, que, “como todos los incluidos dentro de la categoría de mitos de descenso a los Infiernos, expresa el conflicto entre el día y la noche, la primavera y el invierno, la vida y la muerte”. Esta contienda sempiterna entre fuerzas irreconciliables también esta presente en el drama de Williams [80]; ofrece el autor una lucha encarnizada entre fuerzas antagónicas, la de la vida, que nace del amor, contra la implacabilidad de la muerte, que se desarrolla en un tablero ocupado por igual por la luz y las tinieblas, con todo lo que ellas pueden representar, y de cuya correspondiente batalla surge para el hombre una nueva fuente de confusión. Así lo manifiesta la visionaria Vee: “You know, you know we live in light and shadow, that’s what we live in, a world of - light and - shadow... [...] A world of light and shadow is what we live in, and - it’s - confusing...” (acto III, escena II, p. 203). El triunfo final parece ser para la oscuridad, que al final todo lo envuelve, y para la muerte, que todo lo arrastra [81].

Desde un plano menos metafísico, *Orpheus Descending*, y también su predecesora, *Battle of Angels*, representan la lucha del individuo contra la sociedad, la lucha del individuo que se sabe o se siente diferente, dotado de una especial sensibilidad [82], y que quiere experimentar y vivir esa diferencia al máximo, aunque en su intento se encuentra con la oposición infranqueable de una sociedad dominada por la hipocresía y una moralidad caduca y anquilosada, que tiende a destruir, al sentirse amenazada, todo cuanto no comprende. El resultado de esta contienda se resuelve siempre en detrimento del individuo, el *outsider*, el fugitivo, el buscador, con el que la sociedad se muestra implacable, provocando, ya sea de forma directa o indirecta, metafórica o real (a través, por ejemplo, de la muerte o la locura), su destrucción [83].

### 2.3.4. La limitación de las capacidades humanas y el triunfo del orden establecido

Como ha señalado L. Gil, “en el mito de Orfeo hay una trágica historia que simboliza la limitación de las capacidades humanas” (1974: 136), que ni siquiera contando con dos fuerzas tan poderosas como el amor y el arte pueden salir victoriosas en su lucha contra el orden establecido, sea tan sólo el natural, como en la leyenda clásica, o también el social, como en la adaptación williamsiana.

En el mito clásico nos encontramos con la lucha de un hombre por devolver a la vida a su esposa muerta; en el drama de Williams esa lucha vital está simbolizada por las ansias de los personajes de amor, de felicidad, de libertad. Contra esta libertad se opone el orden social, que considera a estos individuos una amenaza, con lo que, como ya hemos señalado anteriormente, se dedica a marginarlos o a destruirlos de forma implacable.

En la leyenda clásica el héroe fracasa debido a la imposibilidad metafísica de la empresa, por un lado, y a la propia fragilidad de la naturaleza humana, por otro. En el drama de Williams, las fuerzas que se oponen al héroe no son de carácter metafísico, sino social, pero su fragilidad, en tanto ser de carne y hueso, sigue siendo la misma, si no mayor. Los héroes williamsianos son seres que deben hacer frente, por un lado, a la alienación o aniquilación que sobre ellos quiere ejercer el medio social, y, por otro lado, a sus propias limitaciones, especialmente de carácter emocional, que suelen ser resultados de diversos factores, como puede ser una carencia afectiva, un suceso traumático, la anulación personal, etc. En cualquier caso, la empresa que han decidido acometer (que puede reducirse en términos generales a la búsqueda de la propia identidad y a la exploración y explotación plena de esa peculiaridad que los hace únicos) es demasiado titánica, y el esfuerzo acaba sobrepasándolos [84], con funestas consecuencias.

#### 2.3.5. El conocimiento trascendente

La trágica pérdida de Orfeo le sirve para darse cuenta de la imposibilidad de actuar en contra del orden lógico establecido y de las fuerzas metafísicas, naturales o sobrenaturales. Como consecuencia de ello, según la doctrina órfica, Orfeo se dedicará a instruir sobre la miseria corpórea y de la vida terrena y a preconizar la necesidad de la purificación del alma como medio para alcanzar el conocimiento supremo, y, con ello, la paz espiritual y la felicidad.

Los personajes de Tennessee Williams también son en cierta medida predicadores de su propio credo, al que han llegado a través de una búsqueda exhaustiva y constante, más por la senda dionisiaca del conocimiento que por la órfica. Sin embargo, el saber y el conocimiento que les ha deparado su experiencia no pueden ser más desoladores; las conclusiones a las que han llegado son que en la vida todo es soledad (“Nobody ever gets to know no body! We’re all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life!”; acto II, escena I, p. 166) y corrupción (“It didn’t take long for me to learn the score. [...] I was corrupted! That’s the answer...”; acto II, escena I, p. 168); que la existencia transcurre entre una lucha constante entre la luz y la oscuridad, de la que siempre resulta la confusión para el hombre (acto III, escena II, p. 203); que todo por lo que han luchado, todo, en suma, será pasto de la muerte; y que, precisamente por ello, pese a toda la soledad, corrupción y desorientación que los rodea, lo mejor que pueden hacer es luchar, luchar por vivir plenamente cada momento: “they [**the dead people**] say ‘Live, live, live, live, live!’ It’s all they’ve learned, it’s the only advice they can give. - Just live...” (acto I, escena I, p. 150).

### III. Conclusiones

Como ha señalado M. Lee (1960-61: 312 y 313) en lo referente a la adaptación contemporánea de los mitos clásicos, para captar su esencia, las revisiones no deben limitarse a una mera actualización de la trama, sino que deben presentar los mismos misterios, formular las mismas preguntas, trazar el mismo triunfo y la misma tragedia. Según este autor, la leyenda de Orfeo y Eurídice es más que un argumento capaz de ser fácilmente actualizado, es la hermosa y poderosa expresión de misterios y verdades inmemoriales, y, en su opinión, Williams no ha triunfado plenamente en su empeño de adaptación del mito. Tras la elaboración de estas páginas, consideramos que cabe la posibilidad de aceptar esta aseveración con ciertas reservas.

La leyenda de Orfeo es la historia de un hombre en busca de la felicidad, del amor, y también, desde la visión de la doctrina órfica, la búsqueda de la pureza, la plenitud,

la perfección. También los personajes de Tennessee Williams -Val, Lady, Carol, Vee-, en mayor o menor medida, están en una búsqueda constante; persiguen, como el Orfeo mítico, el amor y la felicidad, pero también, al mismo tiempo, centran su búsqueda en la libertad, así como en la exploración y el conocimiento tanto de sí mismos como de la existencia en general.

Como ha señalado L. Díez en relación con la reelaboración de los mitos clásicos por los autores contemporáneos, con unas palabras que perfectamente pueden aplicarse al tratamiento que Tennessee Williams hace de Orfeo, las figuras míticas clásicas “aparecen ahora iluminadas con focos desconcertantes, puestos en escenarios ultramodernos, dotadas de un corazón injertado que vibra con la más refinada o brutal emotividad, o envueltas en una serie de disquisiciones de acusado cuño filosófico existencialista” (1957: 27).

Así pues, el universo dramático de Tennessee Williams ha creado un Orfeo contemporáneo de pasado dionisiaco con el semblante de Adonis, rasgos apolíneos, tendencias edípicas y una profunda simbología cristiana, y lo ha ubicado en el corazón de una sociedad, la del Profundo Sur de los Estados Unidos, profundamente hipócrita y represiva, especialmente en todo aquello que afecta a la expansión y plenitud de las pulsiones vitales del individuo. En este marco opresivo y destructor, el Orfeo williamsiano se embarca sin pretenderlo en la misión de rescatar del infierno existencialista a tres Perséfonas candidatas a Eurídice, y, al igual que el poeta clásico, triunfa inicialmente en su misión, aunque la victoria final es para el fracaso, sin que, a diferencia de la versión ovidiana del mito, quede espacio posible para la esperanza.

Tennessee Williams ha recreado el mito clásico sobre el amor, la música, la muerte, la resurrección y el conocimiento trascendente, y lo ha hecho incorporándole toda la carga dramática que puede depararle al hombre la continua lucha existencialista entre la libertad y la norma, la individualidad y la colectividad; y esto da como resultado una nueva historia con visos de tragedia que puede interpretarse a varios niveles, como muy bien ha resumido H. Dickinson (1969: 292):

“At the literal level, there is an illicit love affair between a young man and an older married and an older married woman that results in the latter by shooting, of the former by lynching. [...] At the allegorical level, it is the story of Dionysus, of Attis, of Orpheus and Eurydice, or Persephone and Pluto, or Adonis and Aphrodite, made to parallel at points the passion and death of Jesus Christ. [...] it uses these myths to represent the awakening (in this case, the reawakening) to life through sexuality. At the moral level, it is the struggle of the rebellious, free individual against the ties and prejudices of the community [...] . At the anagogical level, [...] the action dramatizes the biological antithesis of life and death.”

Puede que al Valentine Xavier de Williams no le muevan las mismas motivaciones que al Orfeo clásico, que su naturaleza, o las circunstancias, lo hallan empujado primordialmente por el sendero dionisiaco del conocimiento, que su triunfo no sea comparable al del músico tracio, aunque su fracaso haya sido igual de trágico, o mayor, si cabe. Pero los grandes temas del mito original, el amor, la muerte, las ansias de vida, a los que hay que sumar el deseo de conocimiento y la sed de libertad, siguen presentes en el drama williamsiano, al igual que la eterna contienda entre la vida y la muerte, con todo su alcance simbólico.

## Notas

- [1] Además, no sólo la historia, sino que también el propio personaje de Orfeo aparece revestido de unos atributos, que va adquiriendo a lo largo de los tiempos, que lo convierten en una figura de alcance universal. Como ha señalado L. Díez, Orfeo “no es un dios más dentro del panteón olímpico sino el centro de un estrato autónomo de religiosidad arcaica, un singular estrato, con su sabiduría, su mística y su ascética, su aparente tinte oriental. En numerosas metamorfosis vemos crecer la figura de Orfeo desde la oscuridad de los siglos como precursor del *logos* entre los griegos: ella es una de las vías más directas que a él llevan desde el *mythos*. En las leyendas primitivas Orfeo fue honrado como semidiós y héroe, y admirado como compañero de los argonautas, fundador de los misterios griegos y sabio en teogonía esotérica. Se le llamaba antepasado de Homero, descubridor de la arquitectura griega, inventor del hexámetro, primer danzante, maestro primordial del ritmo y el canto, el que trajo con la lira de Apolo la música a la tierra. No sólo es enlace con lo claro y lo uránico sino también con las potencias que reinan en la región de la muerte. Del seno de los misterios, donde Orfeo, hijo de la Musa, concilia lo apolíneo con lo dionisiaco, surgirán los frutos más maduros de la filosofía y el drama” (1957: 156 y 157).
- [2] Para la evolución del mito a lo largo de la historia, su transformación y la acomodación del personaje a los distintos tiempos, tanto en la literatura como en la música y las artes plásticas, *cf.*, entre otros, Robbins 1985, Vicari 1985 y Warden 1985: vii-xiii.
- [3] Propiedad esta que no es exclusiva del mito de Orfeo, sino que puede aplicarse a cualquier mito. Para la reinterpretación de los mitos clásicos en la actualidad, *cf.* Díez 1957 (especialmente pp. 24-29) y Gómez 1988: 11-14.
- [4] Algunas de ellas, simplemente anecdóticas, pero otras responderían, como señala L. Gil (1974: 139) a los cambios de mentalidad que se han operado en la sociedad a lo largo de la historia, y que son válidas no sólo para las primitivas variantes del mito sino también, y especialmente, para sus elaboraciones posteriores en la época moderna y contemporánea.
- [5] Se sabe de la existencia de una tragedia de Aristias y una comedia de Antífanos tituladas *Orfeo*, así como de la mención a la muerte del músico por parte de las ménades en una pieza de Esquilo (Gil 1974: 139). La leyenda de Orfeo y Eurídice parece haber surgido entre los siglos V y IV a. de Cristo (Moya 1972: 191). Además, como señala J. Warden (1985: viii), “by the time that Orpheus emerges as a figure with a recognizable physiognomy and biography his myth has already been through the hands of generations of artists literary and plastic”.
- [6] *Cf.* Gil 1974: 139-141 y Moya 1972: 189-196.
- [7] También se atribuye a Virgilio la redacción del *Culex*, en el que previamente ya se había tratado, aunque de forma más sucinta, el descenso de Orfeo a los infiernos en busca de su esposa. Sobre la posible autoría de Virgilio de esta obra, *cf.* Moya 1972.
- [8] Las diferencias entre ambos autores han sido tratadas, en otros, por M. von Albrecht (1995), W. S. Anderson (1985), C. M. Bowra (1952), D. E. Hill (1992) y C. Segal (1972).
- [9] Para los diversos acontecimientos que rodean la figura y vida de Orfeo, puede consultarse Conti 1988: 541-545.

[10] Sobre los cambios en la figura de Eurídice, *cf.* Bowra 1952: 122, Gil 1974: 140 y 141, y Robbins 1985: 16.

[11] Para estas posibilidades, *cf.* Bowra 1952: 118-123, y Segal 1972: 489 y 490. Para Bowra, la alteración del primitivo desenlace feliz en favor de la tragedia podría haber tenido su origen en las nuevas corrientes platónicas del momento (1952: 122).

[12] Era común en la tradición griega hacer descender de los dioses a aquellos hombres que sobresalían por sus cualidades, pues se pensaba que las almas de estos hombres descendían de las esferas superiores, especialmente del Sol, para habitar sus cuerpos (*cf.* Conti 1988: 544).

[13] *Cf.* March 2002: 338.

[14] Para estas y otras versiones, *cf.* Brunel 1988: 1136 y 1137, y Conti 1988: 543 y 544.

[15] Para esta etapa anterior de la vida de Orfeo, *cf.* Robbins 1985: 5-8.

[16] También hay ligeras discrepancias entre Virgilio y Ovidio sobre los motivos que impulsaron a Orfeo a contravenir la prohibición, así como sobre la reacción de Eurídice. Para Virgilio fue “un súbito acceso de locura [que] se apoderó del imprudente enamorado, locura ciertamente perdonable, si los Manes supieran perdonar: se detuvo y, ya al borde mismo de la luz, sin acordarse, ¡ay!, y sin poderse contener, volvió los ojos a su querida Eurídice” (vv. 488-491). Ovidio parece suavizar el impulso que mueve a Orfeo: “allí, temiendo que desfalleciera y ansioso por verla, volvió el enamorado los ojos, y al punto aquella cayó de nuevo” (vv. 56 y 57). Como ha señalado D. E. Hill (1992: 125), “Virgil attributes Orpheus’ mistake to *dementia* (though he calls it *ignoscenda*), while Ovid blames fear and excessive eagerness”. Y, como señala Albrecht (1995: 31 y 32), aunque el “fracaso de Orfeo reside en ambos textos no en una carencia de fuerza poética, sino en un exceso de amor [...], Virgilio y Ovidio acentúan el amor de forma diferente: en aquél aparece como demencia fatal (*Pathos*), en éste como tierna mirada hacia atrás (*Ethos*)”.

Hay en Virgilio un cierto reproche de Eurídice: “¿Qué locura, Orfeo, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido a ti?” (vv. 494 y 495), mientras que en el relato de Ovidio la joven permanece muda mientras se desvanece, para no agravar aún más el dolor de Orfeo: “Y, al morir de nuevo, no se quejó para nada de su esposo (pues, ¿de qué se podía quejar sino de ser amada?)” (vv. 60 y 61, libro X).

En contraste con esta actitud de Eurídice, sumisa en todo momento, aun en los reproches que dirige a su amado, creemos conveniente señalar que en revisiones modernas del mito, se la convierte, con su conducta, en principal responsable de su desgracia, como sucede en las obras de Gluck y Cocteau (*cf.* Brunel 1988: 1134).

[17] De nuevo nos encontramos en este aspecto con matices divergentes entre los dos poetas latinos, pues si en opinión de Virgilio “Ningún amor, ningún himeneo pudo quebrar el ánimo de Orfeo” (v. 516), en el poema de Ovidio Orfeo rechaza tan sólo la compañía física de las mujeres, bien “porque le

había ido mal o porque había dado su palabra” (vv. 80 y 81, libro X), pero no así la de los efebos, considerándolo el poeta como el iniciador de la pederastia en Grecia: “Aquel también fue quien indujo a la gente de Tracia a trasladar el amor a tiernos varones y antes de la juventud coger la breve primavera de su edad y las primeras flores” (vv. 83-85, libro X).

[18] Con este final, en el que el reencuentro de los enamorados sucede al milagro de la cabeza de Orfeo y su lira, que sigue emitiendo notas entre las aguas, Ovidio, en opinión de C. Segal (1972: 490 y 491), no sólo trata de representar la victoria final del amor, sino también la del arte; Orfeo triunfa, pues, como amante y como músico. Como sigue señalando Segal (1972: 493), el amor era considerado por Virgilio como una pasión que nubla la mente y conlleva la desgracia, mientras que para Ovidio el amor, junto con el arte, se convierten en las mayores fuerzas de la naturaleza, capaces de llevar la verdad y la belleza a los hombres. También parece ser innovación de Ovidio el contemplar la muerte no como una separación eterna, sino como unión definitiva (Segal 1972: 493).

[19] Hay una última innovación en Ovidio, consistente en el castigo de las edónides por su cruento crimen, que son convertidas en árboles por Lieo (*cf.* Álvarez-Iglesias 1995: 594, nota 1308). También Aristeo, causante de la primera muerte de Eurídice en el poema de Virgilio, es, a petición de Orfeo, castigado por los dioses, quienes destruyen los enjambres que criaba el apicultor (vv. 453-456).

[20] También se muestra de esta opinión E. Robbins (1985: 16), para quien, “the Greeks, in a period before interest in romantic love demanded the unhappy ending, seem to have known Orpheus [...] as one who was succesful in bringing his wife back from the underworld. [...] The Bronze Age archetype discussed earlier would suggest that the lost princess was released and recovered, that the earth gives back life, that the shaman is not defeated in the House of Death”.

[21] Para su autoría se han propuesto diversos nombres, entre ellos Filetas, Nicandro y Euforio, aunque ninguno de ellos parece enteramente probable; *cf.* Bowra 1952: 125.

[22] *Cf.* Bowra 1952: 125. Para la evolución y configuración del mito a lo largo de la Antigüedad, *cf.* también P. Vicari (1985: 63) y E. Robbins (1985: 15 y 16). En opinión de este último autor, para quien “the final product was the patient work of centuries, perhaps of more than a millenium” (1985: 4), el tema del amor no habría sido tan importante para los primeros autores griegos, que se centrarían en la figura del Orfeo “shaman and Argonaut, as traveller to the world beyond and master of its mysteries” (p. 15). Los aspectos románticos de la historia habrían sido introducidos o potenciados durante el período alejandrino, dando lugar a la versión que sería heredada por los autores latinos, quienes, posiblemente, serían los que modificaron el final imponiendo el desenlace trágico, definitivamente fijado por Virgilio; basa este argumento en la rareza del motivo del tabú o prohibición en los mitos griegos. Para la tradición sobre el frustrado rescate de Eurídice, *cf.* Dronke 1962.

[23] Una creencia similar se sostiene en Vicari 1985: 65 y 66.

[24] Se trata, además, de elementos o temas que, junto con otros aspectos del mito de Orfeo, pueden ser considerados como parte del folclore universal. En

este sentido, son muy oportunas las palabras de J. Warden (1985: vi): “there is a collection of stories from all over the world that could be described as of the ‘Orpheus type’. That is to say they handle the same themes or contain the same motifs, or have a resemblance in structure to the myth of Orpheus. The musician who can tame the wildness of nature, the shaman who visits the land of dead, the quest for the lost beloved, the last-minute breach of taboo, the severed and prophesying head - these motifs can be found in the mythologies of many different cultures”. Encontramos también unas palabras similares en Vicari 1985: 64.

[25] Para la importancia de la música en Orfeo, *cf.* Albrecht 1993, Álvarez-Iglesias 1995: 551, n. 1164, March 2002: 338, y Moya 1972: 187 y 188.

[26] Lo que provocó que algunos pensadores clásicos, como es el caso de Platón, lo tacharan de cobarde; *cf.* Gil 1974: 137. Por contra, en esta faceta de la personalidad de Orfeo reside un nuevo punto de unión entre la figura de Orfeo y Jesucristo, que, pese a ser el hijo de Dios, todo lo consigue a través de la razón y la palabra. Sobre esta cuestión se volverá más adelante.

[27] Sobre esta cuestión también reflexiona E. Robbins, quien dice así: “There is, without any doubt, something about Orpheus that sets him apart from all the others great figures of Greek myth. Greek myth is pre-eminently heroic myth, myth that enshrines martial values: courage, killing, blood-lust. Not surprising in the legacy of a male-dominated warrior society [...]. Orpheus clearly belongs to another world [...]. All the other great figures of Greek myth, whatever else may be, are great killers: Achilles, Heracles, Jason, Perseus, Oedipus, Odysseus, Agamemnon [...]. But Orpheus cuts a strange figure among the heroes. He seems tame if not weak in comparison, as the Greek themselves noticed. He restores to life instead of killing; he is surrounded by the fierces of animals which, far from slaying, he leads from savagery to docility and meekness by his music” (1985: 18 y 19).

[28] Para estos antecedentes y conexiones, *cf.* Bowra 1952: 124 y Gil 1974: 136.

[29] Así lo resume L. Gil: “La compasión de éstas [las divinidades de ultratumba] y la concesión del favor solicitado, con una condición imposible de cumplir, no son sino una manera de iluminar a Orfeo, el buen razonador, sobre la perennidad de ciertas leyes que ni quiera la voluntad y el favor de los dioses pueden derogar. [...] Los dioses han accedido a su demanda, pero un impulso irrefrenable impide que el divino favor llegue a hacerse realidad, porque en última instancia es la propia naturaleza humana la que excluye una antinatural concesión” (1976: 138). También en relación con este punto, había dicho previamente: el “tabú de no mirar a la esposa velada durante el recorrido de regreso a la superficie terrestre, quebrantado por un impulso sentimental de Orfeo, representa la imposibilidad metafísica, por decirlo así, de la empresa”. Para las implicaciones entre la pérdida de Eurídice y la doctrina órfica, *cf.* Gil 1974: 138 y 139.

[30] De hecho, en la época de Ovidio se considera a Orfeo introductor de los *orgia* o ritos místéricos de Baco; *cf.* Álvarez-Iglesias 1995: 594 y 595, n. 1309 y 1313.

[31] Con lo que presenta importantes conexiones con el cristianismo, lo que sin duda será un nuevo aliciente para la posterior equiparación de Orfeo con Jesucristo, como se verá en el apartado siguiente.

- [32] Para los orígenes y diversas visiones del orfismo, cf. Warden 1985: ix y x.
- [33] Esta equiparación ha sido una constante en la tradición literaria occidental, desde los primeros autores cristianos, como Eusebio, Prudencio o Clemente de Alejandría (que “habían reparado en la singularidad de la figura de Orfeo dentro del mundo mitológico y en sus favorables aptitudes, por su proyección en el trasmundo, su virtud salvadora, su místico ascetismo, etc., para servir de puente hacia la concepción cristiana”; Díez 1957: 157), hasta los autores del siglo XX, como es el caso de Rilke, pasando también incluso por Calderón de la Barca. Cf. Díez 1957: 157 y 173-175, Gil 1972: 192, e Irwin 1985.
- [34] Como ha señalado E. Irwin (1985: 55 y 56): “Later Christian writers compared the story of Orpheus descending into the lower world to rescue his dead wife, Eurydice, to the action of Christ rescuing souls from the power of death. So Eurydice is analogous to the human soul, the snake which caused her death to ‘that old serpent’, the devil, and Orpheus to Christ”. Otros paralelismos similares han sido señalados por P. Vicari (1985: 71), para quien el canto y la música de Orfeo pueden ser equiparables, tanto por su dulzura como por su enorme poder, con la palabra del evangelio predicada por Cristo; también los jóvenes en los que Orfeo volcó su atención tras perder a Eurídice por segunda vez pueden equipararse con los apóstoles y demás seguidores de Jesús; en la muerte de ambos, por la crueldad del descuartizamiento de Orfeo y la crucifixión de Cristo, hay también un evidente paralelismo; finalmente, las edónides que causaron la muerte del poeta han sido equiparadas con los judíos que pidieron la muerte de Cristo y con los tiranos que persiguieron a los primeros mártires cristianos.
- [35] Como ponen de manifiesto, entre otras, las recreaciones del mito de Perséfone en *The Glass Menagerie*, el mito de Dionisos en *The Rose Tattoo* o el de Edipo en *Suddenly Last Summer*; cf. Gómez 1988.
- [36] Así pues, estos constantes paralelismos y referencias mitológicas, y no sólo las referidas al imaginario greco-latino, serían “part of a set of devices intended to draw the readers’ and spectators’ attention away from the surface of the play. They bring to the action the suggestion that the events occurring on the stage are merely limited, contemporary reflection of an original, time-honoured pattern of larger significance. They are signposts to the deeper and broader resonances of plays that have too often been approached as flatly realistic” (Gómez 1988: 67).
- [37] No es así la opinión de H. Dickinson (1969: 278), para quien la base de ambas obras es el mito de Orfeo. En la postura contraria, y especialmente crítico, se mueve M. Lee, para quien el personaje central de la obra “is a precious little Orpheus for a play which calls itself *Orpheus Descending*, a play in which music has no power over hostile forces, love is never tested, and death means only a final curtain and an end to a succession of brutal scenes” (1960-61: 311). Por su parte, en relación con la primera de las obras, *Battle of Angels*, ha señalado A. Gómez que “la conexión del personaje con la figura de Orfeo es prácticamente inexistente, salvo por su descenso a los Infiernos. Así pues, los atributos órficos de Val Xavier no han nacido con el personaje sino que éste los ha ido adquiriendo poco a poco en el transcurso de esos 17 años que median entre las dos obras” (1988: 61); y más adelante escribe: “Me inclino a pensar que la identificación de Orfeo con el personaje es posterior. Williams la habría sobrepuesto en el personaje en algún momento durante esos 17 años [...]. En esta última obra [*Orpheus Descending*], Val es un guitarrista y cantante -un punto más de contacto con



el Orfeo mítico-, mientras que en *Battle* es un poeta que está escribiendo un libro sobre la vida” (1988: 63).

- [38] Algo en lo que se muestra escéptico M. O. Lee, para quien “Williams [...] has a valid Orpheus-symbol. But he cannot bring the myth to life when he uses it to piece together bits and scraps of material that bears no relation to Orpheus” (1960-61: 312); y sigue: “It may not be gratuitous for Anouilh’s Eurydice to go out for the groceries or for Williams’ Orpheus to sell dry goods and mumble obscenities. These may be essential to their modern context. But they cannot substitute for insight into the myth itself. The story of Orpheus and Eurydice is more than a workable plot which may be effectively updated; it is a beautiful and powerful expression of age-old mysteries and truths” (1960-61: 313).
- [39] Así, dice: “I’m telling you, Lady, there’s people bought and sold in this world like carcasses of hogs in butcher shops! [...] You might think there’s many and many kinds of people in this world but, Lady, there’s just two kinds of people, the ones that are bought and the buyers!” (acto I, escena II, p. 160).
- [40] Como sucede en la escena I del acto I (Williams 1968: 144), en la que se sugiere que Val ha obtenido dinero de mujeres mayores a cambio de favores sexuales, o, al menos, de ciertas atenciones amorosas. Esta idea, todavía más explícita en la versión precedente, *Battle of Angels*, se vuelve a sugerir varias veces a lo largo de la obra, como en la escena I del acto II: “I learned that I had something to sell besides snakeskins and other wild things’ skins I caught on the bayou. I was corrupted!” (p. 168).
- [41] De hecho, la soledad (pese a estar rodeado de gente) parece ser una constante en la vida de Valentin. La soledad como algo inherente e inevitable al hombre se convierte, junto con la corrupción del ser humano, en la gran conclusión a la que llega el músico tras entrar en contacto con la sociedad: “Nobody ever gets to know no body! We’re all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life! [...] I’m tellin’ you it’s the truth, we got to face it, we’re under a life-long sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on this earth!” (acto II, escena I, p. 166).
- [42] Esta pureza a la que aspira Val parece ser inherente a él, pese a la corrupción que siempre le ha rodeado, y así se insiste a lo largo de la obra, en las anotaciones: “There’s a kind of purity in it [his attitude] (acto II, escena I, p. 174); “there should be an air between them [Valentin & Carol] of two lonely children” (acto II, escena I, p. 175); “In Talbott’s manner there is a curious, half-abashed gentleness, when alone with the boy, as if he recognized the purity in him” (acto III, escena II, p. 206).
- [43] Y si la lira de Orfeo era un instrumento sin par, pues, además de ser un regalo divino, sus cuerdas estaban formadas con las fibras de poetas muertos, también la guitarra de Valentin parece ser un instrumento fuera de lo corriente, puesto que sobre ella han estampado su firma grandes músicos, incluyendo “[the] greatest man ever lived on the twelve-string guitar [...] [and the] greatest man since Gabriel on a horn” (acto I, escena II, p. 157), cuyos nombres, “inmortal”, como la lira de Orfeo, están “written in the stars” (acto I, escena II, p. 158).

[44] Que aunque no significativo, sí desempeña cierto papel a lo largo de la obra, puesto que es con una canción con lo que Val parece ganar la atención de Lady para solicitarle trabajo, después de que ésta lo rehusara anteriormente (acto I, escena II, p. 157); también parece servir la música para romper la tensión y suavizar el ambiente en su segundo encuentro con Carol (acto II, escena I, p. 174); finalmente, al igual que Orfeo calmaba a las fieras con su canto y hacia que los árboles avanzaran tras de sí, Val atrae con una canción a Lady hacia su dormitorio, en su primer encuentro amoroso: “Just outside it [the alcove] she stops, frozen with uncertainty, a conflict of feelings, but then he begins to whisper the words of a song so tenderly that she is able to draw the curtain open and enter the alcove” (acto II, escena IV, p. 194).

[45] Especialmente eficaz en el caso de las mujeres: “they say that a woman can burn a man down. But I can burn down a woman” (acto I, escena II, p. 160). Más tarde dice Lady: “Ev’rything you do is suggestive” (acto I, escena I, p. 165). Para los efectos “afrodisíacos” de Val, “a combination of Priapus and Dionysus (and now Apollo)”, sobre las mujeres, cf. Dickinson 1969: 305.

[46] Además, Val, “a peculiar slew-footer that sweet talks” (acto II, escena IV, p. 193), es capaz de ejercer un autocontrol perfecto sobre su cuerpo, lo que le permite pasarse un día entero sin ingerir líquidos o dos días sin dormir, y contener la respiración durante tres minutos; posee además una temperatura corporal dos grados por encima de lo normal (acto I, escena II, pp. 155-160).

[47] En *Battle of Angels* era el propio Val quien en un momento dado llega a identificarse con Dios, mientras que en *Orpheus Descending* esa identificación parte tan sólo de Vee Talbott, en un momento de máxima ansiedad en el que parece haber perdido momentáneamente la vista y el dominio de sus facultades mentales (acto III, escena II, pp. 203 y 204).

Esta identificación entre los dos personajes está ya presente en el apellido del protagonista, *Xavier*, que fonéticamente se asemeja al inglés *savior* ‘salvador’, uno de los epítetos que se le atribuyen a Jesucristo. Por su parte, el nombre de pila del músico, *Valentine*, que remite al santo de los enamorados según la tradición cristiana, hace referencia a la faceta amorosa del personaje. Así pues, su onomástica convierten a Val en una figura de amor y salvación; cf. Yacowar 1977: 60.

Sobre la yuxtaposición de los mitos de Orfeo y Cristo en el personaje de Val en *Battle of Angels*, señala A. García: “lo que pretendía Williams era establecer otro paralelismo más, por si aún no hubiese suficientes, entre el personaje de Val y una figura mítica que salva a través del amor y desciende a los Infiernos. Quizás Williams dudara que sus espectadores fueran capaces de detectar sus referencias a la mitología clásica y eso le llevó a echar mano también de los paralelismos cristianos, sin duda más fáciles de captar” (1988: 64).

[48] Esta similitud entre Cristo y Val se acentúa explícitamente al hacer transcurrir el último día en el que se desarrolla la obra en Sábado Santo, día en el que se conmemora el descenso de Cristo a los infiernos. También hay otra ligera conexión a través de su chaqueta de piel de serpiente: “his snakeskin jacket is a symbol of resurrection, for to the pagan world the snake was not only a religious and sexual sign, but also its shedding of its skin was held as a figure of renewal” (Dickinson 1969: 293).

[49] Se trataría, según A. Gómez (1988: 63), citando a H. Popkin (1967), de “uno más de los Adonis williamsianos”. Aunque referidas al Val de *Battle of Angels*, las palabras de A. Gómez también pueden aplicarse a *Orpheus Descending*: “Como el mito de Adonis, [Val] pasa una parte de su vida solo, otra con Afrodita y otra con Perséfone. [...] Se une así a Myra-Perséfone, la mujer que durante diez años ha estado unida a la muerte, y la transforma en Afrodita, al conseguir que olvide su decencia y vuelva a dar cabida en su vocabulario a la palabra amor. [...] Pero Afrodita, además de como diosa del amor, era también conocida como la diosa de la muerte en vida por las múltiples ocasiones en que atrajo el rayo de Zeus sobre los reyes que la cortejaban. De igual modo, Myra [= Lady] atraerá la ira de Jabe sobre Val, que acabará siendo abrasado por la llama de un soplete” (1988: 63).

Otros críticos también han apreciado las conexiones entre Val, y otros personajes williamsianos, con la figura de Adonis: “Henry Popkin sees in most of Williams’ plays a basic pattern that suggests the myth of Adonis and Aphrodite: a relationship involving a young man of extraordinary physical beauty as the passive figure and an older woman, aging and somewhat grotesque, as the aggressor. [...] Robert Brustein, speaking of the middle group of Williams’ plays and their blatant employment of deviant sex, draws an even more specific conclusion: “The real theme of all these plays ... is incest [...]. *Orpheus Descending* comes in this middle group, and in both versions it fits to a T the «favorite archetypal pattern» of Adonis and Aphrodite” (Dickinson 1969: 282).

[50] Además, como señala A. García (1988: 63), también Dionisos descendió a los infiernos, en busca de su madre, Semele.

[51] Cf. Henderson 1981: 141.

[52] Él mismo lo resume implícitamente en el acto II, escena I (pp. 167 y 168), cuando relata a Lady su primer encuentro sexual; en un primer momento cree que la esperada respuesta es el amor, pero pronto descubre que puede que se haya equivocado no sólo en la respuesta, sino en la formulación de la pregunta. Desde aquel momento, la práctica del “amor”, a veces como un sistema de compra-venta, le fue llevando a la conclusión de que todo en el hombre es corrupción.

[53] Como señala J. J. Coy (1984: 220), categoría en la que, además de los artistas, entre los que se incluye Val, se encuentran los enfermos mentales, los enfermos o disminuidos físicos, los obsesos sexuales y los extranjeros.

[54] El propio Williams define así a Val: “a wild-spirited boy who wanders into a conventional community of the South and creates the commotion of a fox in a chicken coop” (1968: 122).

[55] Según A. Gómez (1988: 66).

[56] También según la terminología de J. J. Coy (1984: 224).

[57] A este respecto dice Tennessee Williams: “it is a play about unanswered questions that haunt the hearts of people and the difference between continuing to ask them, a difference represented by the four major protagonists of the play, and the acceptance of prescribed answers that are not answers at all, but expedient adaptations or surrender to a state of quandary” (1968: 122).

- [58] Así lo afirma también M. O. Lee, para quien el Orfeo de Williams “drives three local Eurydices to the diversified extremes of mysticism [Vee], nymphomania [Carol] and embittered hope [Lady]” (1960-61: 311).
- [59] Esta fusión de los personajes de Perséfone y Eurídice se encontraba ya, según algunos estudiosos, en los antecedentes más remotos del mito, donde la amada del poeta no era su esposa, sino una divinidad infernal. También, en el siglo XX, otro autor, en este caso la poetisa Edith Sitwell, había llevado a cabo esta equiparación; *cf.* Gil 1974: 188-192.
- [60] *Cf.* Gómez 1988: 27-35.
- [61] Para el mito de Perséfone, *cf.* Conti 1988: 199-203.
- [62] Así lo ha puesto de manifiesto G. Brandt (1975: 167), quien compara el personaje de Lady con otros *amantes* williamsianos de ascendencia latina, como es el caso de Silva Vacarro en *Baby Doll*, Rosa Gonzales en *Summer and Smoke* y Jacques Casanova en *Camino Real*.
- [63] A lo largo de la obra, son constantes las referencias en las que se compara a Jabe, que es descrito por Williams como “a gaunt, wolfish man, grey and yellow” (acto I, escena I, p. 146), con la muerte: “He has th’death sweat on him! Did you notice that death sweat on him?” (acto I, escena I, p. 148), “He looks like death” (acto III, escena I, p. 199), “I know! Death’s knocking for me! Don’t you think I hear him, knock, knock, knock? It sounds like wath it is! Bones knocking bones... Ask me how it felt to be coupled with death up there, and I tell you” (acto III, escena III, p. 217); “Death’s scraped together down here! - but Death has got to die before we can go...” (acto III, escena III, p. 217); “He is death’s self , and malignancy” (acto III, escena III, p. 222).
- [64] Así la describe Williams: “She could be any age between thirty-five and forty-five, in appearance, but her figure is youthful. Her face taut. She is a woman who met with emotional disaster in her girlhood; verges on hysteria under strain. Her voice is often shrill and her body tense. But when in repose, a girlish softness emerges again and she looks ten years younger” (acto I, escena I, p. 146). Como Perséfone al abandonar el inframundo cada primavera.
- [65] Dice, con una nueva alusión a la muerte que la atrapó en vida: “I carried your child in my body the summer you quit me but I had it cut out of my body, and they cut my heart out with it!” (acto II, escena I, p. 178).
- [66] Que a lo largo de la obra se presenta en varias ocasiones como un acto de compra-venta, dando a entender que no se trató de un acto de amor: “he bought her, when she was a girl of eighteen!” (acto I, prólogo, p. 131); “I sleep with a son of a bitch who bought me at a fire sale” (acto I, escena II, p. 162); “I sold myself. [...] I was bought. You made whores of us both!” (acto II, escena I, p. 178).
- [67] Como apunta A. Gómez (1988: 62), “como en los Infiernos míticos, el almacén de los Torrance está dividido en dos partes claramente diferenciadas: el almacén propiamente dicho que vendría a ser el equivalente del Tártaro, prisión de los hijos de la Tierra [...] y el «confectionary», lugar de felicidad y olvido de esa dura realidad, equivalente al Elíseo mítico”, y que es donde

Lady quiere reconstruir la pérgola de su padre, en la cual conoció el amor en su juventud; Perséfone quiere hacer rebrotar la primavera.

A lo largo de la obra son constantes las alusiones tanto al almacén como al condado de Two River presentándolos como dos lugares lóbregos y sombríos, como el Tártaro de la mitología clásica: “The ceiling is high and the upper walls are dark, as if streaked with moisture and cobwebbed” (acto I, prólogom p. 129); “Is it dark in here or I losin’ my eyesight?” (acto I, escena I, p. 141); “We always had a problem with light in this store” (acto I, escena I, p. 147); “You made some beauty out of this dark country” (acto II, escena II, p. 183); “Nurse: Well, isn’t this [the confectionary] artistic? // Jabe: Yeh. Artistic as hell” (acto III, escena I, p. 199); “I won’t wither in dark!” (acto III, escena III, p. 217).

Al mismo tiempo, esta oscuridad es acompañada a lo largo de toda la representación, en ocasiones en los momentos cumbre, por el aullido lejano y lastimero de un perro, como el Can Cérbero custodiando las puertas del infierno; así se indica en las siguientes ocasiones: acto I, escena II, p. 153; acto I, escena II, p. 157; acto I, escena II, p. 162; acto III, escena II, p. 207. Esta conexión es todavía más explícita en el acto II, escena III, cuando se dice que la algarabía que suena a lo lejos es producida por los perros del penal, que están persiguiendo a un fugitivo que trata de escapar (“The chain-gang dogs are chasing some runaway convict”; p. 185); y, al igual que Cérbero, se muestran implacables en su cometido: “They’re tearing him to peaces!” (p. 185).

[68] Previamente había dicho: “I need you!!! [...] To live... to go on living!!!” (acto II, escena III, p. 194); y más adelante dirá: “True as God’s word! I have life in my body, this dead tree, my body, has burst in flower! You’ve given me life” (acto III, escena III, p. 221); “I’ve won, I’ve won, Mr. Death, I’m going to bear!” (acto III, escena III, pp. 220 y 221).

[69] Por su condición de “reyezuelo” local, a él le corresponde formular la condición que los señores del Averno imponen a Orfeo, y que en el caso de Val consiste en abandonar el condado antes de que amanezca (“Boy, don’t let the sun rise on you in this county”; acto III, escena II, p. 207). Pero, y al igual que en el mito clásico, Val, movido por el amor a Lady, no parte todo lo presto que debiera, incumpliendo así la condición (“I would of cut out before you got back to the store, but I wanted to tell you something I never told no one before”; acto III, escena III, p. 215), con lo que trae la muerte sobre ambos.

[70] De hecho, como también ha puesto de manifiesto H. Dickinson (1969: 295), el nombre de *Vee* es una abreviación de Verónica. Esta equiparación con el personaje bíblico es más patente en *Battle of Angels*, donde, emulando a la estampación del rostro de Cristo en un velo, Vee pinta un retrato de Jesucristo que guarda un gran parecido con Val. Para más señas, también se nos dice, en boca de la propia Vee, que pertenece a la Iglesia de la Resurrección (acto II, escena II, p. 181).

[71] También a diferencia de las otras dos Eurídicés, Carol no se resigna a esta muerte prematura que le ha sido impuesta por los demás, y que trata de contrarrestar con un exceso de vitalidad; a este respecto, son muy significativas sus palabras: “I’m an exhibitionist! I want to be noticed, seen, heard, felt! I want them to know I’m alive!” (acto I, escena I, p. 149). Si la conexión de Lady con el mundo de los muertos se llevaba a cabo mediante la identificación metafórica de Jabe con la muerte, en el caso de Carol es literal,

puesto que su pasatiempo predilecto es tener encuentros amorosos en el cementerio local, quizás para recordarse que sigue estando viva; allí se dedica a escuchar el consejo de los muertos: “Take me out to Cypress Hill in my car. And we’ll hear the dead people talk. They do talk there. They chatter together like birds on Cypress Hill, but all they say is one word and that one word is ‘live’, they say, ‘Live, live, live, live, live!’ It’s all they’ve learned, it’s the only advice they can give. - Just live...” (acto I, escena I, p. 150). Aunque referidas a este mismo personaje en *Battle of Angeles*, también son válidas para la Carol de *Orpheus Descending*, las siguientes palabras de A. Gómez al respecto: “En el personaje de Cassandra está presente esa tensión [...] entre la atracción hacia Eros y Tánatos al mismo tiempo, entre el instinto de supervivencia y el de autodestrucción” (1988: 65).

[72] Aunque lo que empuja a Carol hacia el sexo no es el simple placer carnal, pues también lo concibe como un medio, aunque doloroso, de escapar de la soledad: “The act of love-making is almost unbearably painful, and yet, of course, I do bear it, because to be not alone, even for a few moments, is worth the pain and the danger” (acto II, escena I, p. 176). A esta situación de soledad la ha llevado precisamente su condición de *outsider*, de ser indómito, que trata de vivir según sus propias normas morales, resultado de lo cual obtiene el rechazo y la marginación de la sociedad. Cf. Gómez 1988: 70.

[73] Equiparación que es todavía más evidente en *Battle of Angels*, puesto que el personaje de Carol se llama también Cassandra. Además, ella misma se encarga de mencionar en varias ocasiones sus conexiones con la profetisa griega.

[74] Así lo afirma M. Lee, cuando dice: “music has no power over hostile forces” (1960-61: 311), y también A. Gómez, quien afirma: “La música de Val en ningún momento va a conseguir ablandar el corazón de Jabe y sus secuaces; o la música de Val no es lo suficientemente buena como para conseguirlo, o los oídos de éstos son tan duros como para no apreciar su calidad y dejarse conmovir por ella” (1988: 71). Asimismo, señala esta autora que “tan sólo hay una ligera insinuación a este poder conmovedor de la música y no precisamente referida a Val sino a Leadbelly, uno de los muchos guitarristas que estampó su firma en la guitarra de Val” (1988: 71), y que consiguió con una canción “broke the stone heart of a Texas governor [...] and won himself a pardon out of jail” (acto I, escena II, p. 157).

[75] En la escena II del acto I (p. 157) y en la escena IV del acto II (p. 194).

[76] También en dos ocasiones se hace alusión a esta elocuencia, y, en ambos casos, censurando su poder: “[This boy] is a peculiar talker and that is the reason I got to let him go but would like to [...] keep him” (acto I, escena II, p. 158); “I was touched by your - strangeness, your strange talk”; acto II, escena IV, p. 192).

[77] De hecho, en *Battle of Angels* Val es un poeta que está escribiendo un libro sobre la vida.

[78] Entendido este exceso de amor bien como locura, *dementia*, en palabras de Virgilio, o bien como ansiedad y celo temeroso llevados al extremo, como consideraba Ovidio.

[79] “Sensual love is a powerful symbol of the body’s freedom and the spirit [...], but also is the ability to wander” (Dickinson 1969: 297).

- [80] Y no sólo en *Orpheus Descending*, sino también en su predecesora, *Battle of Angels*, definida por el propio autor como “a play that touched upon human longings, about the sometimes conflicting desires of the flesh and the spirit” (2000: 281). Sobre esta obra, ha escrito A. Gómez: “Williams presenta la existencia como una continua batalla de las fuerzas de la luz contra las fuerzas de la oscuridad, que en Williams se traduce en la batalla de la vida, que llega a través del amor y la sexualidad, contra la muerte. Es, en definitiva, la batalla de Eros contra Tánatos” (Gómez 1988: 61).
- [81] Sobre este conflicto, aunque en referencia a *Battle of Angels*, dice A. Gómez: “La visión existencial de Tennessee Williams es fundamentalmente pesimista. El único atisbo de optimismo que el dramaturgo deja entrever es que la oscuridad no es completa; hay momentos de claridad y, por efímeros que sean, merece la pena aferrarse a ellos con uñas y dientes” (1988: 66).
- [82] “Hipersensibilidad y diferencia, aquí reside la fuerza y también la flaqueza de los personajes de Williams” (Gómez 1988: 25).
- [83] Sobre esta cuestión escribe A. Gómez: “El autor parece estar de acuerdo con los trágicos griegos en que los personajes de la tragedia deben de ser seres en cierta medida extraordinarios, si no por su nobleza, como en el caso de las tragedias griegas, sí por su extrema sensibilidad y por ir en contra de las normas sociales” (1988: 23); y más adelante dice: “Los personajes williamsianos son hombres y mujeres que huyen de la sociedad para así no verse rechazados. Seres en continua huida a los que se ha dado el nombre genérico de «fugitive kind». Seres que se saben diferentes y a los que la sociedad, como bien dice Williams [...], en ningún momento deja olvidar que lo son: «If artists are snobs, it is much in the same humble way that lunatics are: not because they wish to be different, and hope and believe that they are, but because they are for ever painfully struck in the face with the inescapable fact of their difference which makes them hurt and lonely enough to want to undertake the vocation of artists».” (1988: 24).
- [84] Como ha señalado A. Gómez: “Lo que les hace diferentes, en la inmensa mayoría de los casos, es su hipersensibilidad que les convierte en personas extremadamente vulnerables, aunque siempre haya en ellos una curiosa mezcla de fuerza y debilidad, sensibilidad y dureza, pureza y corrupción. Al final su debilidad y fragilidad siempre acaba dominando y es lo que hace su triunfo final imposible; la destrucción final es inevitable” (1988: 24 y 25).

#### IV. Referencias bibliográficas

##### Fuentes primarias:

Ovidio (1995), *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (eds.), Cátedra, Madrid.

Ovidio (1998), *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Alianza Editorial, Madrid.

Virgilio (1994), *Geórgicas*, Jaime Velázquez (ed.), Gredos, Madrid.

Williams, Tennessee (1968), *The Night of the Iguana. Orpheus Descending*, Penguin Books, Londres.

Williams, Tennessee (2000), *Battle of Angels*, en *Plays 1937-1955*, The Library of America, Nueva York.

#### Fuentes secundarias:

Albrecht, M. von, "Ovidio y la Música", en *Myrtia*, 1993, 8, pp. 7-22.

Albrecht, M. von (1995), "Orfeo en Virgilio y Ovidio", en *Myrtia* 10, pp. 17-33.

Álvarez, Consuelo y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (1995), "Introducción y notas", en *Ovidio: Metamorfosis*, Cátedra, Madrid.

Anderson, W. S. (1985), "The Orpheus Myth of Virgil and Ovid: *fleBILE nescio quid*", en John Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 25-50.

Bowra, C. M., "Orpheus and Eurydice", en *The Classical Quarterly*, 1952, II, pp. 113-126.

Brandt, George (1975), "Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams", en John Russell Brown y Bernard Harris (eds.), *American Theatre*, Edward Arnold (Publishers) Ltd, Londres, pp. 163-188.

Brunel, P. (director) (1988), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, París (9<sup>a</sup> edición).

Conti, Natale (1988), *Mitología*, Universidad de Murcia, Murcia.

Coy, Juan José (1984), "Tipología literaria en la obra dramática de Tennessee Williams", en Javier Coy y Javier de Hoz (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Dickinson, Hugh (1969), *Myth on the Modern Stage*, University of Illinois Press, Chicago.

Díez del Corral, Luis (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid.

Dronke, P., "The Return of Eurydice", en *Classica et Medievalia*, 1962, 23, pp. 198-215.

Gil, Luis, "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernos de una vieja leyenda)", en *Cuadernos de Filología Clásica*, 1974, 6, pp. 135-193.

Gómez García, Ascensión (1988), *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.



Henderson, Joseph L. (1981), "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en Carl G. Jung (ed.), *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, Barcelona.

Hill, D. E. (1992), "From Orpheus to ass's ears. Ovid, *Metamorphoses* io.i-ii.i 93", en *Author and audience in Latin literature*, T. Woodmann & J. Powell (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 124-137.

Irwin, Eleanor (1985), "The Songs of Orpheus and the New Song of Christ", en John Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 51-62.

Lee, M. Owen, "Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions", en *Classical Journal*, 1960-61, 56, pp. 307-313.

March, Jenny (2002), *Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona.

Moya del Baño, Francisca (1972), "Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*", en *Cuadernos de Filología Clásica*, 1972, IV, pp. 187-211.

Popkin, Henry, "The Plays of Tennessee Williams", en *Tulane Drama Review*, 1967, pp. 45-64.

Robbins, Emmet (1985), "Famous Orpheus", en John Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 3-23.

Segal, Charles, "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology", en *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, 1972, 103, pp. 473-494.

Vicari, Patricia (1985), "*Sparagmos*: Orpheus among the Christians", en John Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 63-83.

Warden, John (ed.) (1985), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto.

Williams, Tennessee (1968), "The Past, the Present and the Perhaps", en *The Night of the Iguana. Orpheus Descending*, Penguin Books, Londres.

Williams, Tennessee (2000 [1944]), "The History of a Play", en *Battle of Angels*, en *Plays 1937-1955*, The Library of America, Nueva York, pp. 275-286.

Yacowar, Maurice (1977), *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York.

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

