

«ALL MY WRITING HAS BEEN A LETTER TO YOU»: LA POESÍA DRAMÁTICA DE TENNESSEE WILLIAMS O EL RETRATO EMOCIONAL DE UN DRAMATURGO

EULALIA PIÑERO GIL
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este ensayo se analiza la obra poética del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams como trasunto y reflejo de su compleja vida privada. La poesía es una suerte de autobiografía emocional del escritor a través de la cual explora su fragilidad y vulnerabilidad como ser humano. Asimismo, se cuestiona la recepción de su obra poética y la separación que han puesto de manifiesto los críticos entre su poesía y su teatro. El gran poeta del teatro norteamericano utilizó la poesía como metatexto e intertexto de su obra dramática, así como testimonio de su intenso mundo emocional. La poesía fue para el dramaturgo una cuestión de supervivencia física desde su adolescencia. En su primer poemario, *In the Winter of the Cities* (1956), el poeta manifiesta sus deseos, su sexualidad, los temores e inquietudes sobre la muerte, la vejez, la fragilidad, el deseo homoerótico, la violencia social y la familiar, la inocencia, la locura, el amor y el desamor. El dramaturgo norteamericano tuvo que convivir con la realidad de una exitosa carrera como dramaturgo, así como con el relativo fracaso que tuvo como poeta, fruto de una injusta recepción crítica que le reprochó su total desvinculación de las corrientes formalistas de su época.

PALABRAS CLAVE: Tennessee Williams, poesía norteamericana, recepción crítica, violencia social y familiar, inocencia, deseo homoerótico.

ABSTRACT

This essay analyzes Tennessee Williams's poetry as a reflection of his complex private life. The American playwright published his poetical work as an emotional

autobiography through which he explored his fragility and vulnerability as a human being. Likewise, the author of the essay questions the poet's critical reception and how his poetry has been traditionally dissociated from his plays. The great poet of the American theater used poetry as metatext and intertextual reference of his plays, as well as a testimony of his complex emotional life. In this way, poetry writing was for Williams a question of physical survival from his early puberty. In his first poetry collection, *In the Winter of the Cities* (1956), Williams depicted his desires, sexuality, fears, and preoccupations about death, aging, fragility, homoerotic desire, social and family violence, innocence, madness, love and lack of affection. The dramatist had to coexist with the reality of a successful career as a playwright and his disappointment about the unfairly evaluation of his poetry by the critics that censured, among other things, his absolute distancing from the formalist currents of his time.

KEY WORDS: Tennessee Williams, American poetry, critical reception, social and family violence, innocence, homoerotic desire.

«Sometimes I feel the island of myself
a silver mercury that slips and runs,
revolving frantic mirrors in itself
beneath the pressure of a million thumbs.»
(«The Siege», Tennessee Williams)

La controvertida historia de la recepción de la obra poética del genial dramaturgo Tennessee Williams no es muy diferente a la de muchos otros escritores norteamericanos que tuvieron un éxito notable en algún otro género literario y, al publicar sus versos, los críticos pusieron en duda su valía simplemente por prejuicios ajenos a la excelencia artística. En más de alguna ocasión, la única objeción que la crítica ha esgrimido es que ningún consumado escritor de ficción o de teatro debería introducirse en el proceloso y exclusivo mundo de la poesía, puesto que es un género literario que requiere en principio una trayectoria exclusiva a la vez de una especie de instrucción especial para lograr ascender al Parnaso literario de los iniciados. Tal fue el caso de Williams en los años cuarenta, pero también sigue ocurriendo en el siglo XXI con escritoras tan reconocidas y veneradas por el público y la academia como Maxine Hong Kingston, quien agotada de escribir novelas decidió iniciar su andadura poética con su manifiesto poético *To Be the Poet* (2002). En esta línea, y animada por la satisfacción que le proporcionó su primer texto poético, se dispuso a publicar un nuevo volumen de poesía en 2011, *I Love a Broad Margin to My Life*, pero en esta ocasión el crítico del *New York Times* se empleó muy a fondo con frases tan contundentes como:

«Why would anyone want to be a poet? If that question seems too broad (or too harsh), let's try a more modest one: Why would someone who's already mastered an art form that is vastly more influential and lucrative than poetry –fiction or songwriting, for example– want to be a poet? (Orr, 2011).

Lo cierto es que las preguntas retóricas que formula el crítico no son más que el reflejo de juicios simplistas y prejuicios muy habituales entre los críticos literarios a lo

largo del tiempo, así como las sorprendentes alusiones a lo puramente crematístico como un aspecto fundamental a tener en cuenta en el ámbito de la carrera profesional de un autor. La escritora Maxine Hong Kingston reaccionó con bastante amargura ante una reseña crítica que abundaba en frases hechas, estereotipos y juicios de valor que nunca tenían una base real en el análisis de la obra poética de la autora y en sus vínculos creativos con sus predecesores. De hecho, la misma escritora comentó en un congreso a la autora de este ensayo que lo que más le había sorprendido de la reseña es que el autor de ella en ningún caso había contextualizado su poesía ni en el ámbito de su obra prosística ni en el de la poesía norteamericana¹. Resumiendo, el caso de Kingston mostraba unos paralelismos sorprendentes con el de Tennessee Williams, con la diferencia de que el dramaturgo mostró desde su juventud una especial sensibilidad y maestría para la poesía, género literario que cultivó durante toda su vida, a pesar del éxito incuestionable de su trayectoria teatral. El indiscutible recorrido de Williams como dramaturgo reconocido y laureado hizo que los críticos de poesía desestimaran su verso e incluso que, en muchas ocasiones, llegaran a pedir que volviera a la escritura teatral, como en el caso del poeta y crítico Randall Jarrell (1980: 245). En este mismo sentido, Williams comentó en varias ocasiones que había leído las críticas de periodistas y escritores como la del *Herald Tribune* que, en tono condescendiente, le recomendaba que no abandonara los escenarios porque su pluma no estaba hecha para la poesía (*The Collected Poems*, xv).

La inusitada dureza de las reseñas hizo que algunos conocidos y amigos del dramaturgo incluso le escribieran para animarle a que siguiera con su trayectoria poética. Este es el caso del poeta y editor James Laughlin, admirador incondicional de Williams, a quien le escribió unas letras en tono humorístico el 22 de mayo de 1972:

Are you writing any poetry these days? You know I love your poetry. I know you sometimes felt discouraged because of the neglect it has suffered at the hands of the academic critics, but surely you must understand that their hearts are constipated as their bellies, and don't let it upset you. Your poems move me in a way that those of no one else do, and I know that my feeling is shared by many readers. (*The Collected Poems*, 307)

Hay que señalar que Tennessee Williams no era un poeta inexperto o poco dedicado a la poesía. Más bien al contrario, ya dio muestras de su precoz vocación poética en su época de estudiante de noveno grado en la educación secundaria. Para Williams la poesía fue su primer medio literario de expresión, por el que canalizaba su exuberante creatividad literaria y artística. De hecho, en uno de los prefacios de sus libros de poemas confiesa que se encerraba en el baño del almacén de zapatos donde trabajaba cuando abandonó la escuela y se ponía a practicar en las rimas de las estrofas de forma ardua hasta que conseguía mejorarlas (*New Selected Essays*, 11). Durante los años 20 y 30 del pasado siglo, el joven Thomas Lanier Williams escribía muchísima poesía porque

¹ La conversación tuvo lugar en el ámbito del congreso «International Conference on Asian American Literature and the Legacy of Maxine Hong Kingston», celebrado en la Université de Haute Alsace, Mulhouse, Francia, del 18 al 20 de marzo de 2011. En este encuentro, la autora de este ensayo tuvo la oportunidad de presentar una ponencia sobre la poesía de Maxine Hong Kingston titulada «'I'll be a Skylark': Maxine Hong Kingston's Confessional Poetics in *To Be the Poet*». En este contexto se suscitó el debate sobre cómo afectaba el éxito que un autor había conseguido en un género literario al iniciar su creación en otro, como la poesía, y en qué medida podía afectar negativamente en la recepción de su obra, tal y como había sucedido en el caso concreto de la escritora Maxine Hong Kingston.

era el único medio artístico asequible que le permitía poner en palabras su pasión, su honestidad creativa y su dedicación a la literatura. La poesía le garantizaba la sensación de ser escritor y la realidad de publicar y conseguir un cierto reconocimiento público. De hecho, entre 1933 y 1937 logró publicar sus poemas en revistas respetables en el ámbito poético, como es el caso de la señera *Poetry*. Sin embargo, publicar una obra teatral era tan solo un paso inicial hacia lo realmente importante, que era el ponerla en escena, algo que, desafortunadamente, pocos autores conseguían. No obstante, Williams también era consciente de que los jóvenes poetas estaban sometidos al juicio implacable de los críticos de poesía que, en muchos casos, podía ser incluso destructivo y cruel, como él ya había experimentado con su propia obra: «The most destructible element in our society, the immature and rootless artists or poets, is the one that is subjected to the worst lambasting» (*New Selected Essays*, 243-246).

Como ya hemos señalado, hacia el año 1934 la obra poética de Williams ya había sido publicada en conocidas revistas y en antologías, lo que al menos auguraba que, en cierto modo, estaba logrando su ansiado reconocimiento. A pesar de estos datos positivos, la corriente formalista poética eliotiana que prevalecía en la época, tanto en la creación como en la crítica literaria, determinaba, en gran medida, las corrientes literarias y la recepción. De hecho, el énfasis que se otorgaba a la forma como elemento constituyente fundamental en la poesía chocaba, de alguna manera, con el concepto creativo que tenía Williams sobre su propia génesis poética en la que prevalecía la expresión personal imaginativa sobre lo puramente formal. Sin duda alguna, este fue uno de los aspectos que determinó el devenir creativo de la poesía de Williams en un momento histórico no muy propicio en cuanto a la recepción de poemarios que estaban mucho más cerca de la poesía confesional o de lo que sus personajes en escena declamaban en largos monólogos que eran en realidad poemas escenificados.

En sus dos colecciones de poemas *In the Winter of Cities* (1956)² y *Androgyne, Mon Amour* (1977) se observa cómo el escritor deseaba «ser testigo espiritual de una existencia nómada» en la que la poesía era fundamentalmente «una cuestión de supervivencia física» (*New Selected Essays*, 12). Esta última convicción vital es absolutamente cierta si tenemos en cuenta que, cuando Williams decidió dedicarse en cuerpo y alma al teatro y obtuvo cierto reconocimiento y premios, siguió escribiendo incluso de forma compulsiva sus poemas, los cuales, sin duda, para él eran mucho más que una afición y un acto existencial de gran trascendencia vital. Además, la poesía se convirtió en el género literario en el que representaba de forma más sincera sus deseos, su sexualidad, los temores e inquietudes que le sobrevenían sobre la muerte, la vejez, la fragilidad, el amor y el desamor. Es como si la poesía hubiera sido para Williams el reducto, el ámbito creativo de intimidad, donde se sentía menos expuesto como artista e individuo, desde luego en menor medida que en la escena. Esta realidad es paradójica, puesto que Williams decidió enfocar su creatividad artística en el teatro, que, como género literario, tiene una parte fundamental tanto de exposición pública como de escenificación de la vida del creador. En este sentido, Williams, quien se mostraba celoso de su vida privada, tuvo que negociar permanentemente su pasión teatral con su conocida timidez en cuanto a las relaciones personales. Tal vez la

² En este ensayo nos centraremos en analizar poemas de su primera colección por razones de espacio. Sin embargo, haré breves alusiones a algunos poemas de su segunda colección.

escenificación le permitió, en cierto modo, exorcizar sus miedos, su proclamada timidez y su fragilidad más íntima ante las cuestiones vitales, cuestiones que, por otro lado, sí representa de manera abierta en sus poemarios.

En otro orden de cosas, Williams también creía en la poesía como intertexto, y utilizaba su propia poesía y la de otros autores como Safo, Dante, Rimbaud, Rilke, Yeats y su poeta preferido, Hart Crane, en su teatro (Adler, 1998: 61). En muchos de sus dramas, la inclusión de esos textos poéticos se convierte claramente en la clave de las obras de teatro, además de plantear un diálogo intertextual entre las voces del pasado y las del propio dramaturgo. Sin embargo, y a pesar de que se hablara de la poética dramática del teatro de Williams, de la presencia intertextual más que obvia del lenguaje poético del autor, y «del gran poeta del teatro norteamericano», como ya hemos señalado, la crítica coincidió en desvincular su obra poética de su teatro. Y esta insistencia se hizo más contundente a medida de que el dramaturgo se consagraba en los escenarios, puesto que casi todos los críticos coincidían en señalar que no debía lanzarse a la aventura de la poesía por ser un género muy alejado de la escena y por tener unas convenciones y un lenguaje del que él, por su vocación escénica, estaba demasiado alejado. Así pues, el dramaturgo que tuvo una vida repleta de éxitos teatrales no logró en realidad el reconocimiento que tanto ansiaba con sus dos libros de poemas. Afortunadamente, tuvo mucha más suerte en los escenarios que la que consiguió su héroe poético Hart Crane (1899-1932), quien se suicidó a los treinta y dos años al poco de conseguir cierto reconocimiento como escritor. Pero pocos académicos del mundo de la poesía sabían que el gran icono de la dramaturgia norteamericana se identificaba y admiraba casi con devoción a Hart Crane, un artista torturado, en parte por su homosexualidad, que nunca encontró la paz que buscaba en la literatura. Asimismo, Williams fantaseaba entre sus más íntimos allegados con la idea de ser, al igual que Crane, una suerte de *poet maudit*, alienado y torturado por una existencia plena de incompreensión y de marginación, al menos en la esfera privada, porque en su dimensión pública no ocurrió así.

En el breve prefacio que precede al primer poemario, *In the Winter of Cities* (1956), Williams reconoce abiertamente estar dolido por los comentarios hirientes y las frases demolidoras de los críticos-poetas que reseñaron su obra:

When some of these poems first appeared, eleven years ago, in a book called *Five Young American Poets 1944* they were fallen upon and torn couplet from couplet with that special cold-blooded ferocity which is peculiar to the tiger shark and the saw-toothed barracuda and the poet-critics that hiss and spit in the groves of academe. It is all a long time ago, the excoriating comments have faded mercifully from recollection, but in the Spring of 1945, a few weeks after *The Glass Menagerie* had won me sudden renown as a playwright, I was still feeling hurt over the critical reception of my verse some months before. (XI)

En este negativo relato de cómo sus poemas habían sido literalmente destrozados, también hay una alusión al éxito que estaba consiguiendo Williams como dramaturgo. Este antagonico contrapunto entre la decepción y los laureles será un *leitmotif* permanente en la carrera literaria de Williams con el que desafortunadamente tuvo que convivir, muy a su pesar.

En otro orden de cosas, y como ya hemos puesto de manifiesto, hay que señalar que el empeño de algunos críticos por desligar la obra poética del dramaturgo del conjunto

de su obra ha sido un error, puesto que la escasa crítica sobre su poesía ha concluido que la realidad es que forma una totalidad coherente con su teatro. Cuando se lee su poesía a la luz de estos planteamientos, su producción dramática adquiere otro significado mucho más completo y holístico. Es decir, su obra poética cumple el papel retórico de un metatexto. En otras palabras, es la explicación en verso de su obra teatral. Por lo tanto, los poemarios de Williams son parte incuestionable del canon literario del dramaturgo, sin los que no se puede comprender la complejidad poética de su gran obra teatral. En este sentido, compartimos la certeza de que en el futuro sería conveniente estudiar sus poemarios junto a su dramaturgia, puesto que incluso se podría encontrar mucha información para re-construir aspectos que todavía constituyen una incógnita en su teatro.

En *In the Winter of Cities* (1956), Williams habla abiertamente sobre temas muy diversos como el nacimiento, la muerte, la religión, la soledad del hombre, el deseo homoerótico, la vida como un viaje, el desafecto, la búsqueda permanente del amor, la violencia doméstica, la locura, la vejez y la decadencia. Entre todos los poemas destacan aquellos en los que el poeta de forma explícita aborda el deseo homoerótico, del que habla abiertamente y de forma positiva. Esto tan solo sucede en la poesía en la que podemos escuchar la voz del escritor que, de forma sincera, delicada, y en ocasiones hasta humorística, representa en tono lírico su búsqueda incansable del amor, pero también el deseo inagotable de ser correspondido y de encontrar, a través de los encuentros amorosos no siempre satisfactorios, una forma de realización personal. En este sentido, no estoy de acuerdo con críticos como Christopher Conlon (2001, 61), quien afirma de forma contundente que Williams manifiesta reiteradamente un sentimiento de culpabilidad y pesadumbre por ser homosexual, así como su imposibilidad de satisfacer sexualmente a las mujeres. Considero que este juicio es francamente muy tendencioso y parcial si tenemos en cuenta que Williams mantuvo una relación estable de pareja con Frank Merlo durante quince años, encuentros sexuales y relaciones intermitentes con numerosos hombres a lo largo de su vida, y tan solo una o dos relaciones con mujeres. De hecho, en su poesía se sigue perfectamente su devenir amoroso no sólo con respecto a sus relaciones amorosas esporádicas con desconocidos, sino que también hay poemas dedicados a Frank Merlo, como el famoso «Little Horse» (*In the Winter of the Cities*, 116). Con respecto a esta faceta de su existencia, hay que poner de manifiesto que Williams era un hombre con una vida pública muy importante, y es lógico pensar que en las décadas de su madurez - desde los años cuarenta a los sesenta- ser homosexual no era especialmente fácil. Es decir, durante el periodo de la guerra fría y las largas etapas de políticas conservadoras desde los años cuarenta y cincuenta, vivir abiertamente la homosexualidad y hacerlo de manera pública era ciertamente peligroso por la represión, los juicios morales adversos, y las consecuencias que esta vivencia podía tener en el ámbito profesional. Así pues, la gran mayoría de los homosexuales vivían una doble vida, o bien experimentaban su auténtica sexualidad en la clandestinidad. En este sentido, hay que tener en cuenta que el nacimiento del movimiento de liberación homosexual en Estados Unidos surgió a raíz de los disturbios acontecidos en el mítico bar Stonewall de Nueva York en 1969, cuando los clientes del local hicieron frente y resistieron la intervención policial (Selden, Widdowson & Brooker, 243). Por lo tanto, se puede afirmar que este detonante social y sus efectos sociales de resistencia ante la persecución y discriminación de los homosexuales tuvieron su desarrollo en los años setenta y ochenta. Obviamente, para Williams, que falleció en 1983, la

visibilización y el orgullo de la comunidad homosexual llegaban tarde en el sentido de que para él, que era un hombre con reconocimiento público, la confirmación abierta de su condición sexual era un acto que podría haber tenido consecuencias incalculables para su trayectoria profesional. Sin embargo, afirmar que Williams en sus poemas «take[s] us deep into the psyche of a profoundly troubled and guilt-ridden man», o que «there is an unmistakable sexual guilt aimed partially at his own inability to respond sexually to women» (Conlon, 2001:61), es bastante aventurado, en la medida en que en sus poemas no observamos ni culpabilidad, ni homofobia, ni una dualidad vital vergonzante, puesto que tanto en su vida, como en sus poemas, o incluso en su teatro, hay numerosas evidencias que hablan de lo contrario. Considero, y basándome en el carácter de «arte privado» que tienen sus poemas frente al «carácter público» de su dramaturgia, que Williams utiliza la poesía como canal de comunicación de sus auténticos sentimientos sobre su propia homosexualidad con valentía, honestidad y profundidad. Lo que sí podemos detectar de manera muy insistente en su obra es un sentimiento de vulnerabilidad, de inocencia en permanente peligro que sí está patente en su obra poética, como ya discutiremos más adelante. Este es el caso de poemas como «Mornings on Bourbon Street», «But I had no Longer», o «Life Story», de su poemario *In the Winter of the Cities*. En particular, su poema «Life Story» supone un animado retrato con cierto tono de humor sobre los intentos de comunicación entre dos anónimos amantes después de haber mantenido relaciones sexuales en un hotel. Con más ironía que otra cosa, la voz lírica del poema representa una y otra vez cómo los individuos, dos desconocidos, hacen intentos vanos de conocerse en otra dimensión más allá de la sexual. Después de tantos desencuentros, el poema resume la situación de la siguiente manera:

And then, the first thing you know, before you've had time
to pick up where you left off with your enthralling life story,
they're telling you their life story, exactly as they'd intended
to all along,

and you're saying, Oh, oh, oh, oh, oh,
each time a little more faintly, the vowel at last becoming
no more than an audible sigh,
as the elevator, halfway down the corridor and a turn to
the left,
draws one last, long, deep breath of exhaustion
and stops breathing forever. Then?

Well, one of you falls asleep
and the other one does likewise with a lighted cigarette
in his mouth,
and that's how people burn to death in hotel rooms. (*In the Winter of the Cities*, 81)

Uno de los poemas considerado por la crítica como paradigma de la representación de la iconografía homoerótica es «San Sebastiano de Sodoma» (108). En esta obra, Williams utiliza, una vez más con cierta familiaridad, la iconografía católica con la que reconstruye la leyenda sobre San Sebastián y celebra aspectos de la historia del mártir cristiano con la aparición de la Virgen María como observadora circunstancial de su tortura. En el poema, San Sebastián se transforma en la concubina del emperador, en el cuerpo

del deseo objetivizado hasta convertirlo en imagen del placer. No cabe duda de que el poema se torna en una suerte de visión freudiana con las flechas como claro símbolo fálico, penetrando la carne de Sebastián, que ha sido el objeto de placer del emperador. Asimismo, el vino, símbolo de la sangre de Cristo, se transforma en esta ocasión en bebida de celebración pagana. El poema de Williams re-interpreta la historia del santo mártir, la desacraliza, y conecta su imagen clásica con la tradición que ha hecho del mártir un icono de la homosexualidad masculina. Asimismo, en la escenificación del martirologio se observa el énfasis que hace la voz lírica en la victimización, en este caso masculina, y en la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de un inocente. Este aspecto nos parece relevante, en cuanto a lo que constituye un *leitmotiv* en la obra poética de Williams, que es la representación de la fragilidad y la inocencia de un ser que se convierte en víctima de la violencia y el sacrificio de forma arbitraria:

How did Saint Sebastian die?
Arrows pierced his throat and thigh
which only knew, before that time,
the dolours of a concubine

Near above him, hardly over,
hovered his gold martyr's crown.
Even Mary from Her tower
of heaven leaned a Little down

and as She leaned, She raised a corner
of a cloud through which to spy.
Sweetly troubled Mary murmured
as She watched the arrows fly.

And as the cup that was profaned
gave up its sweet, intemperate wine,
all the golden bells of heaven
praised an emperor's concubine. (*In the Winter of the Cities*, 108)

De forma similar, Williams se acerca de nuevo al deseo homoerótico, incorporando visiones artísticas como la de San Sebastián, en su poema «Testa Dell' Effebo» donde, una vez más, la voz lírica del poema hace gala de una escopofilia evidente con claros ecos whitmanianos de «Song of Myself». En este poema queda patente la admiración del dramaturgo por Whitman, tal y como confiesa en sus ensayos³. De hecho, Williams sentía una profunda admiración por Whitman, sobre todo, porque el bardo de la democracia incorporó temas hasta entonces inéditos en la poesía norteamericana, al igual que hicieron Emily Dickinson y Edgar Allan Poe, a los que también rindió un sentido homenaje en sus ensayos (*New Selected Essays*, 243-257).

Es evidente que el cuerpo y la sexualidad en la poesía de Williams poseen un componente cuasi religioso, en la medida en que el poeta sacraliza todo lo concerniente a lo físico, tal y como Whitman expresa en sus celeberrimos versos «I am the poet of

³ En concreto, Williams afirma sobre el poeta que «Whitman was the most audacious adventurer of them all. His poetry sounded like the scream of an eagle above the sickly mammerings of a flock of grey doves» (*New Selected Essays*, 255-256).

the body, I'm the poet of the soul» (88), pertenecientes a su conocido poema «Song of Myself». En el caso de «Testa Dell'Effebo», el cuerpo masculino de un joven efebo es un objeto artístico, una escultura sensual cuyo lustre nace con la primavera de la diosa Flora; bañado por las aguas y el oro, emerge como un dios de perfección clásica. Sin embargo, un perturbado prende fuego, y la esbelta escultura de cobre es devorada por las llamas:

Of Flora did his luster spring
and gushing waters bathed him so
that trembling shells were struck and held
until his turning let them go.

Then gold he was when summer was;
unchangeable this turning seemed
and the repose of sculpture told
how thinly gold his shoulder gleamed.

A cloud of birds awoke in him
when Virgo murmured half awake.
then higher lifted birds and clouds
to break in fire as glasses break.

A lunatic with tranquil eyes
he must have been when he had dimmed
and that town burned wherein was turned
this slender copper cast of him. (*In the Winter of the Cities*, 15)

En la obra poética de Williams, los seres que muestran un declinar artístico, por lo general, están indefensos ante la brutalidad y la violencia que, de forma arbitraria, emerge de la sociedad. Siempre hay un demente o un asesino agazapado en la ciudad o en un pueblo que, sin razón alguna, destruye la belleza, la naturaleza de los seres indefensos y débiles. Esta es una idea que Williams plasma en sus poemas una y otra vez con imágenes como el deseo homoerótico, el arte, los animales pequeños –como en «Lament for the Moths»–, o en el caso de los ancianos rodeados por el hielo del duro invierno en «Old Men with Sticks». Son imágenes que surgen invariablemente en muchos poemas y que nos hablan de miedos insuperables a sucumbir ante la imprevisible violencia que se oculta en la naturaleza y en la sociedad. Y, en este sentido, considero que de forma clara, Williams se refiere, de alguna forma, a la violencia que la sociedad ejercía y ha ejercido en contra de los homosexuales, seres humanos que, por su condición sexual, han tenido que vivir en las catacumbas de nuestra sociedad y, en muchos casos, ser el objetivo y las víctimas del más injusto fanatismo, persecución, invisibilidad y exclusión social. Esta idea se halla ligada al patrón recurrente en la obra poética de Williams de la inocencia, la culpabilidad y la gracia que ha sido señalado por el crítico Thomas P. Adler (65), en la medida en que todos los seres indefensos también adquieren un claro componente de inocencia implícita. En el mundo poético y teatral de Williams los seres humanos, y más si poseen el aspecto de la inocencia, tienen que negociar permanentemente con una sociedad que es post-edénica. En otras palabras, los seres humanos están expuestos a los males de la violencia arbitraria, y por ello las imágenes de peligro, violencia y brutalidad son recurrentes en su obra y se materializan

zan cuando los seres inocentes son atacados de forma inesperada por esas fuerzas que permanecen ocultas e invisibles. Estas imágenes, quizás, son trasunto de su propia fragilidad, la compleja vivencia de su homosexualidad y su evidente vulnerabilidad como figura pública, que ya ha sido señalada con anterioridad.

Este es el caso del poema «Cortege», que no es sino una escalofriante representación dramática del funeral de un matratador que imponía en su hogar la ley de la violencia y el silencio. La voz lírica describe el funeral y se dirige con una sorprendente cercanía a un «you» que protagoniza el acto fúnebre. Se trata de un testigo cercano, quizás de un protagonista, que describe un funeral desde el punto de vista de las víctimas inocentes del finado que, a pesar de las circunstancias, no recibe el lógico homenaje de pesar y duelo por parte de sus familiares. En este poema dividido en dos partes, Williams desgrana e intercala las imágenes del hombre violento, ejerciendo la violencia sobre su mujer y sus hijos. Una por una, las escenas de las exequias se entremezclan con las imágenes que reproducen los sentimientos encontrados de dolor y sufrimiento. En el acto social, en el ritual mortuorio, Williams pone de relieve cómo el amor y los auténticos sentimientos de dolor están ausentes porque tan sólo quedan los recuerdos estremecedores del que hizo de la violencia su ley:

Your father's breath
made tears imposible for you.

It clenched at your throat,
it froze upon your eyelids.

And on that morning –
precociously –for always-

you lost belief
in everything but loss,

gave credence only to doubt,
and began even then,

as though it were always intended,
to form in your heart

the cortege of future betrayals –

the loveless acts
of crude and familiar knowledge. (*In the Winter of the Cities*, 52)

Decía Williams sobre su obra literaria que «All my writing has been a letter to you –you all, as we say in the South» (*The Collected Poems*, xxvi). Y es cierto, porque casi todos los poemas de Williams, como en el caso de «Cortege», presentan un «yo» lírico que habla y se dirige a un tú. Este yo lírico es una de las múltiples y caleidoscópicas personificaciones del mismo poeta que, en términos teatrales, supone la representación de un personaje, pero hay en esa caracterización mucho de verdad personal, de experiencia apasionada, de deseo de comunicación directa y honesta con el lector. En su obra poética apreciamos a Williams, ofreciéndose, respondiendo a todas las grandes incógnitas y preguntas de su azarosa vida. En otras palabras, en la poesía de Williams se produce una suerte de desdoblamiento del yo, la representación de un yo confesional alejado del mun-

do feliz y bohemio en el que aparentemente vivía en el ámbito de lo público. Sin duda, su obra poética es la verdadera autobiografía emocional, así como el género literario más propicio y personal para explorar la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano en general y la suya propia en particular. En sus magníficos versos los lectores encontramos con una apabullante honestidad y sinceridad sus más íntimos pensamientos y sentimientos sobre su complejo mundo amoroso, el deseo, la muerte (eros y tánatos), la vejez, el deterioro físico y psíquico, la inocencia, la violencia social y, en definitiva, la vida como una lucha constante que implica sufrimiento y superación. En resumen, Williams era un artista de la palabra, un poeta, más allá de las corrientes estéticas, que concibió la creación poética como una suerte de diario personal en el cual reflejaba su yo más íntimo y frágil, el que raramente podía mostrar en el espacio de la escena o en el teatro de la vida⁴. En sus versos está retratado el ser humano sensible ante las incertidumbres vitales y las pesadumbres que no le eran en absoluto ajenas. En 1958, puso en palabras su visión sobre la consustancialidad e inevitabilidad del sufrimiento en la vida, y de forma contundente se dirigió a su público y le advirtió de lo siguiente: «Don't look forward to the day you stop suffering, because when it comes you'll know you're dead» (Sommer, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Thomas P. «Tennessee Williams's Poetry: *Tennessee Williams Annual Review*. (1998): 63-72.
- CONLON, Christopher. «'Fox-Teeth in Your Heart': Sexual Self-Portraiture in the Poetry of Tennessee Williams». *Tennessee Williams Annual Review* 4 (2001): 59-69.
- JARRELL, Randall. *Kipling, Auden & Co.: Essays and Reviews. 1935-1964*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.
- KINGSTON, Maxine Hong. *I Love a Broad Margin to My Life*. London: Random House, 2011.
- *To Be the Poet*. CAMBRIDGE: HARVARD U. P., 2002.
- ORR, David. «Maxine Hong Kingston's Life in Verse». *The New York Times Sunday Book Review* (March 11, 2011).
- <http://www.nytimes.com/2011/03/13/books/review/book-review-i-love-a-broad-margin-to-my-life-by-maxine-hong-kingston.html>.
- SELDEN, Raman, Peter WIDDOWSON & Peter BROOKER. «Gay, Lesbian and Queer Theories». *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- SOMMER, Elyse. «An Overview of Tennessee Williams's Career». *CurtainUp* Feature www.curtainup.com. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings.
- WHITMAN, Walt. «Song of Myself». *Leaves of Grass*. New York: Norton Critical Editions, 1973.
- WILLIAMS, Tennessee. *New Selected Essays: Where I Live*. New York: New Directions Books, 2009.
- *The Collected Poems of Tennessee Williams*. New York: New Directions Books, 2002.
- *In the Winter of the Cities*. New York: New Direction Books, 1956.

⁴ La autora de este ensayo agradece el apoyo recibido por el proyecto de investigación «El discurso y la representación del espacio como factor determinante, transformador y creador del cuerpo y de la identidad genérica en la literatura y en el teatro anglo norteamericano y canadiense desde finales de siglo XX hasta el presente». Ministerio de Ciencia e Innovación. FFI2009-12221 2009-2012.

