



**Universidad de Chile**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades**  
**Departamento de Literatura**

---

**Una tragedia contemporánea: *La gata sobre el tejado de zinc caliente***

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura.

**Alumno:** Diego Ignacio Caroca Vásquez.

**Profesoras Guías**

Imtrud K

Carolina Brncic

Santiago, Chile.  
2012

## **Contenido**

Introducción .....	2
Marco teórico: La tragedia y la visión trágica de mundo .....	5
1.- La tragedia y las tragedias. ....	5
1.2.- Lo trágico.....	15

Ideas sobre la sexualidad y las relaciones afectivas en la sociedad norteamericana de los 50' .....	22
2.1.- El puritanismo sexual .....	23
2.2.- El amor romántico .....	25
2.3 - El matrimonio .....	29
Análisis de la obra.....	31
3.1.- Conceptos a emplear en el análisis.....	31
3.2.- Análisis de la obra. ....	33
3.2.1 Estructura de la obra. ....	33
3.2.2.- El primer acto. ....	34
3.2.3- Análisis de la acción.....	42
3.2.4.- El segundo acto.....	43
Conclusión .....	53
Bibliografía .....	55

## **Introducción**

*La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955) es una de las obras más famosas del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. Premio Pulitzer y premio de la crítica,

llevada en 1989 al cine bajo la dirección de Richard Brooks, protagonizada por Paul Newman y Elisabeth Taylor, *La gata* es un punto de referencia indiscutible en el teatro norteamericano de post-guerra.

Sin embargo, *La gata* también fue una obra problemática en su contexto por abordar directamente el tema de la homosexualidad. En una época de profundas restricciones sexuales y fuerte censura, no podía ser de otro modo. Para su estreno, el director Elia Kazan le pidió a Williams que realizase modificaciones al texto original, sobretodo en el tratamiento ambiguo de la sexualidad del protagonista.

Aunque importante, la homosexualidad es solo uno de los varios elementos del contexto que la obra problematiza. Como señala Williams en una larga acotación en el tercer acto, añadida para la publicación de la versión original, su preocupación fundamental en la obra no es el problema psicológico de un personaje en particular, sino una crisis familiar.

Así pues, En *La gata* se ponen en tensión una serie de contradicciones de la sociedad norteamericana de la época, no solo el tabú homosexual. Nuestra hipótesis es que en tales contradicciones son elaboradas en la obra de acuerdo a motivos de ideas asociadas al género, dándoles así un estatuto trágico. En este sentido, planteamos que *La gata* es una tragedia contemporánea.

Generalmente los críticos han discutido esta obra en función del tema de la homosexualidad. No es extraño entonces que desde aquel punto de vista se aborde el problema de su pertenencia genérica. No obstante, ya sea desde un punto de vista u otro, Los críticos han planteado frecuentemente la cuestión genérica sobre *La gata* en relación a la tragedia. Para Alice Griffin (2002) la obra es casi una tragedia clásica. Una opinión totalmente inversa es la de Lawrence Lee (1963), para quién aquello que tiene de trágico la obra aparece enturbiado por cuestiones oscuras. Por otra parte, George Crandell (1998) clasifica *La gata* como una tragedia doméstica contemporánea, situándola al lado de obras como *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller y *Desire Under the Elms* (1929), de Eugene O'Neill. Más allá de las diferencias entre estas distintas posturas, estas evidencian que la cuestión de la tragedia *se plantea* respecto a esta obra.

En el presente trabajo, nuestro objetivo es demostrar, basándonos en el análisis de los conflictos, la acción, los discursos de los personajes y los motivos recurrentes que a partir de las problemáticas sexuales y afectivas de la sociedad del contexto de la obra se expresa en esta una *visión trágica de mundo*, lo que permite considerarla como una tragedia.

En el primer capítulo definiremos qué concepto de tragedia que emplearemos en el análisis de la obra. Aquí nos ocuparán tres problemas: el primero será esclarecer la diferencia de estatuto entre la tragedia en tanto que clase abierta de obras en la que caben distintos géneros históricos (como la tragedia griega, la tragedia isabelina, etc.) y los géneros históricos propiamente tales. Para ello nos basaremos en el estudio de las lógicas y regímenes genéricos que Jean-Marie Schaeffer realiza en su libro *¿Qué es un género literario?* (1989). El segundo problema consistirá en determinar cuál es el elemento en que se funda la unidad de la tragedia, entendida como clase abierta. En otros términos ¿Qué es lo que permite incluir al *Edipo Rey*, a *Fedra* y a *La gata* dentro de una misma clase de obras, designada con el nombre de “tragedia”. Siguiendo las explicaciones históricas de Simon Goldhill, planteamos que la idea de lo trágico, surgida de la reflexión filosófica del idealismo alemán, es la que ha permitido que históricamente obras de distintos géneros históricos sean consideradas por igual tragedias. El tercer problema que trataremos en el primer capítulo definir la idea de lo trágico. Para ellos nos basaremos en la discusión del problema que Lesky realiza en el primer capítulo de su libro *La tragedia griega* (1957).

En el segundo capítulo consideraremos las principales problemáticas sobre el sexo y las relaciones afectivas de la sociedad norteamericana de la época elaboradas en *La gata*. Para ello, nos basaremos el estudio de aquellas problemáticas realizado por Albert Ellis en su libro *La tragedia sexual norteamericana*. Estas problemáticas versan principalmente sobre los tabúes sexuales en torno a la homosexualidad, e ideas y conductas contradictorias sobre el amor romántico y las relaciones matrimoniales.

En el tercer capítulo veremos, mediante el análisis de la obra, como se conjugan estos elementos contextuales para hacer posible conflictos a partir de los cuales se

propone una visión trágica de mundo. En el análisis no consideraremos la totalidad de la obra, sino solo aquellos elementos pertinentes para la discusión genérica.

En la conclusión, consideraremos nuestra hipótesis inicial de trabajo y los objetivos en relación con los resultados del análisis.

## **Marco teórico: La tragedia y la visión trágica de mundo**

### **1.- La tragedia y las tragedias.**

Plantear que *La gata sobre el tejado de zinc caliente* es una tragedia no parece consistir en algo más complejo que afirmar que dicha obra pertenece a la clase de textos agrupados históricamente bajo la denominación “tragedia”.

Jean-Marie Schaeffer, en su libro *¿Qué es un género literario?* (1986) advierte que los nombres de géneros tienen una realidad mucho más compleja que la de denotar clases. Sin embargo, en el presente trabajo nos centraremos en la dimensión cognitiva de la dimensión genérica, dejando de lado la variedad de sus funciones. Entenderemos a los géneros literarios en su sentido tradicional de clases de textos, y a la “tragedia” como nombre que denota una clase constituida históricamente. Sin embargo, en la discusión del problema de la tragedia como género nos referiremos al problema de lo trágico.

Los nombres de los géneros literarios recubren distintos tipos de relaciones que se establecen entre las obras y la clases a las que estas pertenecen. Toda obra literaria, en cuanto fenómeno discursivo, es una realidad compleja y pluridimensional. Por tanto, es natural que distintos nombres de géneros se refieran a distintos fenómenos.

En una de sus múltiples caras, el problema de la genericidad de una obra depende de la dimensión discursiva desde la cual se le considera. Schaeffer distingue dos dimensiones discursivas principales: la dimensión del mensaje realizado (el texto como tal) y la dimensión del acto comunicacional al cual pertenece el mensaje (entendida como el conjunto de factores pragmáticos universales que hacen posible la comunicación verbal humana) (56-58).

Dentro de la dimensión del mensaje realizado Schaeffer distingue dos niveles: el nivel semántico, relativo a los rasgos temáticos, estructuras argumentales, etc.; y el nivel sintáctico, al cual competen los rasgos métricos, estilísticos, organización macro-discursiva; y en general, todo aspecto codificado del mensaje. Al considerar a *La gata* como tragedia ya se la ubica bajo la modalidad discursiva de la representación dramática. En nuestro análisis de la obra abordaremos la dimensión del mensaje realizado.

Debe tenerse en cuenta que, como señala Schaeffer (90), las clases basadas en rasgos del mensaje realizado no identifican a la obra como perteneciente al género en su totalidad, sino en virtud de determinadas partes o aspectos.

En otras palabras, nunca se clasifica la pertenencia de una obra a un género atendiendo a la totalidad de sus rasgos<sup>1</sup>.

Existen géneros definibles exhaustivamente a partir de sus rasgos textuales (aquellos géneros definidos formalmente por reglas, e.g.: un tipo determinado de soneto) y otros géneros que son irreductibles a rasgos textuales y discursivos. Estos son los géneros históricamente contextualizados, como la novela picaresca española, los romances cortesanos del siglo XII, etc. Los nombres de géneros históricos denotan clases configuradas “de manera puramente externa, por las relaciones (...) entre el conjunto de las obras que la tradición histórica ha incluido en la clase dada” (13).

Esta distinción permite distinguir entre géneros históricos, “la única realidad tangible a partir de la cual pasamos a postular la existencia de clases genéricas” (46) y aquellos géneros en cuya definición entran solamente rasgos textuales y discursivos, como lo son, por ejemplo, las clasificaciones meta-textuales<sup>2</sup> que seleccionan determinados aspectos del mensaje y del acto comunicacional para estructurar clases de obras.

Basándonos en esta distinción podemos distinguir, por un lado, los géneros históricos de la tragedia, y por otro, aquella clase denotada por el nombre “tragedia” que incluye obras de distintos géneros históricos. Es necesario explicar esta distinción que acabamos de establecer. ¿Cuál es la diferencia lógica entre la relación de *Ifigenia en Táuride*, *Edipo Rey* y *Las troyanas* con la clase designada por el nombre de “tragedia griega” y aquella otra relación que ubica a *Hamlet*, a *Fedra* y a *Dalia* en la clase más amplia designada por el nombre “tragedia”?

Si la genericidad no se reduce a dimensiones puramente textuales es porque las obras literarias, antes que textos, son actos comunicacionales, lo que supone que su mera

---

<sup>1</sup>Incluso aquellos géneros en cuya definición entran determinaciones relativas a la enunciación y al estatuto del enunciado, identifican a la obra solo como un mensaje global (e.g.: una autobiografía).

<sup>2</sup>Véase Gerard Genette (1986)

identidad textual a lo largo del tiempo no garantiza su identidad como mensaje, puesto que todo mensaje significa en tanto es emitido en un determinado contexto y con relación a él (93). La identidad genérica, *a fortiori*, también está sujeta a la variabilidad contextual; es decir, depende tanto de su contexto de producción como de recepción. En relación con la variabilidad contextual, las clases a las que se refieren los nombres de géneros pueden estar constituidas, según Schaeffer, de acuerdo a dos *regímenes*: el *autorial* y el *lectorial*. El régimen de genericidad autorial designa los fenómenos genéricos relativos a la tradición anterior de una obra que, en relación con elecciones intencionales, explican su génesis (101-106). El régimen de genericidad lectorial abarca “las afinidades que puedan sobrevenir al texto, fuera de toda intencionalidad autorial e independientemente de su contexto de génesis” (102). La genericidad lectorial se refiere principalmente a los fenómenos de clasificación retrospectiva de una obra.

Los géneros históricos pertenecen al régimen de genericidad autorial, ya que son resultado de una constitución histórica progresiva. La tragedia, como clase abierta que engloba géneros históricos tales como la tragedia ática, la tragedia romana o la tragedia isabelina pertenece al régimen de genericidad lectorial. La razón es simple: no existe ninguna forma en que la tragedia griega hubiese podido determinar futuras afinidades posibles con la tragedia romana o la tragedia isabelina, por nombrar los géneros más canónicos de la tragedia.

Abordaremos ahora un segundo problema relativo a la diferencia entre la tragedia como género histórico y la tragedia como nombre de una clase abierta. Como ya señalamos, nuestro interés está en la noción de género literario más tradicional, en la que se entiende al género como una clase extensiva en la que se incluyen obras en virtud de rasgos textuales compartidos. Pero los géneros que son clases resultan ser usualmente los más difíciles de analizar en términos de rasgos textuales. Es importante esclarecer también la relación existente entre los rasgos textuales de una obra y la clase genérica a la que esta pertenece.

Los rasgos textuales considerados como definitorios de la pertinencia de una obra a un género varían de un género histórico a otro: en la tragedia griega la intervención

verbal es central en relación con el desarrollo de la acción, la cual debe tener unidad. Además, el verso elegido no es homogéneo a toda la obra. En cambio, en las tragedias de Shakespeare adquiere preponderancia la interioridad psicológica de los personajes, la acción es menos unitaria de carácter menos unitario y el verso es homogéneo.

No obstante, como señala Schaeffer (113), este movimiento de diferenciación opera también al interior de los géneros históricos. De Esquilo a Sófocles aumenta el número de personajes; obras como *Las Euménides* o *Edipo en Colono* no tienen un final desgraciado, la figura del héroe en la *Electra* de Eurípides no tiene la estatura que tiene en los otros dos trágicos, etc. Cuando se trata de los géneros como clases, estos no se definen por un conjunto de rasgos textuales que siempre estén presentes en las obras.

En síntesis, cuando los géneros se refieren a conjuntos de propiedades textuales, estas propiedades varían de acuerdo a cada obra, incluso dentro de los géneros históricos. Como señala Alastair Fowler, la lógica de las clases genéricas no es la definición (40). Dentro de un género, los rasgos textuales considerados pertinentes presentan divergencias y variaciones de una obra a otra. De acuerdo con Schaeffer, la lógica de las clases genéricas desde el punto de vista de los rasgos textuales de las obras es una lógica de diferenciación interna, “en el sentido de que el texto (...) modula la comprensión de las propiedades pertinentes” (114). Esta relación entre los rasgos textuales y las clases es denominada por Schaeffer *régimen de genericidad moduladora* (114). Nosotros, por mor de simpleza, nos referiremos a ella simplemente como *relación moduladora*.

El régimen autorial y el lectorial junto con la relación moduladora nos permite explicar la distinción entre los géneros históricos denotados por expresiones tales como “tragedia griega” o “tragedia isabelina”, del género más abierto denotado por el nombre “tragedia” sin ninguna otra especificación.

Entendemos que los géneros históricos, tomando la expresión de Schaeffer, son *clases genealógicas* (118). Estas son resultado, como dijimos, de construcciones

históricas progresivas. Se fundan en relaciones hipertextuales<sup>3</sup> y su régimen genérico es el autorial: la definición de la clase genérica está ligada a hechos intencionales de elección, imitación y transformación.

En cuanto a la tragedia como clase abierta, entendemos provisionalmente que corresponde a lo que Schaeffer denomina como *clases analógicas* (118). Estas son resultado de clasificaciones retrospectivas. Se fundan en similitudes causalmente indeterminadas, es decir, con independencia “de todo lazo de motivación causal y de transmisión histórica entre los diferentes textos” (118). Por tanto, su régimen genérico es el lectorial. Para el teórico francés, la descripción de las clases analógicas pasa por la creación metatextual de un *tipo ideal textual* (122).

Debe señalarse que en su estudio Schaeffer no afirma directamente que la tragedia, en tanto que género literario, sea una clase analógica, aunque plantea que expresiones como “tragedia ática” tienen un estatuto lógico distinto que el de nombres de géneros como “tragedia” o “novela” (82-83)

Ahora bien, de acuerdo a este enfoque teórico, *La gata* es una obra que no pertenece a un género histórico reconocido de la tragedia, a diferencia de obras como *Las Troyanas* o el *Rey Lear*, cuya pertenencia a los géneros históricos “tragedia griega” y “tragedia isabelina” asegura su clasificación genérica. En cambio, es posible que la gata es una tragedia entendiendo a la tragedia como un género analógico, clase más extensa que contiene las obras que históricamente han sido consideradas tragedias así como también a otras obras que pueden incluirse en el género atendiendo a sus similitudes con las primeras.

Proponer que *La gata* es una tragedia empleando la noción de clase analógica tal y como la hemos expuesto sería en exceso arbitrario, ya que la clasificación genérica de esta obra descansaría en similitudes meramente constatadas por el lector, carentes de

---

<sup>3</sup>Schaeffer emplea el término hipertextualidad en un sentido distinto al de Genette (1986). “Definimos como relación genérica hipertextual toda posible relación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o índices diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos, etc” (118).

toda explicación histórica. De hecho, la genericidad lectorial, régimen genérico al que pertenecen las clases analógicas, pareciera ser para Schaeffer un fenómeno de clasificación arbitrario: “la decisión de abordar una obra según este régimen genérico y no otro depende también de nuestros intereses cognitivos (...) un espíritu curioso se apasionará sin duda por las semejanzas no genealógicas que puedan existir entre diferentes obras literarias” (126).

Desde nuestra posición, esta afirmación de Schaeffer no nos parece pertinente. De su definición de la clase analógica conservamos la relación moduladora, el régimen lectorial y su descripción mediante un tipo ideal textual, pero rechazamos la idea de que las clases analógicas se funden en relaciones causalmente indeterminadas.

El hecho de que *La gata* no pertenezca a un género histórico de la tragedia no implica que las similitudes que esta comparte con obras que sí son géneros históricos de la tragedia –y con otras que han sido clasificadas así retrospectivamente– no pueda ser explicada históricamente. Es más, sostenemos que el hecho de que la *La gata* comparta rasgos textuales con otras tragedias es un fenómeno que exige ser explicado a partir de su contexto de producción. Dicho de otro modo: es posible explicar por qué *La gata* pertenece a la tragedia, entendida esta como género analógico, basándose en la relación existente entre la obra y su contexto, aspecto que abordaremos en el segundo y en el tercer capítulo.

Otro problema, que resulta crucial en estas consideraciones, es el origen de la tragedia como género abierto que comprende distintos géneros históricos. Como hemos señalado, este fenómeno es resultado de una clasificación lectorial. Sin embargo, como Schaeffer advierte perspicazmente, “[los géneros] no son términos puramente analíticos que se aplicarían desde el exterior a la historia de los textos, sino que forman parte, en diversos grados, de esa misma historia” (45). Es decir, el uso particular del nombre tragedia para referirse a un género que engloba obras que van de Esquilo a Williams es un fenómeno histórico metatextual que reviste especial importancia en tanto permite precisar a partir de cuales elementos se ha establecido la unidad del género. La pregunta que resume el problema sería: ¿Qué tienen en común obras como el *Edipo Rey* y *La gata*

que permite considerarlas a ambas tragedias? A nuestro juicio, un elemento que permite enlazar los distintos géneros históricos bajo el nombre de tragedia es la noción de lo trágico, fenómeno abordado como noción filosófica desde el idealismo alemán.

A continuación, consideraremos brevemente el bosquejo histórico realizado por Simon Goldhill en su artículo “Generalizing about tragedy.” (2008) sobre cómo el surgimiento de la filosofía de lo trágico resulta determinante en la génesis de la tragedia como género analógico.

¿Cuál es la diferencia entre los términos “tragedia” y “trágico”? La postura de Goldhill al respecto es en lo esencial la nuestra. Para él, la tragedia permite construir conscientemente una filiación genérica, “un nexo entre la tragedia griega, las tragedias latinas de Séneca, la tragedia isabelina, las tragedias de Racine, etc.” (52). En términos de Schaeffer, el nombre “tragedia” establece un nexo entre distintos géneros históricos agrupándolos en una clase analógica que engloba *a posteriori* a las obras sin atender a la genericidad autorial.

Para Goldhill, el estudio de la genericidad debe atender tanto a los elementos de la obra en sí que permiten establecer nexos con otras obras, como al discurso metatextual. La conexión que establece el género entre las obras debe “reconocer vínculos tácitos y explícitos de los artistas, así como también de las líneas genealógicas trazadas por los críticos” (cfr. 52). Pero lo que permite agrupar a distintos géneros históricos bajo el nombre de “tragedia” también es para Goldhill un fenómeno de genericidad lectorial en lo fundamental. De acuerdo a sus planteamientos, esta agrupación fue posible gracias a la filosofía de lo trágico originada en el idealismo de Jena, filosofía que desde Schelling hasta nuestros días ha ejercido una influencia significativa sobre el discurso de la crítica y sobre el género literario.

El helenista plantea que durante los siglos XVIII y XIX hay dos líneas de pensamiento en las cuales puede constatarse un movimiento hacia una lectura generalizadora de la tragedia griega. La primera de estas líneas es la lectura que hizo de la tragedia el idealismo alemán. Aquí resulta central la influencia de la filosofía y de la estética kantiana en el modo en que será considerada la relación entre el espectador y el

género (fundamentalmente las respuestas de índole emocional). La estética kantiana, guiada por el famoso principio del desinterés, exige un rechazo de todo lo que implique una respuesta de la audiencia que esté comprometida con los elementos contingentes y prácticos, ya sean de índole moral, político, etc. Entender la relación entre el espectador y la tragedia como una relación abstracta y desgajada de lo real, permitirá a los continuadores del pensamiento estético kantiano ver en la tragedia griega un objeto artístico privilegiado que permite la contemplación desinteresada de lo universal.

La segunda línea, que corresponde al filohelenismo romántico se sigue directamente de la línea anterior. Entre sus exponentes figuran Schelling, August Wilhelm Schlegel y Hegel, quienes contribuyen a forjar una retórica sobre la perfección e intemporalidad del arte griego. Se vuelve así una noción central en el discurso artístico de la época que el arte griego trasciende lo local y se encuentra divorciado de lo mundano.

Ambas líneas contribuyen a la eclosión de lo trágico como una noción metafísica-existencial<sup>4</sup>, que supone una visión negativa sobre la esencia de la realidad con implicancias trascendentales para el sentido de la vida humana. Lo trágico, señala Goldhill, a partir de este momento será una noción empleada para establecer una filiación genérica consciente entre distintas obras, para promover una visión de la realidad que tiene implicancias para la vida humana en el mundo y para designar tipos especiales de sufrimiento (cfr. 53).

Para Goldhill, el primero de estos usos resulta central. La noción de lo trágico a partir del idealismo alemán, ha sido empelada en la historia de la crítica para establecer un nexo entre las obras pertenecientes a distintos géneros históricos de la tragedia, en tanto se considera que estas expresan una misma visión de mundo. “De este modo, lo

---

<sup>4</sup> Respecto a la existencia de una noción filosófica de lo trágico que se refiera a una visión de mundo en la tragedia griega, el juicio de Goldhill es categóricamente negativo. Una opinión similar es la de Lesky: “Los griegos (...) no desarrollaron ninguna concepción de lo trágico que saliéndose de su configuración en el drama se refiriese a la concepción del mundo como un todo (*La tragedia griega* (???)?, 20-21). Para una opinión distinta, en relación con el pensamiento de Platón, véase Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis* (2002), cap. 3.

que vincula a Esquilo con Ibsen en esta explicación es su expresión compartida de lo trágico –una actitud hacia el dolor, entendida de un modo amplio” (cfr. 53).

Según el crítico, esta lectura de la tragedia a la luz de la idea de lo trágico “permite ignorar el contexto histórico de las tragedias [griegas]”, sin considerar la importancia que tienen las problemáticas socio-políticas de la polis democrática para comprender el género<sup>5</sup>. El objetivo central de Goldhill en su artículo es denunciar las formas en que lo trágico “puede distorsionar la historicidad de la tragedia y la historia literaria del género” (cfr. 60), particularmente en el caso de la tragedia griega.

De este modo la pregunta “¿Qué tienen en común obras como el *Edipo Rey* y *La gata* que permite considerarlas a ambas tragedias?” se transforma en esta otra: ¿Cómo se explica históricamente que *Edipo Rey* y el *La gata* hayan sido consideradas obras pertenecientes a un mismo género? La respuesta que da Goldhill a esta pregunta es que la tragedia, entendida como género analógico, abstrae las determinaciones contextuales que fundan las diferentes tradiciones textuales a las que pertenecen ambas obras, basándose en cambio en la noción de lo trágico: “parte de la auto-afiliación a un género puede ser precisamente mediante de un reconocimiento compartido de un punto de vista sobre el lugar del hombre en el mundo” (cfr. 53).

La utilidad de la explicación del Goldhill para nuestros fines reside en que toca de lleno el problema de cómo se origina en la historia literaria una clase genérica que abarca géneros históricos particulares, que hemos definido *vía* Schaeffer como una clase analógica. De este modo, Goldhill nos permite llenar el vacío que habíamos dejado en el concepto de clase analógica al rechazar la idea de Schaeffer de que esta se basa en similitudes indeterminadas.

Antes de continuar, es necesario hacer una precisión sobre la idea de lo trágico como fenómeno de genericidad lectorial. Si en algún momento la lectura generalizante de la tragedia griega fue netamente un fenómeno externo a su realidad como género histórico, no podemos decir otro tanto para las tragedias contemporáneas, para las cuales

---

<sup>5</sup> Para una explicación detallada de esto último véase: Vernant, Pierre. *Mito y tragedia en la grecia antigua*. Vol I. Barcelona. Paidós, 2002, Vol I, p. 39-40

lo trágico como noción pasa a ser un factor de producción de las obras, y no de mera lectura. En otros términos: la lectura que hizo el idealismo alemán de la tragedia es ciertamente un fenómeno de genericidad lectorial que pone entre paréntesis los elementos del contexto que explican el género. Sin embargo, decir lo mismo sobre la clasificación de obras contemporáneas como tragedias en base a la idea de lo trágico no siempre es posible. Como Schaeffer afirma, la distinción entre genericidad autorial y lectorial permite el estudio “de los factores dinámicos de las tradiciones textuales, un estudio que ya no tiene como objeto los géneros como clase de textos, sino la genericidad como elemento de producción de las obras” (102-103).

Por lo tanto, no es correcto pensar que la idea de lo trágico es siempre un fenómeno externo a la producción de las obras. Este punto es fundamental en relación con nuestro análisis de la genericidad de *La gata*. Consideramos esta obra como una tragedia en el sentido que hemos venido definiendo en este capítulo: una clase analógica cuya unidad la brinda la idea de lo trágico. Esto implica la hipótesis de que la idea de lo trágico esta operando como un factor dinámico en la génesis de *La gata*.

## **1.2.- Lo trágico.**

Pasamos ahora a precisar la noción de lo trágico que emplearemos en el análisis de la obra, definición que ha sido motivo de inmutables disputas en la historia de la teoría de los géneros. No solo la relación entre las clases genealógicas y los rasgos textuales de las obras resulta difícil de asir, sino que también encontramos una gran variabilidad en las clasificaciones metatextuales. Como afirma Gerárd Genette en *Figuras V*:

“Las clasificaciones artísticas funcionan por especies y géneros muy diversamente abiertos o cerrados [...]. Y estos estatutos diversos son eminentemente variables según los individuos [...]; tanto Aristóteles como Hegel creían hallarse en posesión de una definición clara de lo trágico, pero no era la misma” (Genette 112)

¿Es posible precisar la noción de lo trágico? Volvamos a una de las frases de Goldhill citadas anteriormente: "...lo que vincula a Esquilo con Ibsen en esta explicación es su expresión compartida de lo trágico – una actitud hacia el dolor, *entendida de un modo amplio*" (cursivas mías). Detrás de esta caracterización de lo trágico parece estar la idea de que su definición ha de ser laxa, dada la amplitud de su extensión, puesto que se concibe que lo trágico se aplica a las tragedias en general. En Schaeffer encontramos una actitud similar. Considera que lo trágico es una abstracción efectuada a partir de las obras que retiene solo un par de rasgos (el destino ineludible y un final triste), lo cual "aumenta la extensión del término" (78).

El mayor riesgo que se corre con toda definición particular de la idea de lo trágico es naturalmente la pertinencia con que esta se aplica a las obras particulares provenientes de tradiciones literarias históricas y culturalmente muy diversas. Si a esto se agrega la variabilidad que también presenta la idea de lo trágico de un autor a otro, la tarea parece ser desesperada. Respecto a este problema, no podemos más que asentir a la opinión de Stephen Halliwell: "Incluso es concebible que pocas de las tragedias existentes, o ninguna, satisfagan las estrictas condiciones de una concepción particular de "lo trágico" (98). Un caso que ilustra de modo ejemplar este juicio es el caso de George Steiner, para quien resulta un asunto delicado considerar tragedias a *Edipo en Colono* y a *Las Euménides*, ya que estas no se ajustan a su concepción de lo trágico (Steiner 12).

El concepto de lo trágico que elegido para nuestro análisis permite establecer relaciones con los rasgos textuales de la obra y no caer en abstracciones o disquisiciones filosóficas excesivas, de modo que no se pierda el foco de interés central: la obra y su especificidad.

Consideramos que la idea de lo trágico que Albin Lesky desarrolla en el primer capítulo de su Libro *La tragedia griega* responde a nuestros propósitos. Lesky aborda de modo bastante exhaustivo los principales aspectos que históricamente han configurado la faz variable de la idea de lo trágico y a la vez considera determinaciones de las obras dramáticas que se han asociado a esta idea. Este último es uno de sus aciertos, que hace

que sus consideraciones resulten muy fructíferas para el análisis dramático. El propio autor así lo señala: “Nuestra pregunta acerca de los rasgos esenciales de lo trágico partirá necesariamente de su configuración en el drama” (20). Fiel a esta declaración, a lo largo del primer capítulo establece constantemente relaciones entre la idea de lo trágico y rasgos del nivel semántico de las obras.

No obstante esta precisión, es necesario señalar que en algunos lugares del primer capítulo Lesky parece entender la idea de lo trágico como una esencia que se concreta en distintos momentos de la historia literaria. Señala como una de sus preocupaciones la disyuntiva de si lo trágico

(...) está tan vinculado a la forma artística llamada tragedia que solo aparece unido a ella, o si en la creación literaria de los griegos se encuentran ya comienzos en los cuales se prepara la primera y al mismo tiempo la más completa objetivización del concepto trágico en el mundo del drama del siglo V” (18).

Otra característica importante de su idea de lo trágico es que esta no se circunscribe solo al campo del arte, sino que sería una categoría que también pertenece al ámbito de la vida misma, o como él señala, al de las “experiencias vitales”<sup>6</sup>. Al discutir la segunda condición para la aparición de lo trágico afirma: “un segundo postulado en cuanto a todo aquello a lo que en *la obra de arte y en la vida* hemos de reconocer la categoría de lo trágico...” (26). Conviene señalar estas particularidades del análisis de Lesky para mantener una distinción clara entre los fenómenos estéticos y aquellas categorías metafísicas o antropológicas.

Veamos ahora en detalle su idea de lo trágico y las relaciones con los rasgos semánticos de las obras literarias que él expone. Para Lesky, lo trágico corresponde a una visión de mundo particular que implica un orden superior a lo humano (divino,

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, a propósito de la conciencia trágica, Lesky habla en términos generales refiriéndose a “la persona envuelta en el ineludible conflicto [trágico]”, para luego ejemplificar sus consideraciones al respecto con la *Antígona* de Anouilh (27)

metafísico, etc.) que condiciona un acaecer funesto. Lesky sostiene que lo trágico presenta una serie de condiciones y requisitos, los que a su vez reconoce como parciales.

La primera condición de lo trágico es la dignidad de la caída. Lesky la define en un sentido humano y no de clase social como se la entendió erróneamente a partir de Aristóteles: “lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída de un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible” (26). Naturalmente, esta condición corresponde a una determinación argumental de la tragedia como obra literaria que se puede aplicar a *La gata*, en la cual, como veremos, asistimos a la crisis del matrimonio de Brick y Margaret, que se ven arrojados desde la cima de un frágil éxito social, afectivo y económico.

La segunda condición Lesky la formula del siguiente modo: “Un segundo postulado en cuanto a todo lo que en la obra de arte y en la vida hemos de reconocer como la categoría de lo trágico (...) es lo que designamos como posibilidad de relación con nuestro propio mundo” (26). El tema de la tragedia debe incumbir al receptor, tocarlo en lo más profundo de su ser. Lesky advierte que esta condición no debe ser malinterpretada en el sentido de lo familiar o cotidiano. Esta condición implica más bien que “El efecto del gran arte trágico se halla bajo otras leyes y queda sustraído al imperio del tiempo”, “El *Edipo rey* de Sófocles es mucho más antiguo que *Hedda Gabler* (...) pero la gran tragedia de la inseguridad de la humana existencia no ha perdido nada de su poderoso efecto” (26-27). En otras palabras, lo que califica como trágico es aquello que puede relacionarse con nuestra existencia porque es un aspecto universal de la existencia humana. Esta condición concuerda con la denuncia de Goldhill sobre el rechazo de lo mundano y de la contingencia al que da pie la idea de lo trágico.

El tercer requisito de lo trágico corresponde a la conciencia que tiene el sujeto de la experiencia funesta que vive: “El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrido a sabiendas” (27). Este requisito es a la vez una determinación de la experiencia de lo trágico como de la tragedia, que como veremos, se aplica a *La gata*, en cuyo argumento es central el

conflicto que tiene Brick consigo mismo, insoportable a tal grado que le impide continuar normalmente con su vida, volviéndolo un adicto a la bebida.

La cuarta condición, central para Lesky, consiste en la oposición irremediable presente en el conflicto de la obra. Esta condición, que Lesky toma de Goethe<sup>7</sup> es para él el elemento esencial de lo trágico. Sin embargo, esta presenta a Lesky el problema de dejar fuera obras que indiscutiblemente son tragedias y que no presentan este rasgo, como por ejemplo (nuevamente) *Las Euménides*. Ya nos hemos referido anteriormente a este problema, que consiste en tomar la lógica genérica como la lógica de la clasificación tradicional en base a rasgos lógicamente necesarios. La solución que da Lesky a este problema es plantear que dentro de lo trágico caben tres conceptos distintos, o más bien, considerar como trágico aquellos eventos de la vida y aquellos argumentos de las tragedias que se ajusten a alguno de estos tres conceptos (30-31):

1.- *Visión trágica de mundo*: se concibe al mundo como sede de la destrucción total de fuerzas y valores. No existe ningún sentido trascendente en la realidad que pueda oponerse a la destrucción.

2.- *Conflicto trágico absoluto*: la destrucción de las fuerzas y valores en conflicto también es absoluta (la oposición no tiene solución), pero sin embargo es a la vez parte de un todo trascendente que le da sentido.

3.- *Situación trágica*: el conflicto entre las fuerzas no tiene salida y debe experimentárselo en todo su peso, pero no es fuente de destrucción total. Por así decirlo, “la vida sigue”.

Se deduce que estos tres acepciones parecen ser para Lesky *formas de presentarse* de lo trágico<sup>8</sup> Por ejemplo, cuando considera *La Orestíada* a la luz de su división conceptual afirma que elemento trágico “aparece como” conflicto trágico absoluto en el destino de Agamenón y de Clitemnestra, y que en el caso de Orestes, la

---

<sup>7</sup> Extraída de las conversaciones entre Goethe y Eckermann: “En el fondo, se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico” (28)

<sup>8</sup> “Permanezcamos en el ejemplo de la *Orestíada* de Esquilo. Su contenido en cuanto a impresionante elemento trágico está fuera de duda, *pero solo aparece como conflicto trágico absoluto* en el destino de Agamenón y Clitemnestra...” (31, las cursivas son nuestras).

“participación” que su destino tiene en lo trágico “se nos presenta” como situación trágica (31).

Esta división de lo trágico en tres formas de presentación le permite a Lesky considerar como tragedias obras con rasgos semánticos opuestos entre sí. En otros términos, el problema que presentaba la definición de Goethe del elemento esencial de lo trágico –el conflicto insoluble– al ser aplicada a las tragedias que tienen un desenlace feliz, como *Las Euménides*, se desvanece:

Las obras como las trilogías de Esquilo con finales de reconciliación no se adaptan a la definición de lo trágico dada por Goethe, porque esta definición sólo apunta hacia el conflicto absolutamente trágico. Sin embargo, les damos el nombre de tragedias, y no lo hacemos solamente para indicar que forman parte de un género de la literatura clásica, sino también a causa de su contenido trágico, que dentro de estas piezas se presenta en su situación trágica (32).

La quinta condición de lo trágico que considerada por Lesky es la culpa trágica. Basándose en Aristóteles, Lesky considera que la culpa que tiene el héroe trágico no tiene un sentido moral, sino intelectual “...hemos de entender que se trata del fallo intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida” (35). Este rasgo, típicamente asociado a la tragedia, resulta en nuestra obra un elemento central del conflicto interno que vive Brick, a quien se le hace intolerable cargar con la responsabilidad de la muerte de su amigo Skipper. Debe señalarse que en *La gata* la culpa trágica difiere de la definición de Lesky: es una culpa esencialmente moral.

Finalmente, Lesky cierra la discusión sobre lo trágico refiriéndose al problema del sentido del “acontecer trágico” (39). Si se entiende lo trágico como *visión trágica de mundo*, entonces la postura es que el acontecer trágico carece de todo sentido posible. Este es sin duda el concepto más radical de lo trágico. Pero si se entiende a lo trágico

según el concepto de *conflicto trágico absoluto*, la postura sobre el problema del sentido es que existe una esfera trascendente que en cierto modo la explica y justifica.

De las cinco requisitos de lo trágico de Lesky, consideramos que el primero (la dignidad de la caída), el tercero (la vivencia consciente del héroe), el cuarto (el conflicto insoluble) y el quinto (la culpa trágica) pueden corresponder tanto a características de una experiencia vital como a rasgos semánticos de las tragedias. Por esta última razón, los consideraremos como rasgos<sup>9</sup> del concepto genérico tragedia, entendida como clase analógica). Estos rasgos son centrales en la confirmación de nuestra hipótesis, ya que evidencian la relación el análisis de la obra con aquellos rasgos que se han asociado característicamente a las tragedias. En análisis del tercer capítulo explicaremos el modo particular en que *La gata* presenta estos rasgos.

En cuanto a las tres acepciones de lo trágico presentadas por Lesky, consideramos que los dos primeros, a saber, *la visión trágica de mundo* y el *conflicto trágico absoluto* comportan una postura filosófica-metafísica. Para Lesky, ambas nociones tocan de lleno la cuestión de lo trágico, siendo para él un problema capital discernir si el conflicto de una tragedia supone “un mundo carente de sentido” o un “orden superior más allá de todos los conflictos y de todos los sufrimientos” (44). En cambio, la tercera acepción de lo trágico (la situación trágica) no implica una postura metafísica o filosófica: se la define como un conflicto que tiene un final positivo.

La noción de *visión trágica de mundo* es el rasgo central en el análisis de la genericidad de *La gata*. Plateamos que en esta obra se postula una visión trágica de mundo a partir de la escisión interna que vive Brick a lo largo de toda la obra y de la representación de un universo familiar en el cual impera la falsedad. Aspectos de la obra que consideraremos en relación con la visión trágica de mundo son: primero, la situación dramática inicial y los dos conflictos que en ella se presentan. Segundo, el desarrollo de la acción de la obra, que se divide en una acción principal y una acción paralela que

---

<sup>9</sup> No en el sentido de rasgos necesarios y suficientes. Como ya dijimos, la lógica de los nombres de géneros que denotan clases de obras no es la lógica de la definición tradicional, sino la de la modulación: los géneros no denotan conjuntos cerrados de rasgos textuales que estén presentes siempre y del mismo modo en cada obra del mismo modo

converge en la primera. Tercero, las intervenciones verbales de los personajes, en las cuales se expresa la visión trágica de mundo, atendiendo a los motivos recurrentes que figuran en ellos.

Las ideas y conductas en torno a las relaciones afectivas y familiares presentes en el contexto de *La gata* resultan centrales para comprender la escisión interna de Brick que hemos señalado, a partir de la cual se postula una visión trágica de mundo. A continuación, nos ocuparemos de aquellas ideas y conductas.

## **Ideas sobre la sexualidad y las relaciones afectivas en la sociedad norteamericana de los 50'**

Como señalamos en la introducción, una de las principales características de *La gata* es que en ella se abordan de modo directo problemáticas sociales de su contexto de producción. La consideración de estas en el análisis de la obra resulta central. De no llevarse a cabo, nuestro tratamiento del problema genérico se quedaría en la mera confrontación de la visión trágica de mundo y los requisitos de lo trágico expuestos por Albin Lesky con rasgos textuales que efectivamente presenta la obra, dejando inexplicadas las coincidencias y divergencias.

Para la consideración de las problemáticas del contexto hemos elegido un estudio realizado por el psicólogo clínico Albert Ellis a inicios de los años cincuenta, y repetido luego a inicios de los 60', sobre las actitudes norteamericanas hacia el amor, el matrimonio y las relaciones familiares. Los resultados de dicho estudio se recogen su libro *La tragedia sexual norteamericana*. Basándose en una gran cantidad de datos extraída de los distintos medios masivos de comunicación (revistas de belleza, periódicos, novelas rosa, obras teatrales, programas radiales, canciones, etc.) y en su trabajo en consulta Ellis propone la tesis principal de que en la sociedad norteamericana de la época existen conductas e ideas contradictorias y profundamente irrealistas que redundan en profundos conflictos psicológicos de los individuos, quienes no están conformes ni consigo mismo ni con lo que obtienen de la realidad.

A continuación, consideraremos aquellos ideales y conductas contradictorias que son pertinentes para el análisis de nuestra obra.

## **2.1.- El puritanismo sexual**

La principal fuente de información en la que Ellis confía para trazar la frontera entre las conductas sexuales de la época aceptadas y promovidas socialmente y aquellas

otras que eran prohibidas son los códigos legales. En los Estados Unidos de los cincuenta, prácticamente la totalidad de los estados condenaba todo acto sexual que no condujese a la reproducción dentro del marco del matrimonio. Para estos actos, que caían bajo el rótulo amplio de “actos *contra natura*”, las penas iban desde el año de cárcel al presidio perpetuo. Como es imaginable, la realidad de los hechos resultaba muy distinta: en buena lógica, para el año 1929 más de la mitad de la población estadounidense debió haber estado tras las rejas de acuerdo a los trabajos clínicos que Ellis cita (101)<sup>10</sup>.

Ellis no vacila en afirmar que los conceptos de normalidad sexual de la época de los cuales las leyes son un reflejo corresponden a constructos sociales arbitrarios que no dan cuenta de la realidad de la sexualidad humana desde una perspectiva científica. Sobre la homosexualidad –que, como veremos, es el motivo determinante de uno de los dos conflictos principales de *La gata*– Ellis señala lo que hoy ya resulta sabido gracias a los estudios de género: juzgar anormales prácticas sexuales entre personas del mismo sexo es un mero hecho cultural implicado en el aprendizaje de la heterosexualidad. Sin embargo, Ellis si cabe hablar de normalidad sexual en términos psicológicos cuando se ejecuta una práctica sexual de modo fetichista y exclusivo. En otras palabras, la heterosexualidad (como también la homosexualidad) puede volverse una patología. Es el caso de aquellos sujetos “visiblemente temerosos de la homosexualidad, que son compulsivamente heterosexuales” (105-106).

Las ideas sobre el puritanismo sexual adquieren gran importancia en *La gata* en el conflicto que experimenta Brick con la confesión de amor de su amigo Skipper. La principal causa –pero no la única– de su rechazo total por la vida en todos sus aspectos (familiar, matrimonial y personal) es justamente el asco que siente por la homosexualidad de Skipper. En el tercer capítulo, veremos cómo se imbrican en el conflicto de Brick este asco por la homosexualidad con ideales sobre el amor

---

<sup>10</sup> G.V. Hamilton, *A Research in Marriage*. Nueva York: Prentice Hall, 1952; Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy y Clyde E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*: Filadelfia: Saunders, 1948.

prácticamente omnipresentes en el contexto de *La gata*. Considerar estos ideales resulta fundamental para comprender la eclosión de una visión trágica de mundo en la obra.

## **2.2.- El amor romántico**

El amor romántico es uno de los conceptos centrales en el estudio de Ellis sobre las ideas irracionales que determinan formas psicológicamente costosas de vivir la sexualidad en la sociedad norteamericana de posguerra. Del estudio de Ellis, las ideas sobre el amor romántico son las más importantes para nuestro análisis de la genericidad de la obra, puesto que, como veremos detalladamente en el tercer capítulo, son las ideas románticas que tiene Brick de su amistad con Skipper las que explican en su mayor parte la visión trágica de mundo en *La gata*.

Ellis entiende al amor una relación afectiva relativamente intensa que incluye distintos tipos de afectos, entre ellos el amor romántico. Uno de los rasgos distintivos de este último es la extensión y profundidad de su presencia en la cultura norteamericana de la época. Ellis constata que “en casi todas las novelas de mayor difusión de la década de 1960”, como también en películas, canciones, revistas y obras teatrales se encuentran vínculos afectivos romántico, entregando una larga lista de ejemplos de cada medio (131-139). Su conclusión es que la presencia de las ideas románticas en los medios de difusión y en la cultura en general es prácticamente ubicua.

Ahora bien, es necesario aclarar algunos puntos antes de explicitar el concepto de amor romántico que Ellis maneja. Aunque el autor ubica acertadamente el surgimiento del amor romántico en el amor cortés del siglo XII, las ideas en torno a este en la sociedad norteamericana de la década de los 50' y 60' no son un fenómeno, literario, sino de psicología social, que tiene expresiones en diferentes ámbitos de la cultura. De este modo, el amor romántico presenta su propia fisionomía: es un fenómeno masivo que se relaciona problemáticamente con la institución matrimonial y con la sexualidad.

Explicitemos ahora el concepto. Dos son las características esenciales, tomadas por Ellis de Ernest W. Burgess<sup>11</sup>, que definen al amor romántico; primero, el ser causa de “suprema felicidad personal” y “motivo de felicidad extática y sin tacha”; y segundo, ser un sentimiento totalmente autónomo e irrestricto que no admite ninguna determinación ajena a la propia voluntad del individuo que lo experimenta (132 - 134).

En su estudio de las ideas preconizadas por los medios de difusión masiva, Ellis constata que al amor romántico presenta frecuentemente los siguientes rasgos<sup>12</sup>: es un sentimiento *exclusivista* (“intensamente monógamo en cada momento”), *de gran intensidad* (“El amor tiene poder de vida y muerte sobre los hombres y las mujeres, y puede impulsarlos a hacer o a dejar de hacer casi cualquier cosa”, “La falta de amor enloquecerá literalmente a una mujer”), *reciproco* (“Cuando el amor romántico no es correspondido, o cuando uno de los amantes deserta, provoca los más dolorosos sufrimientos concebibles”), *perfeccionista* (aspira a lo más grande y absoluto), *anti-sexual* (“El amor transfigura la sexualidad y le confiere auténtica jerarquía. El sexo sin amor es repugnante y carece de valor”), irrealista (no permite reconocer la realidad tal cual es) y valorador de la belleza física (131-141). En el análisis de la obra discutiremos estos rasgos a propósito de la escisión interna que vive Brick.

El primer rasgo del amor romántico es el más importante, tanto para su definición como para el análisis de lo trágico presente en *La gata*. Forma parte esencial de la visión trágica de mundo que puede hallarse en la obra este rasgo primordial del amor romántico, que lo hace, en palabras de Ellis, “[...] un sentimiento de suprema importancia, *sin el cual la vida resulta gris, lamentable y carente de sentido*” (136, cursivas nuestras).

El vínculo entre la belleza física y el amor romántico merece un comentario más pormenorizado. La sociedad norteamericana de la época confiere un enorme valor a la belleza femenina. Ellis constata que contar con un cuerpo bello es un prerequisite

---

<sup>11</sup> Ernest W. Burgess, “Sociological Aspects of Sex Life of the Unmarried Adult”, en Ira S. Wile, *Sex Life of the Unmarried Adult*. Nueva York. Vanguard, 1934.

<sup>12</sup> Nos limitamos solo a señalar aquellos rasgos del amor romántico pertinentes para la discusión de *La gata*.

indiscutible para el sexo, el matrimonio y el amor. Sin embargo, los ideales en torno a la belleza difundidos por los medios de comunicación son problemáticos, ya que resultan prácticamente imposibles de alcanzar para el común de las personas. Respecto a la belleza masculina, el psicólogo señala que en la década de los 60' ha aumentó significativamente la valoración de esta. (39-40). En *La gata*, la importancia de la belleza de Brick es otro motivo recurrente que arroja luz sobre la visión trágica de mundo<sup>13</sup>. (cfr. 17-51).

Otro de los rasgos del amor romántico que requiere una consideración más detenida es su irrealismo. Los principales problemas que acarrear las ideas románticas sobre el amor es que incentivan conductas que no se adecuan a la realidad. En palabras de Ellis:

La ubicuidad de las filosofías ultrarománticas en nuestros grandes medios de difusión, particularmente cuando se combinan con las realidades antirománticas, a menudo muy duras de la vida, determinan graves conflictos y perturbaciones (conscientes e inconscientes) en casi todos los miembros de nuestra sociedad” (140-141).

Pero, ¿en qué consiste el irrealismo del amor romántico? El irrealismo, en su forma más básica, consiste simplemente en un concepto falso de la realidad y de lo que puede esperarse de ella. Ya en el núcleo del amor romántico puede reconocerse su profundo irrealismo. Pese a que se lo ensalza como fuente de máxima felicidad, Ellis constata, tanto en su consulta como en los medios de difusión, que el amor romántico “a

---

<sup>13</sup> Quisiéramos señalar aquí, a modo de digresión, un fenómeno literario interesante en relación a las ideas en torno a la belleza de la sociedad norteamericana de la época. En el primer capítulo de su libro, dedicado a las implicancias psicológicas que tiene la difusión masiva de los ideales de belleza en las mujeres norteamericanas, Ellis cita la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman*, a propósito del interés (escaso pero emergente) del sexo masculino por su propia belleza y del valor que a esta conceden las mujeres. En esta obra, los ideales de belleza son expuestos como una de las causas del fracaso de los hijos de Willy Lottman para desenvolverse en la vida práctica. Creemos que sería iluminador considerar esta y otras producciones dramáticas norteamericanas de la época en relación con elementos de la psicología social de su contexto de producción, para así explicar por qué han sido consideradas a menudo por los críticos como tragedias contemporáneas.

menudo es fuente de inquietud, de responsabilidades, de pérdida de la independencia y de toda suerte de sentimientos de angustia” (141)

Si en el caso de los ideales de belleza el irrealismo consistía en un grado elevado de dificultad para adecuarse a la realidad de los hechos, en el caso del amor romántico se llega al extremo de huir de la realidad. El amor romántico, afirma Ellis, implica la incapacidad no solo para adecuarse a la realidad, sino que para reconocerla (142). Una de las premisas del enfoque del estudio de Ellis<sup>14</sup> es que para llevar una vida psicológicamente buena es condición *sine qua non* la aceptación de la realidad:

(...) la felicidad humana es una relación entre lo que la gente espera y lo que obtiene de la vida. Cuando las esperanzas que el individuo alienta son ultrarománticas y por lo tanto carentes de realismo, es inevitable que fracasen las tentativas de realización; y la consecuencia será un sentimiento de infelicidad y la tendencia a la perturbación emocional” (142)

Entre las principales repercusiones negativas del irrealismo del amor romántico, Ellis cuenta las siguientes: 1) al ser un sentimiento irrestricto y exigir radical autonomía, entra necesariamente en conflicto con todo tipo de presiones sociales, como imperativos familiares, tabúes sexuales, limitaciones económicas, etc. 2) Dado que el amor romántico tiene un gran grado de perfeccionismo, llevando asociado ideales como la pureza, la extrema belleza, etc., implica metas inalcanzables para la mayoría de los individuos, lo que lo vuelve fuente de sentimientos de inadecuación y decepción. 3) Otra de las repercusiones negativas de amor romántico se origina en su aversión hacia el

---

<sup>14</sup> *La tragedia sexual norteamericana* se funda en un enfoque psicológico ideado por el propio Ellis, denominado *psicoterapia emotivo-racional*. No es este trabajo el lugar para exponerlo, mas una sucinta caracterización de este puede iluminar algunos juicios de Ellis que parezcan oscuros en nuestra exposición de sus planteamientos. En palabras de Ellis, “la psicoterapia emotivo-racional se funda en la premisa de que normalmente los seres humanos resultan perturbados emotivamente debido a la presencia de pensamientos, conceptos o actitudes ilógicas o irracionales. La emoción misma constituye esencialmente cierto tipo de pensamiento –una forma de pensamiento fundada en prejuicios y preconceptos– ; y afirmase que puede enseñarse a la gente a modificar sus sentimientos perturbados y negativos cambiando los pensamientos que invariablemente sirven de base a dichos sentimientos” (175).

sexo en sí mismo. Ellis señala que el carácter anti-sexual del amor romántico tiende a producir “sentimientos neuróticos y psicóticos de suciedad, de fracaso, de culpabilidad, de inadecuación, de profanación de lo que se tiene por sagrado.” (142). En el análisis de la obra, veremos como estas repercusiones negativas afectan a Brick.

### **2.3 - El matrimonio**

En *La gata*, el matrimonio adquiere especial importancia. La acción entera de la obra puede definirse como el intento de Margaret por salvar su matrimonio. Aspectos del matrimonio norteamericano también arrojan luz sobre el personaje del Abuelo y su rechazo de convenciones sociales como el puritanismo o la importancia de la familia.

El problema esencial con el matrimonio parece ser a primera vista aquello que Ellis ha identificado en sus análisis de las ideas y conductas sexuales como el origen de todos los problemas: el irrealismo. En la sociedad norteamericana de la época de post-guerra el amor romántico constituye el fondo de ideas y esperanzas previas que luego del casamiento entrarán en choque con la realidad práctica, en el cual los cónyuges deben ocuparse de cuestiones completamente opuestas a lo romántico (cfr. 143).

De acuerdo a Ellis, la cotidianidad de la vida conyugal sabotea duramente aspectos del amor romántico caros a quien lo experimenta. La vida matrimonial no es una experiencia intensa: a diferencia de lo que exige el amor romántico, se destaca más por la serenidad de la diaria convivencia.

Pero los problemas con el matrimonio no se reducen a las dificultades que levanta al amor romántico. Más bien, para la sociedad norteamericana de la época el matrimonio en sí mismo es lo que resulta problemático, puesto que las ideas que la sociedad tiene de él son contradictorias. A continuación, presentamos sucintamente dos contradicciones principales entre las ideas de la sociedad norteamericana sobre el matrimonio extraídas por Ellis de los medios de comunicación masivos de su época.

La primera contradicción corresponde a las ideas sobre el valor del matrimonio. En los diarios y revistas de la época Ellis encuentra constantes referencias al matrimonio como una forma de jerarquía social. Pero no solo es una forma de jerarquía: también es un poderoso imperativo. En gran parte de las revistas de literatura de masas (cuentos rosa, principalmente) Ellis encuentra la idea de que es necesario que las mujeres se casen jóvenes, para no correr el riesgo de quedar solteras. Si el matrimonio resulta ser un vínculo valorado y exigido por la sociedad, lo razonable sería esperar que se lo considerase de modo positivo. Sin embargo, junto a la idea de que estar casado reporta una gran felicidad, Ellis encuentra también numerosos ejemplos de la idea opuesta. El matrimonio resulta ser así una delicia y una cosa espantosa (202-203).

La segunda contradicción del matrimonio se relaciona con el amor romántico. Por un lado, se insiste en que el matrimonio solo debe basarse en este tipo de amor (cfr. 206-207). En el caso de que este se acabe, el matrimonio no debe continuar. Por otro lado, existe la opinión en los medios populares de que el amor matrimonial se basa en el sacrificio y en los esfuerzos por la adaptación mutua entre los cónyuges antes que en una fogosa pasión. En otras palabras, “el romance de la formación de un hogar es más importante que el romance del amor” (206-207). De este modo, se opone al amor romántico a otras formas de amor, como el conyugal y el familiar. La tónica son opiniones sobre el matrimonio marcadas por su dualismo: románticas y a la vez no románticas.

A continuación, consideraremos los conflictos presenten en *La gata* y el modo en que estos son vividos por los personajes a la luz de estas ideas contradictoras sobre las relaciones afectivas y sexuales presentes en el contexto de la obra, para iluminar el modo en que a partir de estos conflictos particulares se propone una visión trágica de mundo.

## Análisis de la obra

### 3.1.- Conceptos a emplear en el análisis

En el análisis de la obra nos centraremos en los dos conflictos principales, el desarrollo de la acción, las intervenciones verbales de los personajes y los motivos recurrentes, poniendo en relación estos cuatro elementos con las problemáticas del contexto ya identificadas.

Para el análisis de la acción, tomaremos del modelo de análisis teatral que Jose Luis Garcia Barrientos expone en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2003) los conceptos de *situación*, *suceso* y *acción*. Una situación dramática es la estructura de las relaciones entre los personajes (constelación de fuerzas) en un momento dado. Por suceso se entiende todo acto de los personajes que no modifica la situación en la que se produce, y por último la acción, que se define como la sucesión de situaciones dramáticas.

En una obra pueden haber varias acciones, con diferentes relaciones y jerarquías. Analizamos el concepto de acción en los conceptos de *conflicto*, *acción central*, *acción subsidiaria* y *acción total*, tomados del *Glosario de términos dramáticos* elaborado por Nelly Donoso, Luis Vaisman y Eduardo Thomas. Entendemos por conflicto la tensión entre fuerzas que se oponen en una determinada situación dramática. En una misma situación puede haber más de un conflicto. La acción central corresponde al desarrollo del conflicto básico. Su estructura está formada por el planteamiento del conflicto, la pugna entre las fuerzas y el estado resultante. La acción subsidiaria desarrolla un conflicto que naturalmente no es el conflicto básico, pero que converge en la acción central.

Para el análisis de las situaciones dramáticas empleamos el modelo actancial de Julien-Algirdas Greimas<sup>15</sup>. Un actante es la abstracción de la función que puede desempeñar un personaje en relación con una acción intencionada emprendida hacia un objetivo. Hay seis tipos de actantes: *sujeto*, *objeto*, *destinador*, *destinatario*, *ayudante* y *oponente*. Un personaje es *sujeto* cuando es quien emprende una acción para conseguir algo, es *objeto* cuando él mismo es el fin buscado, es *destinador* cuando de él depende que el sujeto consiga el objeto, es *destinatario* cuando se beneficia de la acción del sujeto, es *ayudante* cuando colabora con el sujeto en la consecución del objeto y es *oponente* cuando constituye un obstáculo para el sujeto.

Para el análisis de las intervenciones verbales de los personajes –fundamental, ya que en ellas se expresa la visión trágica de mundo– nos basaremos también en García Barrientos (2003), quien distingue entre las funciones que puede tener el diálogo dramático y su forma. De todas las funciones que distingue tomaremos tres: la función *dramática*, la función *caracterizadora* y la función *narrativa* (59-60). En la función *dramática*, la palabra está al servicio de la acción: decir es hacer. Decimos que una intervención cumple una función *caracterizadora* cuando proporciona elementos al lector o espectador para construir el carácter de los personajes. La caracterización puede ser *explícita* o *implícita* (dependiendo si es expresa y directa o debe ser inferida) y *reflexiva* o *transitiva* (dependiendo si el personaje se caracteriza a sí mismo o caracteriza a otro) (173-175). Una caracterización *transitiva* puede ocurrir en *presencia* o en *ausencia* del personaje caracterizado. Finalmente, una intervención cumple una función *narrativa* cuando en esta se relatan hechos que están fuera, ya sea temporal o espacialmente del presente escénico.

De las distintas formas que puede adoptar la interacción verbal en la obras dramáticas que distingue García Barrientos, tomaremos los conceptos de *diálogo*, *parlamento*, *monólogo* y *soliloquio* (62-64). Entendemos por *diálogo* la interacción verbal entre dos o más personajes. Cuando la intervención de un personaje es de mayor extensión que lo normal, la denominamos *parlamento*. *Monólogo* es aquel parlamento

---

<sup>15</sup> Nos basamos en la exposición que realiza García Barrientos (2003, 70-72) de este modelo.

sin respuesta verbal por parte del interlocutor. *Soliloquio* es un segundo tipo de parlamento, donde el personaje habla consigo mismo sin dirigirse a un interlocutor.

### **3.2.- Análisis de la obra.**

#### **3.2.1 Estructura de la obra.**

*La gata* es una obra que mirada desde el punto de vista formal no presenta mayores complejidades. Toda la acción ocurre en el dormitorio de Brick y Maggie, ubicado en la planta superior de una mansión ubicada en el delta del río Mississippi, sin haber saltos temporales o espaciales. Luego del intermedio entre el primer y el segundo acto la acción continúa en el punto en que se la dejó; lo mismo ocurre con el intermedio entre el segundo y el tercer acto.

Desde el punto de vista de las configuraciones de personajes la obra presenta una mayor complejidad<sup>16</sup>. El primer acto consiste en su mayor parte en largos parlamentos de Margaret y breves réplicas de Brick, con intervenciones breves de otros personajes. La mayor intervención es la de la Abuela, que abarca cuatro páginas.

El segundo acto tiene una estructura de personajes más compleja. Durante el primer tercio figuran casi todos los personajes en escena celebrando el cumpleaños del Abuelo. Las conversaciones entre los miembros de la familia van dando forma a un ambiente en el que destaca el cinismo de las relaciones. Luego, los personajes abandonan paulatinamente la escena hasta dejar solos a Brick con su padre. Los dos tercios restantes del segundo acto consisten en un largo diálogo entre ambos interrumpido esporádicamente por otros personajes. Las intervenciones del Abuelo adquieren frecuentemente una larga extensión, mientras que las de Brick se limitan a

---

<sup>16</sup> Entendemos con García Barrientos por *configuración de personajes* el conjunto de personajes presentes en escena en un momento dado. La estructura de personajes de un drama corresponde a la sucesión de configuraciones de personajes (157-164).

respuestas escuetas. Como se ve, la estructura del segundo acto es, salvo en su inicio, similar a la del primero.

La estructura de personajes del tercer acto es similar a la del inicio del segundo. Nuevamente los personajes pueblan la escena y luego la abandonan gradualmente. La pieza termina con un diálogo entre Brick y Margaret, interrumpido brevemente hacia el final por la Abuela.

### **3.2.2.- El primer acto.**

En el análisis del primer acto consideraremos cómo se presenta la situación dramática en que se encuentran los personajes y los dos conflictos que hay en ella: el conflicto de la herencia y el conflicto matrimonial entre Brick y Margaret. El primero es el conflicto básico de la acción de la obra. El segundo, no obstante, tiene una gran importancia en el desarrollo de la acción, y es el que más nos interesa en relación con la visión trágica de mundo. Respecto a las intervenciones verbales, las de Margaret principalmente caracterizan a los personajes que aun no vemos en escena, informan sobre los antecedentes de ambos conflictos y la caracterizan a ella como un personaje burlesco y rabioso. Las intervenciones de Brick cumplen una función caracterizadora implícita y reflexiva, contribuyen a presentarlo como un personaje abúlico y quebrado psicológicamente. Desde el punto de vista del desarrollo de la acción (función dramática), las intervenciones de Margaret tienen la intención de que Brick deponga su frialdad y la vuelva a tratar como su mujer, mientras que este la rechaza constantemente.

Respecto a nuestro análisis de la pertenencia de *La gata* al género de la tragedia, consideraremos los segmentos –principalmente del diálogo pero también en ocasiones del las acotaciones– que sean pertinentes para nuestra discusión a la luz de las problemáticas del contexto expuestas en el capítulo anterior.

La obra comienza con un breve diálogo que pronto da lugar a un largo parlamento de Margaret, en el que refiere a Brick cómo los hijos de Gooper (hermano de Brick) le han ensuciado el vestido durante la cena. Criticando a los niños mordazmente por su falta de modales y los llama “monstruos sin cuello”. Le cuenta también a Brick cómo el Abuelo le pide a Gopper que le ponga a los niños un comedero en la cocina. Este parlamento cumple dos funciones: principalmente narrativa, pero también caracterizadora: nos presenta a Margaret como una mujer alterada y dominante. También caracteriza (en ausencia) al Abuelo como un personaje franco que comparte con ella el rechazo a los niños.

En el diálogo que sigue inmediatamente (13-14) se presenta el primero de los dos conflictos de la situación dramática inicial, conflicto básico a partir del cual se desarrolla la acción central. Margaret interpela a Brick con el objeto de que este abra los ojos sobre la situación en la que se encuentran: el Abuelo, dueño de una plantación de algodón de veintiocho mil acres, se está muriendo de cáncer.

La intervención de la Abuela, que ocurre en la mitad del primer acto (24-27) entrega información central sobre la enfermedad del Abuelo. Esta entra emocionada en la habitación para dar una buena noticia: los informes de la clínica han arrojado que el Abuelo no tenía cáncer, sino solo un problema de colon. Más adelante, Margaret desmentirá esta noticia:

Brick.— Mamá acaba de decir que no, que el informe decía que se encontraba bien.

Margaret.— Eso es lo que cree porque le contaron el mismo cuento que a papá. Y le engañaron como a él, pobres viejecitos...

Pero hoy van a decirle a ella la verdad. Cuando papá se acueste, van a decirle que se está muriendo de cáncer (...) Es maligno y terminal (29).

Aquí se introduce por primera vez uno de los motivos centrales de la obra, la mentira, que luego discutiremos en el análisis del segundo acto.

Esta es la situación dramática inicial presentada en el segmento del diálogo entre Brick y Margaret que estamos comentando: Gooper y Mae intentan desheredar a Brick recurriendo a dos estrategias: haciendo que sus hijos se congracien constantemente con el Abuelo, recalcando así que Brick y Margaret no tienen hijos y mencionando constantemente el alcoholismo de Brick. Este último hecho, señala Margaret (15), favorece tremendamente los planes de sus cuñados. “¡(...) les has ayudado de todas las maneras imaginables para entrar en su juego! ¡Dejando el trabajo, dedicándote a beber!” (14).

Un último elemento termina por bosquejar el conflicto. Margaret señala que pese a todo Brick le lleva la delantera a su hermano, ya que es el hijo favorito del Abuelo y este detesta a Gooper y a su mujer. Durante este segmento del diálogo, las intervenciones de Margaret cumplen las tres funciones: caracteriza a los personajes presentes (a sí misma como un personaje burlesco, a Gooper y a Mae como unos oportunistas), narra hechos ya ocurridos y busca que Brick cambie su actitud y la ayude a luchar por la herencia (función dramática). Pero Brick solo muestra indiferencia: “BRICK (*irónico*).—¿Decías algo, Maggie?”

Refirámonos ahora a los motivos que tienen los personajes del conflicto básico para luchar por la herencia. En otro parlamento narrativo ubicado hacia el comienzo de la obra (15-16), Margaret entrega una caracterización explícita de Mae al comentar que la familia de esta solo disponía del dinero para darse cierto estatus social, dinero que perdió cuando quebró su cadena de almacenes.

Los motivos que tiene Margaret los entrega ella misma en un breve monólogo narrativo, en el cual le cuenta a Brick que su familia era tan pobre que estaba obligada a adular a parientes con más dinero (31). Luego, al final del primer acto, Margaret hará explícito que la sombra de la pobreza familiar es su móvil: “Nací pobre, me crié pobre y moriré pobre a menos que me las arregle para conseguir algo de lo que papá deje cuando muera de cáncer (34).

De este modo, el conflicto básico de la obra es de carácter económico: consiste en la disputa entre Margaret y sus cuñados por la herencia del Abuelo. En términos

actanciales, Margaret (*sujeto*) desea la herencia (*objeto*); estando en manos del Abuelo (destinador) que la consiga o no. De la acción que Margaret emprenderá para conseguir la herencia se beneficiarán ella misma y su marido (destinatarios). A esta acción se oponen Gooper y Mae (oponentes). En la situación dramática inicial no hay ningún personaje que cumpla la función de ayudante de Margaret.

El segundo conflicto de la obra, que consiste en el rechazo total de Brick hacia Margaret, es fundamental en relación con la discusión sobre la visión trágica de mundo. Pero este conflicto, a diferencia del primero, no es presentado explícitamente al comienzo de la obra, sino al final del primer acto por boca de Margaret. Durante todo el primer acto asistimos al conflicto antes de que este nos sea presentado en todas sus implicancias: los rechazos constantes y en ocasiones violentos de Brick; los parlamentos de Margaret, sus súplicas y su conducta alterada van mostrando un matrimonio quebrado.

Para mayor claridad expositiva, consideraremos primero la explicación de Margaret, para luego analizar cómo, a lo largo del primer acto, Brick y Margaret se posicionan frente a las distintas problemáticas que implica el segundo conflicto

En el último de sus monólogos del primer acto Margaret se refiere a cómo era su matrimonio antes de transformarse en una tortura tanto para ella como para su marido: “Nos casamos a principios de aquel verano en que nos licenciamos, y fuimos felices, ¿verdad?, y dichosos, sí, ¡tocábamos el cielo cada vez que hacíamos el amor!” (33). Este juicio será corroborado luego en el segundo acto por el mismo Brick:

Abuelo.—¿Cómo era Maggie en la cama?

Brick.—¡Fantástica! ¡La mejor! (...) Aquel otoño se unió a los viajes del equipo. ¡Era todo un espectáculo! (...) ¡Menudo número montaba! Alquilaba las salas de baile de los hoteles para celebrar las victorias, y luego no era capaz de anular la fiesta cuando perdíamos... ¡MAGGIE, LA GATA! (68).

Desde la perspectiva de ambos personajes hubo un pasado en que ambos fueron dichosos. Este elemento de la historia representada en la obra se corresponde con la condición de lo trágico que Lesky denomina como dignidad de la caída. Luego veremos cómo la caída desde este mundo de felicidad tiene implicancias muy profundas para Brick.

Regresemos ahora al monólogo final de Margaret, donde ella relata cuál fue el hecho que dio origen al alcoholismo de Brick y a la crisis de su matrimonio. Antes de darse a la bebida, Brick se dedicaba al fútbol americano profesional. Al salir de la universidad, él y Skipper, su mejor amigo, deciden ser estrellas de fútbol y fundan su propio equipo. A los ojos de Margaret, esta decisión la toman para así evitar entrar al mundo laboral y separarse. Para ella la amistad existente entre ambos ocultaba un inconsciente deseo homosexual por parte de Skipper: “Recuerdo que cuando salíamos las dos parejas de la universidad, Gladys Fitzgerald y yo con Skipper y contigo, en realidad parecía que salierais vosotros dos solos.”, “(...) entre vosotros había algo que no andaba bien, y que me implicaba a mí.” (32-33).

El mundo feliz de Brick y Skipper empieza a resquebrajarse: Skipper comienza a beber y Brick se lesiona la columna (He aquí un motivo importante de la visión trágica de mundo de la obra, que analizaremos más adelante: el motivo del fin de la felicidad). A causa de esta lesión Brick no puede jugar en un partido, que Skipper pierde por jugar borracho. Luego de la derrota y de beber juntos en un bar, Margaret encara al amigo de su esposo: “Una de dos, Skipper: *¿o dejas de querer a mi marido o se lo dices!*” (33). Skipper le responde dándole un bofetón y regresa al hotel. Esa misma noche, Margaret irá a ver a Skipper a su habitación y este, para demostrarle que no es homosexual, se acuesta con ella. En lugar de reafirmar su heterosexualidad, Skipper quedará convencido de que ama a Brick, lo cual lo destroza. Margaret dirá que a partir de ese momento se convirtió en “una esponja de drogas y alcohol”. Finalmente, Skipper terminará por morir a causa del trago. Consideraremos ahora qué importancia tiene para Brick su antigua amistad con Skipper y cómo su fin súbito origina el segundo conflicto de la obra. Margaret presenta la amistad entre Brick y Skipper en los siguientes términos. Fue algo

hermoso, platónico, como en las leyendas griegas, no podía ser de otro modo, tal como tú eres, y eso es lo que lo hace tan triste, tan terrible, porque era un amor que nunca podría satisfacerse, ni siquiera hablar de él con franqueza (32).

Como se ve, la descripción es romántica. Pueden identificarse en ella los rasgos de intensidad, reciprocidad, perfeccionismo y valoración de la belleza que son propios del amor romántico. Margaret califica la relación entre ambos amigos directamente con la palabra amor. Este amor sin embargo es en sí irrealizable, lo que lo hace inherentemente triste. El hecho que sea irrealizable se explica a partir de los tabúes sexuales de la época. Veremos más adelante como este carácter irrealizable de la relación entre Brick y Skipper se relaciona con la visión trágica de mundo.

Aunque Margaret califica la amistad entre Brick y Skipper como algo “noble” y “limpio”, añade que la única forma de conservar tal pureza es mediante la muerte: “Vosotros tenías algo que debía conservarse en hielo, sí, incorruptible... Y el único hielo que podía conservarlo era el de la muerte...”, “(...) lo destruí, diciéndole la verdad que él y el mundo en que había nacido y crecido, tu mundo y el suyo, no permitían que se dijese” (33-34).

Veamos ahora cómo Brick se caracteriza a sí mismo respecto a la problemática del amor de Skipper. Para Brick, su amistad con él tenía un valor trascendental (rasgo principal del amor romántico), siendo mucho más importante que su relación con Margaret:

Para el hombre solo hay una cosa grande y auténtica en esta vida. ¡Una sola cosa que es grande y auténtica! Yo tenía una gran amistad con Skipper y tu la estás ensuciando (...) Lo único grande y auténtico no era mi amor por ti, sino mi amistad con Skipper, y tú la estás ensuciando (33)

Estas palabras de Brick sobre su amistad hacen eco en la caracterización recién citada de Margaret sobre la misma. Para Brick, la acusación que hace su esposa de un

deseo homosexual en su amigo ensucia lo más sagrado para él. La violencia de sus reacciones durante su diálogo con Margaret evidencia la fuerza que tienen los tabúes sexuales sobre él: “¿Maggie, quieres que te pegue con esta muleta? ¿No sabes que podría matarte con esta muleta?”, “(BRICK *intenta golpearla con la muleta, pero falla y rompe la lámpara, semejante a una joya, que hay sobre la mesa*)” (33).

Sin embargo, hay intervenciones y actitudes de Brick durante la obra que indican que no solo rechaza la homosexualidad, sino también el sexo en general, el cual es otro de los rasgos del amor romántico. Por ejemplo, Margaret comenta en el primer acto que al Abuelo “se le van los ojos” detrás de su cuerpo. Brick le contesta que la conversación le parece repugnante. Margaret le replica que es un mojigato, y que es notable que el Abuelo, *ad portas* de la muerte, se fije en ella. En el segundo acto, el Abuelo confirma explícitamente las intuiciones de su nuera, lo cual despierta fríos sentimientos en Brick:

Abuelo.—(...) ¿Sabes en que pienso?

Brick.—No. ¿En qué?

Abuelo.—¡Ja, ja! *¡En el placer! ¡En el placer con mujeres!* (la sonrisa de BRICK se desvanece un poco, pero persiste) (53).

Basándonos en estas consideraciones, planteamos que la caracterización de la amistad entre Brick y Skipper presenta los rasgos del amor romántico: tiene para Brick una importancia suprema, determinando en él un comportamiento irrestricto (se niega a entrar al mundo laboral para seguir junto a su amigo). Y, como ya señalamos, implica sentimientos intensos, recíprocos y perfeccionistas.

Es necesario distinguir el rechazo de Brick del la homosexualidad, que a los ojos Brick infecta de suciedad su tan cara amistad— de su rechazo del sexo en genera. Como vimos en el capítulo anterior, para el amante romántico si el sexo si no va de la mano con el amor se vuelve algo sucio y sin valor.

La muerte de Skipper es la causa que origina el segundo conflicto de la obra: el total rechazo de Brick hacia su esposa. Este lleva su indiferencia al extremo del

proponerle que se consiga un amante. A tal propuesta, Margaret contesta: “¡No puedo fijarme en otro hombre que no seas tú! Solo te veo a ti, incluso cuando cierro los ojos. ¿Por qué no te vuelves feo, Brick, por favor, por qué no te vuelves gordo, feo o algo así para que yo pueda soportarlo” (23).

Al igual que Brick, Margaret es un personaje que también está determinada por ideas románticas sobre el amor. Como vimos en el segundo capítulo, el amor romántico exige reciprocidad: al no ser correspondido, se transforma en una fuente intolerable de dolor. En uno de los primeros diálogos del primer acto Margaret le reprocha Brick el haberse vuelto una mujer dura, cruel y desesperada por culpa de su indiferencia. Cuando Brick le pregunta si preferiría vivir sola, esta se horroriza ante la mera posibilidad. Su dependencia emocional respecto a Brick es total. Pero a diferencia de su esposo, Margaret no presenta aversión hacia el sexo: “¿Sabes?, si pensase que nunca jamás vas a volver a hacerme el amor..., bajaría a la cocina, cogería el cuchillo más largo y afilado que encontrase y me lo clavaría en el corazón, ¡te juro que lo haría!” (19).

La situación en la que se encuentra Margaret, amenazada tanto en su matrimonio como en su estabilidad económica es la que le da el título a la obra. A continuación del pasaje recién citado, aparece por primera vez la metáfora de la gata: “(...) ¿Qué es la victoria para una gata sobre un tejado de zinc caliente? Me gustaría saberlo... Supongo que aguantar sobre el todo lo posible” (19). La metáfora vuelve a aparecer en relación con el tema económico. Cuando Brick le sugiere a Margaret por segunda vez que se consiga un amante, esta le contesta que puede permanecer “sobre el tejado de zinc caliente” el tiempo que sea necesario”, ya que no quiere arriesgarse a un divorcio. Luego Brick insiste, diciéndole que en el caso ella tuviera un amante él no se divorciaría. Margaret permanece en sus trece: “Margaret.—¡No quiero hacerlo y no lo haré! Además. Si lo hiciera, no tienes ni un céntimo para pagar, solo lo que te da papa ¡y él se está muriendo de cáncer!” (29). Margaret no quiere abandonar la difícil situación matrimonial en que se encuentra, optando por aguantar como una gata, porque teme volver a la pobreza.

Podemos expresar el segundo conflicto de la obra en términos actanciales: Margaret (*sujeto*) quiere regresar a la vida afectiva y sexual que tenía con su marido antes de la muerte de Skipper (*objeto*). Depende de la voluntad de Brick (*destinador*) que Margaret consiga o no su objetivo. De conseguirlo, ella sería el único personaje beneficiado (destinatario). A los deseos de Margaret se opone Brick (oponente), cuyo rechazo se mantendrá hasta el final de la obra. Al igual que en el conflicto anterior, no hay ningún personaje que cumpla la función de ayudante. El hecho de que Brick sea a la vez destinador y oponente hace la situación bastante difícil a Margaret.

### 3.2.3- Análisis de la acción.

Hemos presentado ya la situación dramática inicial y los dos conflictos que hay en ella. El desarrollo del conflicto básico y del segundo conflicto darán origen, respectivamente, a la acción central y a una acción subsidiaria que converge en la primera. Esta convergencia se produce de la siguiente forma: En el segundo acto el Abuelo le cuenta a Brick que cuando creía que iba a morir –es decir, antes de ser engañado por la clínica con el diagnóstico del problema al colon– consideró la posibilidad de heredarle la casa a él y no a Gooper y a su esposa, a quienes detesta. Sin embargo, aunque Brick es su hijo favorito, el Abuelo duda, ya que este se ha vuelto un borracho: “¿A santo de qué debería hacer eso..., favorecer a alguien que se comporta como un inútil, favorecer la decadencia, la corrupción?”(62).

Ahora bien, hacia el final del tercer acto, Margaret dirá que está esperando un hijo de Brick, mentira que inclina la balanza inmediatamente a favor de él y de ella. Luego, para conseguir acostarse con Brick y así quedar embarazada realmente, recurre a la treta de esconder todo el licor del bar, con el objeto de chantajearlo:

Brick.—(...) Pero ¿cómo vas a tener un hijo de un hombre enamorado de la botella?

Margaret.—¡Guardándola bajo llave y obligándole a satisfacer mi deseo antes de volver a darle la llave!

De este modo, Margaret consigue que Brick sea el heredero a la vez que acostarse con él. Así, mediante una mentira y un chantaje, Margaret logra modificar la situación dramática inicial obteniendo por estado resultante la consecución de sus objetivos. No obstante, debe señalarse que el final de la obra es abierto: esta termina sin que el espectador o el lector sepa si Margaret ha quedado efectivamente embarazada o no. De todos modos, creemos que se entregan en la obra elementos que intencionan (dirigen) la interpretación de que Margaret termina triunfando en los dos conflictos de la obra.

Sin embargo, la importancia de la acción respecto a la obra en general es secundaria: esta menos trabajada que los diálogos y el carácter de los personajes. De hecho, la mayor parte de los acontecimientos que ocurren en la obra son *sucesos* y no acciones. Como se ha visto en el análisis, en la obra adquieren mayor preponderancia las intervenciones verbales de los personajes, su caracterización psicológica y la forma en que experimentan los conflictos.

#### **3.2.4.- El segundo acto.**

Como ya señalamos, en el primer tercio del segundo acto aparece la mayoría de los personajes en escena, quienes han llegado a la habitación matrimonial de Brick y Margaret para celebrar el cumpleaños del Abuelo. Nos referiremos a continuación al personaje del Abuelo, quien aparece por primera vez en este primer segmento del segundo acto. Es importante discutir la figura del Abuelo, puesto que este contrasta con Brick: al igual que su hijo, detesta su matrimonio, y, en general, la forma de vida que ha llevado desde hace años. Sin embargo, a diferencia de Brick, el abuelo es un personaje que no se ha dado por vencido. De hecho, la mentira que le han contado sobre su enfermedad despierta en él el deseo de cambiar el rumbo que tiene su vida, abandonando el tedio del matrimonio y de las convenciones sociales en general para entregarse a

disfrutar del sexo. Aún así, pueden encontrarse en sus intervenciones motivos importantes para la visión trágica de mundo. Consideraremos primero como vive este su matrimonio con la Abuela antes de considerar estos motivos.

La Abuela, mediante sus palabras y acciones, se caracteriza reflexivamente como un personaje que adora al Abuelo. Sin embargo, su amor no es correspondido. Desde el comienzo del segundo acto el Abuelo lo hace patente mediante una broma cruel a costa de ella. Después, en una acotación que describe como la Abuela ha dominado la escena con su figura grotesca, se dice que el Abuelo “la ha estado contemplando con una mueca perpetua de fastidio crónico”.

Más adelante, cuando la Abuela intente evitar que su esposo interrogue a Brick sobre las circunstancias en que se fracturó la pierna (saltando vallas borracho, en medio de la noche), se originará una fuere pelea entre ambos. Ante los intentos de su mujer por controlarlo, el Abuelo estalla en un largo monólogo con función narrativa, en el cuál narra cómo gracias a su esfuerzo consiguió amasar su fortuna, argumentando a partir de su relato que nadie tiene el derecho de decirle que hacer y que no. El abuelo termina su monólogo con un juramento:

Por todas las mentiras y mentirosos que he tenido que tragar, y por toda la maldita hipocresía con la que he convivido estos cuarenta años que llevamos juntos (46)

En esta intervención el Abuelo manifiesta su rechazo por el mundo lleno de falsedad en el que vive. El motivo de la falsedad del mundo es muy importante en relación con la visión trágica de mundo que se plantea a partir de la crisis interna de Brick. Pero esta falsedad no le hace dar la espalda a la vida. Al contrario: como se cree sano, tiene la intención de retomar las riendas de la casa y, como ya señalamos, disfrutar del sexo:

Todo lo que le pido a esa mujer es que me deje en paz. Pero no es capaz de admitir que me pone enfermo. Eso pasa por haber dormido con ella durante tantos años.

Debería haberla dejado mucho antes, pero esa vieja nunca tenía suficiente (...) ¡Voy a elegir una buena pieza, no me importa cuánto cueste, la voy a cubrir de visones! (...) ¡La desnudaré y la cubriré de visones y la cargaré de diamantes y la montaré día y noche! (54).

A diferencia de su hijo, el Abuelo no está influido por ideas románticas. De ahí que no muestre un rechazo hacia el sexo. Lo que sí muestra es un rechazo total hacia su matrimonio, por motivos inversos a los de Brick: si para este su relación con Margaret carece de valor en tanto no es sede del amor romántico como sí lo era su amistad con Skipper, para el Abuelo su matrimonio es un hastío que nunca lo satisfizo sexualmente. Aunque se diferencian respecto a su actitud hacia el texto, ambos concuerdan en el rechazo hacia sus esposas.

Consideremos ahora la segunda parte del segundo acto, que consiste en un largo diálogo entre el Abuelo y Brick. Luego que los demás personajes abandonan la escena, el Abuelo intenta indagar en los motivos que tiene Brick para beber tanto. El abuelo le dirá enérgicamente a su hijo que no debe desperdiciar su vida, pues esta es lo más importante. Una idea similar expresa Margaret hacia el final del primer acto, respecto al tema de la muerte de Skipper: “Lo único que intento decir es que la vida debe continuar incluso después de que el *sueño* de la vida haya... acabado” (32)

Durante su conversación con el Abuelo, la actitud de Brick será la indiferencia. Constantemente muestra intenciones de abandonar la habitación, y lo intenta dos veces. En la segunda ocasión, ofuscado por las evasivas de su hijo, el Abuelo arrojará lejos su muleta e insistirá en sus preguntas. Logrará finalmente tener una respuesta de su hijo, sobornándolo con prepararle un trago. Brick mencionará ambigüamente las palabras “asco” y “mendacidad”. Pese a no ser este el *quid* del problema, la respuesta de Brick un motivo de la obra que está presente en todo momento: la mendicidad o falsedad. Pero el Abuelo dirá que no es motivo suficiente, ya que el mismo se ha visto obligado a soportar la mendicidad en su vida diaria, en hechos como fingir cariño por Gooper y sus hijos o por su esposa.

Sin estar satisfecho con las respuestas de su hijo, el Abuelo insiste en preguntarle a su hijo por el asco que siente. Brick afirmará que cuando era más joven no tenía que recurrir al alcohol para soportar las mentiras:

Abuelo.—¿Es la bebida lo único capaz de acabar con ese asco?

Brick. .—Por ahora sí

Abuelo. .—Pero antes no, ¿verdad?

Brick. .—Cuando todavía era joven y tenía fe, no. Un bebedor es alguien que quiere olvidar que ya no es joven ni tiene fe (63).

Este es uno de los motivos que han llevado a Brick a abandonar su trabajo como comentarista deportivo: a sus ojos, resulta patético y decadente mirar desde una cabina y comentar aquello que ya no puede hacer: “El tiempo me ha vencido, papá...” (63). Esta intervención resulta central, ya que es la primera vez que Brick se referirá explícitamente a los motivos de su crisis. Nos entrega además una precisión de uno de los motivos fundamentales de la obra: el fin de la felicidad. Este motivo aparece en otras ocasiones en la obra relacionado con el paso del tiempo. Por ejemplo, durante el primer acto, cuando Brick le pregunta a Margaret las razones por las que han engañado al Abuelo sobre su enfermedad, esta le contesta: “Porque los seres humanos sueñan con una vida eterna, ¡por eso! Pero la mayoría la quieren en la tierra y no en el cielo” (29). En el segundo acto, Brick menciona en otra ocasión el tema sobre el paso del tiempo, al referirse a los motivos que tuvo para dedicarse al fútbol con Skipper: “Queríamos seguir lanzando aquellos pases tan elevados, que nadie podía interceptar, salvo el tiempo, el ataque aéreo que nos hizo famosos” (68).

Aquí podemos ver como uno de los requisitos de lo trágico, la dignidad de la caída, aparece conceptualizada en relación con el motivo del paso inevitable del tiempo. Determina este motivo trágico de la obra el carácter inherentemente irrealista del amor romántico: Brick, por razón de sus ideales románticos, es incapaz de afrontar el hecho de la felicidad en la que vivió junto a Skipper en su mundo deportivo ha terminado.

Nuevamente, el Abuelo queda insatisfecho con las respuestas de su hijo, y en una intervención que lo refuerza su caracterización como personaje no influido por ideas románticas, calificará las explicaciones de Brick como meras sandeces, para luego mencionar que su hijo comenzó a beber luego de la muerte de Skipper. Esto da pie al diálogo principal de toda la obra, en donde Brick explica a su padre la verdadera causa de su derrumbe. La reacción de Brick ante la mención de su amigo es alterada y violenta:

Brick.—¿También tú lo piensas? ¿También tú lo piensas? ¿Crees que Skipper y yo practicábamos la..., la..., la *sodomía*, eh?

Abuelo.—¡Espera...

Brick.—Eso es lo que tú...

Abuelo.—...un momento!

Brick.—Crees que hicimos esas porquerías Skipper y...

Abuelo.—¿Por qué gritas de esa manera? ¿Por qué estás...

Brick.—...yo, ¿es eso lo que piensas de Skipper?, ¿es eso?

Abuelo.—...tan excitado? (66)

Se hace patente en las palabras de Brick que si hablo de asco fue a causa de la homosexualidad de su amigo. Su rechazo de esta es total. Sin embargo, la reacción del Abuelo es loable: le dice a su hijo que la vida le han dado la virtud de la tolerancia (67).

El asco que siente Brick por la homosexualidad entra en contradicción con sus ideales románticos. Estos, como señala Ellis, implican sentimientos de pureza. Así, la crisis de Brick se crisis interna se explica a la luz de la valoración negativa de la homosexualidad en la época, la cual entra en contradicción con el valor absoluto y romántico que este le da a su amistad con Skipper:

Brick.—¿Por qué una amistad excepcional, verdadera y auténticamente profunda entre dos hombres no se respeta como algo limpio y decente sin que se les considere...

Abuelo.—¡Por el amor de Dios, claro que es posible!

Brick.—...maricas?... *(Al pronunciar esta palabra, apreciamos el amplio y profundo alcance de la moral convencional que ha recibido del mismo mundo que le coronó con sus laureles)* (67).

La experiencia de todas estas problemáticas propiciadas por las actitudes hacia las conductas sexuales y afectivas inherentemente contradictorias de la época es la que explica la renuncia completa de Brick a la vida. Brick le dirá más adelante a su padre explícitamente que no es capaz de sentir interés por nada, ni siquiera por su padre.: “Lo siento papá. La cabeza ya no me da para más y me resulta difícil entender cómo nadie puede preocuparse de si vivirá o si está muriendo, ni de ninguna otra cosa que no sea ver cuanto queda en la botella”. Hay otro momento en la obra en que Brick, esta vez implícitamente, evidencia un desinterés total por la próxima muerte del Abuelo. Cuando la Abuela entra por primera vez en escena en el primer acto para contarle Brick que según la clínica el Abuelo no tiene cáncer, Brick, escondido en el baño, no da ninguna muestra de interés. La misma Abuela se percatará de la indiferencia de su hijo: “¿por qué no dice nada? Dios todopoderoso, una noticia como esta debería hacer que gritase” (25).

Así, la renuncia de Brick se entiende a partir del quiebre de sus ideales románticos. Justamente, el rasgo principal del amor romántico implica que, como señalamos en el segundo capítulo, la vida sin amor resulta algo carente de sentido e incluso insoportable, y lo único que le ayuda a sobrellevarla es el alcohol. Respecto a la conciencia que tiene Brick de la situación funesta que vive, (el tercer requisito de lo trágico apuntados por Lesky) en la obra aparece un importante motivo. En el primer acto, Brick le dice a Margaret que en su cabeza se produce un chasquido cuando bebe la suficiente cantidad

de alcohol, lo cual lo calma. En el diálogo al final del segundo acto que estamos comentando, Brick vuelve a referirse a esto:

Brick.—Este click de mi cabeza, que me tranquiliza; tengo que beber para sentirlo. Es algo mecánico, como un..., como un..., como un...

Abuelo. —Como un...

Brick. —Como un interruptor que hubiera en mi cabeza que apaga una luz ardiente y pone en marcha un frescor nocturno y... (*mira hacia arriba, sonrío tristemente*) de repente me diera paz.

El motivo del “click” funciona como una metáfora de la escisión interna de Brick, metáfora de la conciencia que tiene de la dolorosa situación que vive. Sin embargo, para Brick culpa a Margaret de su desgracia. Insiste en que su amistad era “algo limpio y auténtico” (67), y después, cuando relata a su padre lo que ocurrió con Skipper, señala que Margaret “le metió en cabeza” a este que era homosexual.

Antes de considerar cómo se conjugan estos elementos en la visión trágica de mundo de la obra, queda considerar cómo figura en esta el requisito de la culpa trágica. Este elemento termina por configurar las causas de la crisis de Brick. Para Lesky, la culpa es esencialmente un fallo de carácter intelectual. Sin embargo, en *La gata* la culpa es de carácter moral. En el segundo acto, el Abuelo califica como un cuento para imbéciles la explicación que le da Brick de la muerte de Skipper, considerando que su hijo ha dejado fuera de esta lo esencial:

Abuelo.—Has olvidado algo en este cuento ¿Qué es lo que falta?

Brick. —¡Sí! No he mencionado una llamada telefónica que recibí de Skipper, en la que se confesó, borracho perdido, y yo le colgué. Fue la última vez que hablamos...

(...)

Abuelo.—De todas maneras, hemos averiguado la mentira que tanto asco te provoca y que te hace beber, Brick. Estas escurriendo el bulto. Este asco que te produce la mendicidad no es más que asco de ti mismo. ¡Fuiste *tú* quien cavó la tumba de tu amigo y lo empujó dentro... en lugar de afrontar la verdad!

Brick.—¡*Su* verdad, no la *mía*!

Abuelo.—De acuerdo, su verdad. Pero no la afrontaste con él (69).

Hemos visto en nuestro análisis de la obra la especificidad de cómo viven los personajes son conflictos, como también motivos recurrentes. Todas estas variables se conjugan en dos elementos centrales a partir de los cuales se plantea una la visión trágica mundo en la obra. El primero de estos consiste, como ya hemos señalado, en la contradicción entre la homosexualidad y los ideales románticos. Brick, pese a sus intentos por limpiar su amistad, dirá, haciendo eco de las palabras de Margaret, que esta era algo imposible:

Brick.—Tuvimos una amistad limpia durante casi toda la vida, hasta que a Maggie se le ocurrió eso de que hablas. ¿Era normal? ¡No! Era demasiado raro ser normal, cualquier cosa auténtica entre dos personas es demasiado rara para ser normal (...)

Abuelo.—Brick, nadie cree que eso no fuera normal.

Brick.—Bueno, pues se equivocan. Era algo puro y auténtico, y eso no es normal.

A partir de su conflicto particular (del fin de su relación con Skipper y el quiebre de sus ideales) Brick generaliza: nada auténtico puede existir en el mundo. La falsedad es justamente el segundo elemento que constituye la visión trágica de la obra. Este es uno de los motivos con mayor presencia en la *La gata*. Se lo encuentra en el matrimonio del Brick y del Abuelo, en la mentira que le cuentan a este sobre su enfermedad, en los

intentos de Gooper y Mae por conseguir la herencia, en la mentira de Margaret sobre su matrimonio, etc. Sobre la ubicuidad de la falsedad, el abuelo le dirá a Brick:

¿Qué sabes tú de la mendacidad? ¡Demonios! Podría escribir un libro sobre el tema! (...) ¡Si pensase en todas las mentiras a las que me he enfrentado! ¡El aparentar! ¿No es eso mendacidad? (...) Por ejemplo, ¡fingir que siento cariño por mamá cuando nunca, en estos cuarenta años, he soportado su visión, su voz, ni siquiera su olor! (...) Fingir querer a ese hijo de puta de Gooper y su esposa Mae y a esos cinco loros chillones de ahí fuera (...) Yo he soportado la mendacidad... ¿Por qué no puedes soportarla tú? ¡Demonios!, hay que vivir con ella, no hay otra cosa con la cual vivir (61 trad. mod.).

Cuando el Abuelo se entera de que le han mentido y realmente tiene cáncer, Brick le dice algo que sintetiza la visión trágica de mundo de la obra, en la cual confluyen las problemáticas las problemáticas contextuales que hemos presentado en este capítulo: “La mendacidad se ha convertido en un sistema en el que vivimos. El alcohol es una escapatoria, y la es muerte otra”. Más adelante, en su intervención durante el primer acto, Brick hará una relación explícita entre la falsedad y la vida, caracterizándose reflexivamente como un personaje sincero al optar por mantenerse al margen de esta última: “En ciertos aspectos no soy mejor que los demás, en algunos aspectos soy peor porque estoy menos vivo. Acaso estar vivos es lo que les hace mentir, y estar casi muerto me convierte, eventualmente, en alguien sincero” (71). Esta caracterización es el reverso perfecto de aquella otra que Margaret hace de sí misma al final del primer acto:

Perdona, no pretendo justificar mi comportamiento, no, por Dios. Brick, no soy buena. No sé por qué la gente pretende ser buena, nadie es bueno (...) Pero Brick, ¡Skipper está muerto! ¡Y yo estoy viva! ¡Maggie, la gata está (...) viva! ¡Estoy viva! (34)

Así, la visión trágica de mundo presente en *La gata* tiene un doble origen: por un lado, en el amor romántico de Brick y Skipper, imposible de concretar por las restricciones sociales del momento. Son las ideales sobre el amor los que en su contradicción con la realidad hacen que para Brick esta carezca de valor. Y por otro, la visión trágica de mundo tiene su origen en la falsedad de las relaciones matrimoniales, y familiares en general: se concibe al mundo como un ámbito en el que no cabe la autenticidad.

## Conclusión

Nuestra tesis fundamental respecto a *La gata* es que resulta pertinente considerarla como una tragedia en tanto esta exhibe una visión trágica de mundo. En el análisis, fueron puestas en relación las problemáticas sociales del contexto de la obra con el objeto de que en el estudio de su pertenecía al género no se hiciese abstracción de su especificidad, lo que, como vimos en el primer capítulo es, es para Simon Goldhill uno de los errores fundamentales en la crítica sobre el género.

Para evaluar la consecución de nuestros objetivos (la demostración de nuestra hipótesis inicial), resulta útil contrasta la definición de lo trágico de Lesky con los resultados del análisis de la obra.

De los cinco requisitos de lo trágico, comprobamos en el análisis la presencia del primero (la dignidad de la caída), el tercero (la vivencia consciente del héroe) y el quinto (la culpa trágica).

El segundo de los requisitos, que consiste en la posibilidad de relación de lo trágico con el espectador o receptor, no fue pertinente para nuestro análisis: como dijimos en el primer capítulo, nos centramos en el nivel del mensaje realizado de la obra, y no en el de su recepción.

El cuarto de los requisitos de Lesky, que consiste en la presencia de un conflicto insoluble, no fue encontrado en el análisis de la obra. Como señalamos en el análisis de la acción, en *La gata* se entregan indicios para pensar que Margaret consigue sus objetivos. Ahora bien, señalamos de paso que aunque en la acción de la obra no se presenta ningún conflicto insoluble, el conflicto interno que vive Brick si lo es.

Respecto a la visión trágica de mundo, que para Lesky implica ver a la realidad como sede de la destrucción de valores en la que no se postula ningún sentido trascendente, reconocemos que efectivamente en *La gata*, a partir de los conflictos que viven los personajes, se plantea una visión de mundo según la cual no puede existir nada puro o exento de falsedad. Sin embargo, creemos que no puede postularse tajantemente que en la obra no haya ningún sentido trascendente a la falsedad generalizada. Como

Margaret y el Abuelo expresan, en oposición a la renuncia de Brick, la vida continua, aún cuando las mayores esperanzas puestas en ella no tengan posibilidad de realización.

Planteamos, en base a estas consideraciones, que la hipótesis original se confirma, ya que la obra presenta elementos que, de acuerdo con el enfoque adoptado, permiten considerarla una tragedia.

## Bibliografía

Crandell, George. "Cat on a Hot Tin Roof." *Tennessee Williams. A Guide to Research and Performance*. ed. Philip C. Colin. United States: Library of Congress, 1998. 109-124.

Ellis, Albert. *La tragedia sexual norteamericana*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1962.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An introduction to the Theory of the Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

García Barrientos, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

Genette, Gerard. *Figuras V*. México: Siglo XXI Editores, 2005.

Goldhill, Simon "Generalizing about Tragedy." *Rethinking Tragedy*. ed. Rita Felski. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. 45-65.

Griffin, Alice "Cat on a Hot Tin Roof." *Tennessee Williams's Cat on a Hot Tin Roof*. ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2002. 105-119.

Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Lee, Lawrence "The Present Status of Tragedy." *The Classical World*. Vol. 56, Nº 8 (1963): 237-240.

Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1973. (cfr. V.O. 1957)

Donoso, Nelly; Thomas, Eduardo; Vaisman, Luis. *Glosario de términos dramáticos elaborado para el Seminario "Análisis e interpretación de la obra dramática"*

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006 (cfr. V. O. 1989).

Vernant, Jean Pierre y Vida-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la grecia antigua* (vol. 1) Madrid: Taurus, 1987.

Williams, Tennessee. *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Madrid. Unidad editorial El Mundo, 1999.

Donoso, Nelly; Vaisman, Luis; Thomas Eduardo. *Glosario de términos dramáticos*. Elaborado para el seminario “Análisis y interpretación de la obra dramática”, 199?