

Articles

BARBARA OZIEBLO RAJKOWSKA¹

Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano

Breaking out: Susan Glaspell and the American Theatre

RESUMEN

Las obras de la dramaturga norteamericana Susan Glaspell (1876-1948) fueron representadas principalmente por los Provincetown Players, grupo teatral del que fue co-fundadora. Sin embargo, a partir de 1922, apenas se representaron, con la excepción de *Alison's House*, escrita en 1930 y que le ganó el prestigioso Premio Pulitzer de teatro. Después de su muerte, tanto las obras teatrales como sus novelas y relatos fueron aparcados en el olvido, salvo la obra corta *Trifles*, que Glaspell re-escribió como el relato «A Jury of Her Peers». Ambas piezas fueron reconocidas como obras maestras de la literatura feminista norteamericana en los años setenta/ochenta. En este artículo se repasa las obras principales de Glaspell, haciendo ver su enorme habilidad para integrar las corrientes teatrales europeas en piezas intrínsecamente americanas así como su maestría en la innovación teatral. Glaspell rompió muchas barreras artísticas y sociales con sus obras, entrando así de lleno en la corriente modernista de su época, lo cual se puede apreciar en las reposiciones recientes de sus obras en EEUU y en Inglaterra.

Palabras clave: teatro feminista, modernismo, innovación teatral.

ABSTRACT

The plays of the American dramatist Susan Glaspell (1876-1948) were staged mainly by the Provincetown Players, a Little Theatre of which she was one of the co-founders. However, as from 1922 her plays were rarely, if ever, produced, with the exception of *Alison's House*, written in 1930, which gained her the prestigious Pulitzer Prize for Drama. After her death, except for the short play *Trifles*, which she rewrote as the short story «A Jury of Her Peers», her oeuvre was forgotten. Both pieces were recognized as masterpieces of feminist literature in the seventies/eighties. This article looks at Glaspell's main plays in order to show her ability to integrate the European theatrical trends of the time in truly American plays, and at her skills as a theatrical innovator. Glaspell broke the artistic and social boundaries of her time in her plays, thus entering the mainstream of the modernist tradition; this can be appreciated in the recent revivals of her work in the USA and in England.

Key words: feminist theatre, modernism, theatrical innovation.

1 Universidad de Málaga.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Pioneras. -3. Provincetown Players, teatro en Europa, modernismo. -4. *Suppressed Desires, Trifles*, interpretaciones feministas, representaciones recientes, innovación. -5. *The Verge, Inheritors, Chains of Dew*, representaciones y crítica. -6. Bibliografía.

La obra teatral de las dramaturgas modernistas de Estados Unidos, como Gertrude Stein, Djuna Barnes o Susan Glaspell, ha compartido el olvido sufrido por las modernistas norteamericanas que trabajaban en otros géneros y, además, el olvido en el que la historia del teatro en EEUU ha sumido la producción dramática de principios del siglo pasado. La actividad principal del teatro norteamericano de aquella época se centraba en el distrito de Nueva York conocido como Broadway, y estaba todavía dominado por el melodrama, que había sido tan popular en el siglo anterior, y por un teatro de entretenimiento. Las vanguardias teatrales europeas –las obras de Ibsen o Strindberg, por ejemplo– eran rechazadas por amorales, puesto que hablaban de la dura realidad social: de la situación de la mujer en *La casa de las muñecas* (1879) o de las problemáticas relaciones matrimoniales de *Hedda Gabler* (1891) o de *Acreditores* (1889). Los pocos dramaturgos norteamericanos que se atrevieron a alejarse del melodrama y a criticar determinadas actitudes sociales, como hizo James A. Herne con su obra *Margaret Fleming* (1890), fracasaron rotundamente, aunque fueron un ejemplo para mujeres como Rachel Crothers (1878-1958). Crothers supo aprovechar el clima del movimiento feminista de la segunda década del nuevo siglo para representar en Broadway obras como *He and She* (1911) o *It's a Man's World* (1909) con un realismo psicológico, a veces teñido de un cierto melodramatismo, y sin otras innovaciones que podían ahuyentar a un público no acostumbrado a la experimentación teatral. El realismo del que disfrutaba el espectador americano de esa época se limitaba a buscar una puesta en escena siguiendo las pautas de David Belasco (1853-1931), dramaturgo y director que insistía en reproducir el entorno de la acción con una exactitud total, manteniendo generalmente una acción melodramática. Las innovaciones introducidas en Europa por diseñadores como Adolphe Appia (1862-1928), Gordon Craig (1872-1966) o Max Reinhardt (1873-1943), que rechazaban la recreación de lo real a favor de la sugerencia y de un efecto holístico, armonioso y bello, no interesaban en Broadway.

Fueron los llamados «Little Theatres» o teatros –literalmente– pequeños, los que miraron hacia Europa en busca de una deseada renovación del teatro, y Susan Glaspell (1876-1948) fue una de sus representantes pioneras dispuestas a romper con los patrones teatrales establecidos por Broadway. La compañía teatral que fundó con su marido, los Provincetown Players, sembró la semilla del movimiento Off-Broadway; entre las obras de Glaspell representadas por los Provincetown Players figuran varias obras cortas que experimentan con diferentes tendencias teatrales, así como *The Verge*, en tres actos, su obra más innovadora, reconocida por Christopher Bigsby como «sorprendentemente original» y de la cual dice

que «en su ingenio, rivalizaba con toda la obra de [Eugene] O'Neill»² (1987: 19). Glaspell supo aunar las corrientes artísticas europeas de finales del siglo XIX con el melodrama y el realismo imperantes en el teatro de Broadway para crear un corpus propio de obras teatrales que encajan tanto en el modelo del feminismo de principios del siglo XX como en el modernismo que buscaba formas de expresión innovadoras. Huyendo de los patrones que imponían la cultura popular y los intereses comerciales, Glaspell creó obras que obligarían al público –o al lector de sus novelas y relatos– a enfrentarse con las injusticias sociales, a plantearse nuevas soluciones y a buscar medidas para implantarlas. Su actitud brechtiana la llevó a afirmar en 1921 que: «Me interesan todos los movimientos progresistas, sean feministas, sociales o económicos [...] pero no puedo participar de forma activa en ellos salvo con lo que escribo»³ (en Rohe, 1921: 4).

La trayectoria creadora de Susan Glaspell empieza en el periodismo para enseguida imbricarse en el género del relato corto, para luego pasar a la novela y al teatro. Glaspell nació en Davenport, ciudad pequeña del estado de Iowa, en 1876; gracias a la internacionalización de su población, sobre todo los inmigrantes alemanes y húngaros a mediados del siglo XIX, Davenport gozaba de una variada vida cultural. Por otra parte, entre sus familias de abolengo estaba la de los French, que consiguieron una buena biblioteca pública para la ciudad, y que contaba entre sus hijas a Alice French (1850-1934), novelista de reconocido prestigio en sus tiempos, que escribía bajo el seudónimo de Octave Thanet. En una época en la cual las mujeres no solían dedicarse a una vida propia, Alice French le sirvió a la joven Glaspell de modelo; tuvo además la suerte de contar con el apoyo de sus padres, sobre todo de su madre, que compartía sus éxitos literarios, considerándolos como suyos. En 1909, Glaspell publicó su primera novela, *The Glory of the Conquered*, y supo con certeza que su amor a la literatura marcaría el camino de su vida. Continuó escribiendo novelas incluso en los años que dedicó al teatro: en total diez novelas, que alcanzaron los primeros puestos en las listas de libros mejor vendidos.

La primera obra teatral que escribió Susan Glaspell fue *Suppressed Desires: A Freudian Comedy*, que se representó en Provincetown en julio de 1915. La escribió con su marido, plasmando en papel un diálogo en el que se entretuvieron una noche de invierno, riéndose de la obsesión con el psicoanálisis de sus amigos de Greenwich Village, el barrio bohemio de Nueva York donde vivían, que te bombardeaban con sus complejos cada vez que se cruzaban contigo en la calle (ver Glaspell, 1927: 192)⁴. El estreno de esta obra se ha convertido en una anécdota teatral y se ha contado muchas veces; la representación promovió una serie de acontecimientos teatrales que cambiaron el destino del teatro norteamericano, sobre todo porque estimuló la creación del primer teatro de autor donde pudieron experimentar e innovar dramaturgos de la talla de Susan Glaspell o Eugene O'Neill. Esta pri-

2 «[...] startlingly original [...] in its inventiveness, rivaled anything produced by [...] O'Neill». Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

3 «I am interested in all progressive movements, whether feminist, social or economic [...] but I can take no very active part other than through my writing».

4 «You could not go to buy a bun without hearing of someone's complex».

mera obra de Glaspell la introdujo en el mundo del teatro, demostrándole el poder del arte histriónico, así como su propio talento para crear un diálogo dramático. *Suppressed Desires*, obra de un acto, es una comedia realista y una de las obras de Glaspell que ha sido más representada; la sencillez de la acción y de la puesta en escena y la acertada crítica al último grito en los círculos bohemios pseudo-intelectuales de la época aún siguen atrayendo al público. Glaspell estaba orgullosa del éxito de *Suppressed Desires* y, según contó en 1927, la obra «se representaba en todos los teatros pequeños, en casi todas las iglesias Metodistas, en los clubes de golf en Honolulu, en universidades en Constantinopla, en París y en China y en todas las zonas rurales de América»⁵ (Glaspell, 1927: 250).

La segunda obra teatral de Glaspell es probablemente la más conocida y la más representada. *Trifles*, estrenada en Provincetown en el verano de 1916, se mereció el elogio del crítico contemporáneo Ludwig Lewisohn, quien opinó que recoge «todas las cualidades y tendencias de aquellos primeros años [del comienzo del teatro americano]»⁶ (1921: 393). La obra ha sido incluida en antologías de obras teatrales y utilizada como modelo de obra corta por su argumento compacto y el desarrollo intrigante de la acción. En la segunda mitad del siglo XX, la crítica feminista literaria redescubrió la obra para el feminismo y *Trifles* –al igual que el relato que Glaspell escribió en 1917, «A Jury of Her Peers», basado en la pieza teatral– se ha considerado una obra clave de este movimiento en Estados Unidos. La interpretación de críticas feministas de los años setenta, como Annette Kolodny o Judith Fetterly, que desgranaron el mensaje feminista de *Trifles*, dio mucha visibilidad a la obra y a su autora, aunque tuvo el efecto negativo de centrar toda la atención en esta única pieza (tanto en su forma teatral como narrativa), encubriendo la verdadera importancia de Glaspell como dramaturga y novelista. Recientemente, Kristina Hinz-Bode, de una generación académica posterior, ha clasificado la crítica del siglo XX en dos grupos, los trabajos que interpretan *Trifles* desde el punto de vista del empoderamiento de la mujer y los que se centran en las diferencias entre los mundos femenino y masculino:

Con la ayuda de [Luce] Irigaray y [Hélène] Cixous, por ejemplo, *Trifles* se puede leer como una obra que apoya la idea de una naturaleza femenina pre-existente que necesita ser empoderada dentro del Orden Simbólico patriarcal. En cambio, en relación con la investigación de [Carol] Gilligan y [Deborah] Tannen también se puede entender como la tematización del resultado de la socialización diferente de la mujer en la cultura occidental⁷ (2006: 65).

5 «[...] was given by every little theatre, and almost every Methodist church; golf clubs in Honolulu, colleges in Constantinople; in Paris and China and every rural route in America».

6 «[...] all the qualities and trends of those early years [of the beginnings of the American theatre]».

7 «With the help of [Luce] Irigaray and [Hélène] Cixous, for example, *Trifles* can be read as supporting the idea of a pre-existing female nature in need of empowerment within the patriarchal Symbolic Order. In contrast, in connection to [Carol] Gilligan's and [Deborah] Tannen's research it can also be understood as thematizing the result of women's different socialization in Western culture».

Sin embargo, Hinz-Bode formula su propio acercamiento a *Trifles* y rechaza lo que ve como la interpretación sesgada del feminismo del siglo pasado. No acepta la visión negativa del hombre como representante del patriarcado, opresor, a la fuerza, de la mujer, sino que considera que Glaspell escribía para y sobre mujeres y hombres, de allí que afirma que *Trifles* «simultáneamente realza la noción del significado creado en contacto constitutivo en un argumento dramático en el cual la “comunicación” se convierte en equivalente de la “vida” para todos los personajes»⁸ (2006: 56).

Trifles presenta el frustrado intento del Sheriff y sus secuaces de resolver el misterio del asesinato de Mr. Wright, marido de Minnie, mientras que dos mujeres que se quedan esperando a los hombres en la cocina descubren unas pistas aparentemente insignificantes que les permiten comprender el motivo del crimen y, por lo tanto, saber quién lo cometió. Glaspell utilizó, pues, el género del relato detectivesco para presentar la historia de una mujer que nunca aparece en el escenario, ya que su protagonista, única sospechosa, está en la cárcel. Curiosamente, como bien señala J. Ellen Gainor (2001: 43), la forma detectivesca de *Trifles* apenas ha llamado la atención de la crítica hasta que ella misma le dedicó un capítulo, mostrando cómo Glaspell se aparta de la tradición realista y patriarcal para implicar a la espectadora en la generación del juicio sobre el crimen.

La estrategia de la «mujer ausente» fue otra innovación teatral de Glaspell en *Trifles* que volvería a utilizar en posteriores obras y novelas; en *Trifles* la ausencia de la protagonista refleja el silenciamiento o la invisibilidad de la mujer en la sociedad patriarcal que no quería dar importancia al quehacer diario de la mujer enclaustrada en el ámbito de lo doméstico. Por otra parte, esa estrategia le permitía experimentar con la presentación de puntos de vista diferentes y mostrar cómo se va creando la identidad de un personaje a través de la mirada de otros. Más aún, como apunta Noelia Hernando Real, Glaspell emplea la ausencia de la protagonista para crear la identidad de los personajes femeninos que sí ocupan la escena. Es a través de los paralelismos que estas mujeres imaginan entre sus vidas y la de Minnie Wright que sus propias voces emergen (2011b: 136).

La primera representación de *Trifles* tuvo lugar el 8 de agosto de 1916 tras unas semanas de intenso trabajo de Glaspell. Su marido había anunciado una temporada de representaciones en el teatro improvisado en un cobertizo del muelle donde antes habían atracado las barcas de los pescadores de Provincetown y que había caído en desuso. George Cram Cook tenía un teatro, pero no tenía obras que representar. Le exigió a su mujer una obra teatral y cuando esta protestó que era novelista y no dramaturga, le respondió: «Tienes un teatro»⁹ (Glaspell, 1927: 255). Cook estaba convencido de que lo único que un dramaturgo necesitaba era un escenario, así que Glaspell se sentó en el teatro donde él estaba montando unos bancos de lo más incómodos para el público y visualizó sus personajes, su

8 «[...] simultaneously enhances the notion of meaning as created in constitutive contact in a dramatic argument in which "communication" becomes equivalent to "life" itself for all characters».

9 «You've got a stage, haven't you?».

entorno, sus gestos. Y permitió que fluyera el diálogo que había rondado en su cabeza durante más de quince años. Se basó en un caso que había cubierto en 1900 cuando trabajaba de reportera para el *Des Moines News*. Una mujer estaba en la cárcel; supuestamente había asesinado a su marido mientras este dormía y Glaspell escribió varios artículos sobre el caso en los que, como demuestra Linda Ben-Zvi (1992), cambió poco a poco de parecer, llegando a entender a la mujer. Este asesinato hizo a Glaspell consciente de los malos tratos que sufrían muchas mujeres y de las pocas salidas que tenían. Quería escribir un relato o una novela, pero el tema se le resistía; no encontraba el enfoque correcto. En la penumbra del teatro improvisado de su marido, mirando fijamente el escenario, vislumbró el lugar del crimen real y el motivo del asesinato. El marido de Minnie había estrangulado al canario, que era la única alegría de Minnie. Las mujeres que acompañan al Sheriff encuentran la jaula rota y el cuerpecillo del pájaro y saben descifrar estas nimiedades que ocultan las penurias y la violencia que Minnie sufría.

Lamentablemente, no existen fotos ni descripciones del estreno de *Trifles*. Por razones que desconocemos –aunque podemos suponer que eran económicas– Glaspell cedió los derechos de la obra a los Washington Square Players, que la representaron en noviembre de 1916. De esta representación sí existe una foto que fue reproducida en la revista *The Theatre* en enero de 1917¹⁰. Vemos el escenario que Glaspell especifica en sus acotaciones: una cocina triste, sin adornos, con una sencilla mesa y una mecedora. Los hombres están al lado de la estufa, calentándose, mientras que las mujeres se han quedado en la puerta, como temerosas de invadir un espacio del que los hombres se habían apropiado. El lugar tradicional de la mujer, la cocina, ha sido usurpado por los hombres, representantes de la justicia y del orden. Se palpan las tensiones jerárquicas entre los hombres, aunque la división del espacio entre la zona de hombres y la de mujeres es aun más obvia. Se trata de una escena realista, estática dada la separación de los dos grupos especificada por Glaspell. Cuando los hombres suben al dormitorio donde yace el cuerpo del hombre asesinado, las mujeres se animan: buscan el delantal que Minnie había pedido, ponen un poco de orden en la cocina, encuentran el canario estrangulado y hablan. Aunque no tenemos más material visual de la representación, tenemos dos reseñas, las dos muy positivas, una de Heywood Broun y otra de Arthur Hornblow, ambos críticos de prestigio del momento. Broun considera que el método que utiliza Glaspell es sorprendente y poco usual y admite que demuestra «que no hace falta denegar el uso de la indirección al dramaturgo siempre que sea suficientemente hábil para manejar esta forma tan difícil de narrar una historia sobre el escenario»¹¹ (1916: np).

Trifles es la obra de Glaspell que más se ha traducido (ver Alberola Crespo & Shafer, 2006: 91-116) y representado, aunque las representaciones son general-

10 Esta foto se reproduce en muchos textos sobre Glaspell. Véase, por ejemplo, Ozieblo, 2008: 59 o la cubierta de la primera edición de *Plays by Susan Glaspell* (Bigsby, 1987).

11 «[...] that indirection need not be denied to the playwright if only he is clever enough to handle this most difficult manner of telling a story for the stage».

mente de grupos de aficionados, alumnos de institutos o universitarios (como lo atestigua el número de clips en YouTube de representaciones, adaptaciones y trabajos varios). También ha atraído la atención de grupos experimentales como el Theatre of a Two-Headed Calf de Nueva York, que representó la obra en el Ontological Theatre (St. Mark's Church) en 2010 utilizando estrategias vanguardistas y atrevidas, como el uso de unas pausas extremadamente largas, música en vivo y juegos de luces que no convencieron a todos los espectadores (ver Jaworowski). Sin embargo, para algunos, las pausas eran fieles al diálogo de Glaspell, que se caracteriza a menudo por lo que se ha llegado a considerar «écriture féminine» por la crítica feminista, y consiguieron aumentar la tensión y facilitar la empatía con los personajes¹². *Trifles* ha inspirado una ópera y la película de Sally Heckel, titulada como el relato de Glaspell, «A Jury of Her Peers»¹³. En Londres, donde las obras de Glaspell fueron muy bien recibidas cuando se representaron allí a principios del siglo XX –A. D. Peters del *Daily Telegraph* la ensalzaba como la dramaturga norteamericana más importante del momento– los críticos están acogiendo todas sus representaciones con reseñas llenas de alabanzas. El Orange Tree Theatre de Richmond, Londres, que ha repuesto casi todas las obras de Glaspell, puso *Trifles* en escena en 2008, y tanto el *Independent* como el *Guardian* publicaron reseñas muy positivas; Michael Billington escribía que Glaspell era «una pionera audaz cuya voz grita por ser escuchada»¹⁴ (2008: np).

La audacia de Susan Glaspell se aprecia, sin duda alguna, en su obra más innovadora, *The Verge*, título que podría traducirse como *Al borde*. Glaspell explora aquí la frontera de lo posible y lo imposible, de lo aceptable y lo inaceptable, tanto en las relaciones humanas como en la capacidad humana de innovar. Además, sorprendió al público neoyorquino apropiándose de técnicas expresionistas, rompiendo así las barreras que interpone el teatro en la representación de la mente y de las emociones. El expresionismo, tendencia europea que en el arte tiene su icono más conocido en la obra «El grito» del noruego Edvard Munch, llegó al teatro alemán con Georg Kaiser y Ernst Toller a principios del siglo XX y representó la angustia del hombre ante la represión y las injusticias impuestas por la sociedad burguesa. Llegó también al cine, y la película «El gabinete del Dr. Caligari» de Robert Wiene se estrenó en Nueva York en 1921. Dado el entorno radical y bohemio en el que se movía Susan Glaspell, resulta difícil pensar que no la hubiera visto. La distorsión del entorno, las formas angulares, los juegos de sombras que caracterizan la película de Wiene, están presentes en *The Verge* y contribuyen a captar la mente angustiada de la protagonista, versión femenina del Dr. Caligari, científico considerado loco por su entorno. Tanto es así que Steven Frank opina que:

12 La reseña de Jaworowski viene seguida de unos comentarios blogueros muchos más positivos sobre la representación que los que hace el crítico. Ver sobre todo el comentario nº 2.

13 Para información sobre la ópera, ver <http://www.triflesopera.com/>. Para la película de Sally Heckel ver <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c656.shtml>. Para información sobre otras representaciones tanto de esta obra como de las demás, ver la web de la International Susan Glaspell Society: <http://blogs.shu.edu/glaspellsociety/category/performances/>

14 «[...] an audacious Pioneer whose voice cries out to be heard».

E igual que el científico loco, tal y como lo representa Caligari, trabaja fuera de los límites de la investigación científica convencional, y es, por lo tanto, exiliado e incluso perseguido por la comunidad, así también la Mujer Artista, en su esfuerzo por subvertir las formas artísticas patriarcales, es marginada y considerada 'loca'¹⁵ (2003: 126).

Efectivamente, la protagonista de *The Verge*, Claire Archer, está buscando crear nuevas formas de vida en su laboratorio botánico, plantas que se salgan de lo común, que rompan las barreras de lo conocido e incluso de lo pensado. Cuando se da cuenta de que la vid que llama «Edge Vine» se está volviendo a las formas establecidas, la arranca con una furia desesperada que su familia no entiende. Rechaza totalmente la posibilidad de crear algo útil o bello y busca lo inaudito, lo que se sale de las normas que la vida y la sociedad nos imponen. Su actitud queda clara en el siguiente intercambio con su hija, Elizabeth, niña bien educada y conformista:

ELIZABETH: [...] Creo que va a ser muy divertido estar con madre ahora – y ayudarle con su trabajo. Ayudar a hacer algo bello y útil.

CLAIRE: No estoy haciendo nada bello ni útil.

[. . .]

ELIZABETH: Pero *me gustaría*. Ayudar a añadir algo a la riqueza del mundo.

CLAIRE: ¡Quieres por favor quitarte de la cabeza la idea de que estoy añadiendo algo a la riqueza del mundo!

ELIZABETH: Pero madre – claro que lo estás haciendo. Producir una planta nueva y mejor –

CLAIRE: Serán nuevas. Pero me importa bien poco que sean mejores.

ELIZABETH: Pero – ¿qué son entonces?

CLAIRE: (*como si se atragantara*) Son diferentes¹⁶ (Glaspell, 2010: 245, énfasis en el original).

En su rechazo de lo que todo el mundo espera y acepta, Claire se parece también a un Zarathustra Nietzscheano en femenino, mujer que se niega a aceptar las reglas del patriarcado, agente libre que busca la superación de sí misma en y por sí misma. Lo consigue con la planta «Breath of Life», aunque ese éxito la lleva a

15 «And just as the mad scientist, as represented by Caligari, works outside the realm of conventional scientific inquiry, and is therefore exiled, even hunted down, by the community at large, so too is the Woman Artist, in her attempt to subvert patriarchal artistic forms, ostracized and labeled 'mad'».

16 «ELIZABETH: [...] I think it's going to be awfully amusing to be around with mother now – and help her with her work. Help do some useful beautiful thing. CLAIRE: I am not doing any useful beautiful thing [...] ELIZABETH: But I *want* to. Help add to the wealth of the world. CLAIRE: Will you please get it out of your head that I am adding to the wealth of the world! ELIZABETH: But, mother – of course you are. To produce a new and better kind of plant – CLAIRE: They may be new. I don't give a damn whether they're better. ELIZABETH: But – what are they then? CLAIRE: (*as if choked out of her*) They're different».

comprender que todo se repite, ya que las formas están destinadas a reproducirse; el salto que hay que dar para crear lo nuevo lleva inexorablemente a la muerte: Claire estrangula a su fiel amigo Tom en un final no exento de polémica, como atestiguan las diferentes interpretaciones que este acto violento ha recibido (ver Hernando, 2011a).

La reacción del público y de los críticos al estrenarse *The Verge* en el teatro de los Provincetown Players en noviembre de 1921 era o bien de admiración sin límites, o bien de total incomprensión. Las mujeres que hacía poco habían celebrado la ratificación de la Enmienda decimonovena a la Constitución, que otorgaba el derecho al voto a la mujer, veían en Claire a una mujer liberada que no se conformaba con el papel de esposa y madre que la sociedad le destinaba. Para los demás, Claire era una loca incapaz de atender a su marido, a su hija, o a sus invitados de una forma socialmente aceptable y que debería recapacitar o someterse al tratamiento psicológico adecuado. Según un crítico: «Nada complace a los alegres habitantes de Greenwich Village tanto como una idea errónea bien dirigida que nadie entiende»¹⁷ (Dickinson, 1921: np).

Los críticos que entendieron que Glaspell buscaba nuevas formas para crear un teatro modernista que rompería los patrones de lo establecido no se centraron en el mensaje feminista que Claire podría ofrecer, sino en su visión de la condición humana. Para Ludwig Lewisohn, importante crítico de *The Nation*, Glaspell ofrecía «el toque de aquella visión sin la cual perecemos»¹⁸ (1921: 709). Este crítico reconoció además que la estructura dramática de la obra, así como el diálogo, estaban muy logrados y en consonancia con la voz de la protagonista. Por otra parte, Kenneth Macgowan, patriarca de los críticos que se preciaban de conocer y comprender las tendencias teatrales vanguardistas europeas, no quiso dar su brazo a torcer y sentenció que:

Es imposible calificar el esfuerzo de la obra como un éxito, en el sentido en que otras obras alcanzan su objetivo. Es igualmente imposible negar que, para el pequeño público de los entusiastas, los sensibles, los genuinamente filosóficos, aquí tenemos el documento dramático más extraordinario que jamás hayan visto. Aunque mucho de *The Verge* no quede claro en el teatro, para su espectador especial siempre habrá pasajes extraordinarios de significado¹⁹ (1921: 58).

En 1925, en Londres, el teatro feminista de Edith Craig, los Pioneer Players, representó *The Verge* con la célebre actriz Sybil Thorndike en el papel de Claire. Las reseñas se centraron en la temática de la obra más que en la puesta en escena,

17 «Nothing pleases the merry, merry Greenwich Villagers so much as a well misdirected idea which nobody quite understands».

18 «[...] the touch of that vision without which we perish».

19 «It is impossible to call the effort of the play a success, as other plays achieve their purpose. It is just as impossible to deny that, for the tiny audience of the keen, the sensitive, the genuinely philosophic, here is the most remarkable dramatic document that they have ever come across. However much of *The Verge* is unclear in the theatre, there must always be, for its special audience, extraordinary passages of meaning».

y siguieron el patrón establecido por los críticos neoyorquinos de 1921: el prestigioso James Agate opinó categóricamente que se trataba de una gran obra –«a great play»– (1926: 98), mientras que otros vieron únicamente el retrato de una loca que no llegaba a convencer. Sin embargo, una reseña anónima en el *Daily Telegraph* afirmaba que: «Aquí reside el triunfo de la Srta. Glaspell, que te convence de que Claire es aquella persona única cuya visión es clara, y cuyas palabras, por muy trascendentales que sean, son sinceras y verdaderas»²⁰ (Anon, 1925). Según Sybil Thorndike, Edith Craig, aunque admitía que *The Verge* era una obra difícil de entender, la eligió para su teatro puesto que «era una obra de un poder tan descomunal que se puede considerar una obra maestra»²¹ (citado en Cummins, 1925). Por su parte, Thorndike interpretaba la obra como simbólica más que realista, y admiraba a Glaspell por su intento de alcanzar lo intangible; para ella, Claire, lejos de ser una loca, se atrevía, como lo hicieron Cristo o Buda, a expresar una nueva visión de la vida. En cuanto al desenlace de la obra, que tantos consideran negativo, Thorndike entiende que Claire, al estrangular a Tom, está intentando llegar a una verdad existencial más profunda y que, por lo tanto, se trata de un acto afirmativo y positivo (Cummins, 1925).

The Verge se presta a una representación vanguardista, y tanto la representación de 1991 en la Universidad Brigham Young (EEUU) como la de la Universidad de Glasgow en 1996 utilizaron todos los recursos teatrales para obligar al público a «ver más allá de lo convencional, a enfrentarse con la otredad»²² (Bach & Harris, 1992: 95), que es lo que Glaspell hubiera querido. El director de la obra en el Studio Theatre de la Universidad de Glasgow expresó así lo que quería conseguir: «impulsado por una técnica de collage descaradamente posmoderna, empujando cada momento a su extremo lógico con el fin de crear una experiencia discordante e inestable [...] quería simplemente generar unas condiciones en las que el texto de Glaspell podría respirar de verdad»²³ (Bottoms, 1998: 132). Por ello, se negó a recortar lo que algunos han considerado excesos lingüísticos de Claire, y lo que críticas feministas han identificado como una muestra de «écriture féminine» antes de que las filósofas feministas francesas acuñaran el término (Noe, 1995: 138).

Otra representación que aprovecha el lado experimental de *The Verge* ha sido la del Programa Incubador para artistas noveles del teatro Ontological Hysteric de 2009, dirigida por Alice Reagan del Performance Lab 115. En esta versión se utilizó el texto de Glaspell libremente, recortándolo y variando los espacios según las posibilidades del teatro, añadiendo grabaciones en video de imágenes sensoriales de plantas y haciendo que Claire ejecutara movimientos de danza gestual que Glaspell no había previsto, pero que probablemente aprobaría. A pesar de todos los excesos,

20 «Herein is Miss Glaspell's triumph, that she makes you accept Claire as that one person in a million whose vision is clear, and whose speech, howsoever transcendental, is sincere and true».

21 «[...]it was a play of such uncommon power it might be considered a masterpiece».

22 «[...] to see beyond the conventional, to confront otherness».

23 «[...] driven by a blatantly postmodern collaging technique, pushing each moment to its logical extreme in order to create a jarring, unstable experience [...] I wanted simply to generate conditions in which Glaspell's script could really breathe».

la reseña del *New York Times* reconoce que la obra posee un «corazón salvaje» que un resumen de la acción jamás podrá captar²⁴ (La Rocco, 2009: np).

Las demás obras de Susan Glaspell no son tan obviamente audaces ni en lo teatral ni en el planteamiento social; no obstante, siempre se salen de lo esperado en cuanto al desenlace y permiten la incorporación de técnicas o efectos escénicos que sorprenden. *Inheritors* (1921) y *Alison's House* (1930), obras realistas y basadas en el diálogo más que en la acción, han vuelto a los escenarios de Nueva York y de Londres en los últimos años, cosechando grandes éxitos de prensa y de público. *Inheritors* rompe las barreras de lo políticamente correcto al cuestionar la política de inmigración de los Estados Unidos, tema que sigue vigente hoy en día y que en el clima de pos-guerra de 1921 todavía podía haberle acarreado a Glaspell problemas de censura. Como en tantas obras, Glaspell explora los conceptos de libertad personal, de libertad de opinión y expresión y las fronteras entre lo personal y lo público. La obra no exige una puesta en escena complicada, pero el simbolismo que desarrolla es complejo ya que hace referencia a la imagen consagrada por el sermón de John Winthrop de 1630 que presenta al nuevo mundo y sus colonos como el ejemplo a seguir por todos. En *Inheritors*, la ciudad sobre la colina de Winthrop se transforma en una universidad que ofrecerá sabiduría y conocimiento a todos los jóvenes de los campos del medio-oeste norteamericano, o al menos, esa es la intención de su fundador, Silas Morton. Cuarenta años más tarde, los principios idealistas de Morton son acallados por las necesidades económicas y políticas del momento, y es Madeline, su nieta, la que sacrifica su libertad y su futuro para demostrar que cree en la democracia. La escenificación de *Inheritors* del Metropolitan Playhouse de Nueva York en 2005 aprovechó el concepto de la colina al crear un fondo dorado en forma de cerro que une los dos símbolos más significativos de la obra: la colina, que representa la educación y la democracia, con el maíz que Glaspell emplea para representar la intercomunicación entre las personas²⁵. Las reseñas de esta puesta en escena llaman la atención sobre la vigencia de los problemas de libertad, inmigración y derechos ciudadanos que Glaspell trata, que son, para Victor Gluck de *Backstage* «las mismas batallas que se libran hoy»²⁶ (2005: np). Para Gluck, *Inheritors* es una gema que el Metropolitan Playhouse ha descubierto. Sin embargo, la obra había sido representada en 1983 por el Mirror Theatre de Nueva York, dirigida por John Strasberg, con Sabra Jones y Geraldine Page en los papeles de Madeline y su tía Isabel, y la crítica se adelantó a la de 2005: Herbert Mitgang del *New York Times* alabó la obra porque «se atreve a meter en boca de sus personajes opiniones contundentes sobre temas modernos»²⁷ (1983: np). En 1997, el Orange Tree Theatre de Londres representó la obra que, como anotaron todas las reseñas, dio una oportunidad a la joven actriz Lise Stevenson de brillar en un papel digno de Ibsen (Hewison, 1997).

24 «[...] the work's wild heart».

25 Se pueden ver fotos de la representación en <http://blogs.shu.edu/glasPELLsociety/2005/12/inheritors-at-the-metropolitan-playhouse/>

26 «[...] the same battles being fought today».

27 «[it] dares to put strong opinions about modern issues in the mouths of its characters».

Alison's House se estrenó en el Civic Repertory Theatre de Nueva York en 1930 y ganó el Premio Pulitzer en 1931, causando un gran revuelo, ya que muchos eran de la opinión de que aunque Glaspell se mereciera el premio por otras obras, esta no era de sus mejores. No obstante, es una obra que fue alabada como «dramática, apasionante y emocionante» (Gluck, 1999: np) cuando se representó en 1999 en el Mint Theatre de Nueva York²⁸. Se trata de una obra realista con muchos ecos chekhovianos donde Glaspell trata las relaciones familiares, la producción artística y los conflictos entre lo privado y lo público, tanto a nivel personal como a nivel social, utilizando como inspiración el personaje de la poeta Emily Dickinson²⁹. Linda Ames Key, directora de la producción del Mint Theatre, incluye en su página web una cita de la reseña del nytheatre.com que considera *Alison's House* «una rendición excelente de una obra que ha sido apartada injustamente. [...] una espléndida obra de teatro que nos habla hoy con claridad»³⁰ (citado en Key, 1999). En 2009, el Orange Tree Theatre representó *Alison's House*, dándole un aire de «tranquila melancolía» (Gore, 2009: np) que capta la nota chekhoviana que Glaspell da a los acontecimientos al elegir un antiguo caserón familiar en venta y el último día del siglo XIX como el lugar y el momento de la acción³¹. En el Orange Tree Theatre, el público rodea el escenario, lo cual dio intimidad, permitiendo una cercanía a los personajes, así como la observación directa de pequeños gestos que hubiesen pasado desapercibidos en un escenario tradicional. Para Michael Billington, crítico del *Guardian*, Susan Glaspell se revela como «el secreto mejor guardado del teatro americano» con esa representación de *Alison's House*³² (2009: np).

Pero quizás el secreto mejor guardado de la producción dramática de Glaspell ha sido *Chains of Dew*, obra escrita en 1919, representada en 1922 por los Provincetown Players y casi desconocida hasta que en 2008 el Orange Tree Theatre la puso en escena. Aunque Glaspell registró la obra en la Biblioteca del Congreso de Washington en 1920 (ver Ozieblo, 2000: 155-57 y Ben-Zvi & Gainor, 2010: 125), no la publicó con sus demás obras y no ha sido fácilmente accesible hasta 2010, cuando se incluyó en la recién publicada colección *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Glaspell escribió *Chains of Dew* con la esperanza de verla representada en Broadway, pero su sueño no se cumplió, a pesar de que varios productores de Broadway mostraron interés. *Chains of Dew* se puede comparar con obras de G. B. Shaw por los temas sociales tratados, pero también con las de Noel Coward por el tono de comedia social. Esa mezcla de sobriedad y ligereza fue quizás lo que no convenció a los productores de Broadway y lo que desagradó a los espectadores de Greenwich Village: los primeros rechazaron la sobriedad del tema, mientras que los

28 «[...] dramatic, engrossing, and moving».

29 Aunque indudablemente existe una relación con la poeta de la obra, Alison, y la poeta Emily Dickinson, cuya obra Glaspell admiraba, en contra de lo que se suele pensar, no hay ningún documento que indique que la familia de Dickinson prohibiera el uso del nombre de Dickinson. Ver Ozieblo, 2000: 249.

30 «[...] an excellent rendition of a play that has undeservedly been cast aside [...] a splendid work of theatre, one that speaks resonantly to us today as we approach the dawning of a new millenium».

31 «[...] quiet melancholy».

32 «American drama's best-kept secret».

segundos se vieron desconcertados por el tono con el que se trataba. Glaspell había introducido elementos cómicos en sus obras anteriores: el primer acto de *The Verge* apunta al tono que usa en *Chains of Dew*, donde sirve para distender la tensión de la acción, y varias de las obras cortas son comedias que tratan temas serios, como el honor femenino en *Woman's Honor*. En este caso, el humor no choca con el tema tratado, puesto que estamos acostumbrados a reírnos de lo que designamos como el honor de la mujer, que, como comentan los personajes, es algo de lo que hablan los hombres y que les hace sentirse nobles. Según una de las mujeres, los hombres necesitan pensar que protegen al llamado sexo débil y, por lo tanto: «Está claro que hemos sido muy consideradas. No les hemos privado de los placeres que da el saberse noble. Si lo hacemos ahora, los condenamos a un mundo muy triste»³³ (Glaspell, 2010: 75). En *Chains of Dew* Glaspell profundiza en ese tema que tan solo deja vislumbrar en la obra corta y explora la necesidad del hombre de sentirse noble sacrificándose por su familia. Permite que entren en juego además temas de calado moral y social como son la fidelidad matrimonial y el derecho de cada uno de desarrollar sus talentos, incluso cuando ese derecho choca con los cometidos impuestos por la sociedad, y lo hace con el trasfondo del asunto controvertido del derecho de la mujer a la contracepción. La Ley Comstock de 1873, todavía vigente en la segunda década del siglo XX, prohibía informar sobre el control de la natalidad.

La protagonista de la obra, Diantha, o Dotty como la llaman sus familiares (término que en inglés coloquial significa «tontita»), es esposa de un poeta banquero en una pequeña ciudad de provincias del medio oeste norteamericano. Seymore no es buen poeta y se escuda en sus obligaciones como director del banco y padre de familia; justifica su mediocridad argumentando que no tiene tiempo para la poesía ni se siente inspirado porque tiene que cumplir con los deberes que su posición social le impone. De vez en cuando, unas escapadas a Nueva York le ofrecen la oportunidad de encontrarse con escritores y activistas políticos y de flirtear con mujeres liberadas como Nora, una jovencita que trabaja para la causa del control de natalidad. El nombre de Nora nos lleva directamente a *La casa de muñecas* de Ibsen, aunque aquí Nora no sale de su casa dando un portazo, sino que es el medio por el cual Diantha conoce la liberación de las cadenas de la sociedad y de la dependencia matrimonial. Diantha, que necesita creer firmemente en el talento de su marido, quiere darle la libertad que él desea para escribir, y empieza cancelando sus compromisos sociales. Cuando Nora llega a la ciudad con su campaña, Diantha se olvida de complacer a su marido y se une a Nora con gran entusiasmo; la madre de Seymore, madre de siete hijos, siendo Seymore el benjamín, apoya la campaña con aun más fervor si cabe que su nuera. La madre, personaje encantador y muy sabio, reconoce lo difícil que es ser madre en unas palabras de reconocimiento casi freudiano de culpabilidad, «Ay, querida, ser madre es muy difícil»³⁴ (Glaspell, 2010: 173). Esta exclamación la lleva a plantear la pregunta Hegeliana que impregna la obra: «¿Sería posible acordar a la libertad personal un lugar tan alto como para

33 «Of course what we've really been is kind. We have not deprived them of the pleasures of being noble. If we do it now, it will leave them in a bleak world».

34 «Oh my dear –it's hard to be a mother».

pensar que un hombre tiene derecho a mantenerse en cautiverio si así lo desea?»³⁵ (Glaspell, 2010: 173). Como dice Hinz-Bode, Glaspell examina «el significado esencial de la conexión en la existencia humana»³⁶ (2006: 140).

Con esta obra, Glaspell rompe con las normas de género en el teatro al mezclar el tono de la comedia con la tragedia de la renuncia de Diantha a una vida plena en un final ambiguo, lo cual, al menos para el público de hoy, resulta desconcertante, ya que nos cuesta entender el sacrificio que hace la protagonista; quizá lo entenderíamos si su marido se lo mereciera. Pero Seymore nos resulta un personaje inferior: un aspirante al título de poeta, arrogante, pretencioso, cobarde e infiel a su esposa. Psicológicamente, el retrato de Seymore es complejo y acertado; el poeta fallido necesita excusarse ante sí mismo por no llegar a la perfección aspirada. Verse como mártir que sacrifica su talento por su familia le justifica y necesita pensar que la felicidad de su madre y su mujer dependen de él. Diantha sabe valorar la complejidad del carácter de su marido, al que obviamente adora; sabe también reconocer la importancia de cumplir ante la sociedad y de asegurar el futuro de sus hijos. Al sacrificarse ella, Diantha sigue el camino marcado por muchas protagonistas de Glaspell que cuestionan la importancia del desarrollo personal ante la obligación de cumplir con los demás y con la sociedad. De sus obras, esta es quizás la que trata el dilema de forma más directa, contraponiendo lo personal y lo público. El llanto de Diantha al bajar el telón revela lo mucho que le cuesta el sacrificio que hace. Como ocurre con todas las obras de Glaspell, *Chains of Dew* gana en interés dramático al ser representada puesto que el texto cobra vida en boca de los actores.

En *Chains of Dew* Glaspell mezcla los recursos del realismo con los del simbolismo, técnica que había utilizado desde los principios de su carrera dramaturgica con tanto éxito. Se trata de un realismo de lugar –como en *Trifles* detalla el decorado minuciosamente– y de un realismo psicológico de gran calado que la aleja de los experimentos realistas de David Belasco, por ejemplo, y la acerca al realismo europeo de Ibsen o Shaw. Por otra parte, el simbolismo –presente en sus obras anteriores– es aquí muy sutil y controlado. El pelo femenino llega a tener su significado en esta obra. La madre de Seymore hace muñecas de trapo y Seymore, al volver de Nueva York, le aconseja cortarle el pelo a una de ellas para darle un toque más moderno. El corte lo realiza él mismo, copiando la melena de Nora. El pelo corto, en aquel momento, era señal de modernidad y liberación de la mujer: de hecho, Glaspell fue la primera de su entorno en cortarse el pelo. En *Chains of Dew* ese corte de pelo escandaliza a unas señoras de la ciudad, trayendo otra nota de humor a la obra. Sin embargo, el significado está más bien en el poema muy mediocre que escribe Seymore sobre el pelo largo femenino, el cual «glorifica a la esposa» a la vez que la encorseta en sus cualidades de mujer «respetuosa, obediente y tranquila»³⁷

35 «Would it be possible to think highly enough of personal liberty to feel a man had a right to keep himself in bondage if he wanted to?».

36 «[...] the essential significance of *connection* in human existence» in its struggle with the «notion of self as a separate and independent entity».

37 «[...] a woman in glorified by her hair», «the symbol of the respectful, dutiful, and quiet wife she is».

(Hernando, 2011b: 118) y en el hecho de que la madre no duda en hacerle el mismo corte a Diantha, que queda encantada con la liberación que siente.

El símbolo que controla la obra es la imagen de la Madona Sixtina de Rafael que domina el salón de Diantha y Seymore. Al estar Seymore en Nueva York, Diantha intenta quitar el cuadro, índice de su deseo de transformar el estilo tradicional de vida de la familia en algo diferente que no es capaz de expresar, pero que fuera más acorde a su fe en el talento poético de Seymore. Al final deja el cuadro porque no sabe qué poner en su lugar; Nora le resuelve el dilema al traer unos posters de su campaña: uno muestra a una madre pobre rodeada de nueve hijos harapientos y enfermizos y el otro representa a una madre moderna, con dos hijos en un entorno limpio y saludable. Al final de la obra, cuando Diantha decide sacrificarse para que Seymore pueda continuar con sus espejismos de genio frustrado, vuelven a colgar la Madona, símbolo de abnegación maternal.

Los Provincetown Players pusieron *Chains of Dew* en escena en 1922, cuando Glaspell y su marido ya se habían marchado a Grecia, viaje con el que habían soñado desde hacía años (Oziebło, 2000: 155-66 y Oziebło, 2006). Esta representación está rodeada de cierto misterio, puesto que no conocemos el texto que se usó. Aunque Glaspell había depositado un ejemplar en la Biblioteca del Congreso, según la correspondencia entre ella y Edna Kenton, se hicieron muchísimos recortes y cambios de los que no queda registro. Kenton escribió a Glaspell contándole que ni el director ni los actores eran los que ella quería y dio a entender que el fracaso de la obra se debía a estos factores. Así que no es de extrañar que las críticas no fuesen muy favorables: Alison Smith del *New York Evening Globe* se sintió desconcertada por la mezcla de «sátira hilarante» y «mordaz sinceridad»³⁸ (Smith, 1927: np). Alexander Woollcott (1922), crítico influyente, aun reconociendo el valor de la obra, sobre todo su humor sutil, comprendió que todo dependía del actor que representaba a Seymore. Salvo las lecturas de la obra organizadas por la International Susan Glaspell Society, *Chains of Dew* no se volvió a representar hasta 2008, cuando el Orange Tree Theatre la puso en escena; las reseñas en la prensa londinense felicitaban al teatro por haber descubierto otra obra de Susan Glaspell, que clasificaban como sorprendente, fascinante y maravillosa. Sam Marlowe del *Times* escribió: «Es brillante, ingeniosa y mordaz, y va al corazón de las percepciones de la feminidad»³⁹ (2008: np).

Este breve repaso a la obra de Susan Glaspell nos demuestra que, a pesar de no haber sido representada durante más de cincuenta años, sigue siendo actual tanto en su temática como en su estructura dramática. Glaspell sigue sorprendiendo al público aunque ha pasado casi un siglo desde que su primera obra, *Suppressed Desires*, inaugurara lo que podríamos considerar la renovación del teatro norteamericano. La obra de Glaspell, como ha quedado claro en representaciones recientes, se presta perfectamente a las nuevas tecnologías, las absorbe y sabe hacerlas suyas por la sencilla razón de que la innovación es inherente a esta dramaturga de principios del siglo XX. Fue Stark Young, un crítico radical de la época, quien lo reconoció cuando

38 «hilarious satire» y «grim sincerity».

39 «It's brilliantly witty and biting, cutting to the core of perceptions of femininity».

dijo que «Miss Glaspell es una de las pocas personas que tenemos en nuestro teatro que observan la vida en busca de nuevos contenidos y materiales»⁴⁰ (1921: 47).

BIBLIOGRAFÍA

- AGATE, James (1926): *The Contemporary Theatre*. Londres: Chapman and Hall.
- ALBEROLA CRESPO, Nieves & SHAFER, Yvonne (2006): *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense*. Castellón: Ediciones Ellago. (Traducciones de Nieves Alberola Crespo)
- ANON. (1925): «The Pioneer Players. *The Verge* by Susan Glaspell». *Daily Telegraph*. 30 marzo 1925.
- BACH, Gerhard & HARRIS, Claudia (1992): «Susan Glaspell: Rediscovering an American Playwright», *Theatre Journal*, N° 44.1, pp. 94-6.
- BEN-ZVI, Linda (1992): «Murder, She Wrote: The Genesis of Susan Glaspell's *Trifles*», *Theatre Journal*, N° 44, pp. 141-62.
- (2007): *Susan Glaspell: Her Life and Times*. Nueva York: Oxford University Press.
- BEN-ZVI, Linda & GAINOR, J. Ellen (eds.) (2010): *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Jefferson: McFarland.
- BIGSBY, C. W. E., ed., (1987): «Introduction». *Plays by Susan Glaspell*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-32.
- BILLINGTON, Michael (2008): «Chains of Dew», *Guardian*, 17 marzo 2008. <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/mar/17/theatre2>. Accedido el 27 de septiembre de 2011.
- (2008): «Glaspell Shorts». *Guardian*, 9 abril 2008. <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/apr/09/theatre?INTCMP=SRCH>. Accedido el 20 de septiembre de 2011.
- (2009): «Alison's House». *Guardian*, 11 octubre 2009. <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/oct/11/alisons-house-susan-glaspell-review>. Accedido el 17 de noviembre de 2009.
- BOTTOMS, Steven J. (1998): «Building on the abyss; Susan Glaspell's *The Verge* in production», *Theatre Topics*. N° 8.2, pp.127-45.
- BROUN, Heywood (1916): «Best Bill Seen at the Comedy». *New York Tribune*, 14 noviembre 1916.
- CUMMINS, G. D. (1925): «*The Verge*: Miss Thorndike's Views on Her New Play». *Yorkshire Post*, 13 febrero 1925.
- DICKINSON, Weed (1921): «*The Verge*: Bad Insanity Clinic». *New York Evening Telegraph*, 15 noviembre 1921.

40 «Miss Glaspell is one of the few people we have in our theatre who are watching the surface of life to find new contents and material».

- FETTERLEY, Judith (1982): «Reading about Reading: 'A Jury of Her Peers,' 'The Murders in the Rue Morgue,' and 'The Yellow Wallpaper'». En: Elizabeth A. Flynn & Patrocínio P. Schweickart: *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 47-64.
- FRANK, Steven (2003): «On 'The Verge' of a New Form: *The Cabinet of Dr. Caligari* and Susan Glaspell's Experiments in *The Verge*». En: Arthur Gewirtz & James Kolb: *Experimenters, Rebels, and Disparate Voices: the Theatre of the 1920s Celebrates American Diversity*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 119-29.
- GAINOR, J. Ellen (2001): *Susan Glaspell in Context: American Theatre, Culture, and Politics 1915-1948*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- GLASPELL, Susan (1927): *The Road to the Temple*. Nueva York: Frederick A. Stokes.
- (2010): *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Linda Ben-Zvi & J. Ellen Gainor (eds.) Jefferson: McFarland.
- GLUCK, Victor (1999): «Alison's House», AllBusiness.com, 8 octubre 1999.
<http://www.allbusiness.com/services/amusement-recreation-services/4588997-1.html#ixzz1Yleh52cs>. Accedido el 21 de septiembre de 2011.
- (2005): «Inheritors», *BackStage.com*, 22 noviembre 2005.
<http://metropolitanplayhouse.org/InheritorsReview.htm>. Accedido el 20 de septiembre de 2011.
- GORE, Will (2009): «Alison's House – Review», *Richmond Twickenham Time*, 19 octubre 2009.
<http://www.richmondandtwickenhamtimes.co.uk>. Accedido el 17 de noviembre de 2009.
- HERNANDO, Noelia (2011a): «Sane Enough to Kill: On Women, Madness, and the Theatricality of Violence in Susan Glaspell's *The Verge*». En: Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero y Bernardo Muñoz Martínez: *Violence in American Drama. Essays on Its Stagings, Meanings and Effects*. Jefferson: McFarland, pp. 59-71.
- (2011b): *Self and Space in the Theatre of Susan Glaspell*. Jefferson: McFarland.
- HEWISON, Robert (1997): «*Inheritors*», *Sunday Times*, 2 marzo 1997.
- HINZ-BODE, Kristina (2006): *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Location in the Plays*. Jefferson: McFarland.
- HORNBLOW, Arthur (1917): «Mr. Hornblow Goes to the Play», *Theatre Magazine*, enero 1917.
- JAWOROWSKI, Ken (2010): «Sometimes, It Takes a Woman to Solve a Murder», *New York Times*, 2 febrero 2010. <http://theatre.nytimes.com/2010/02/02/theatre/reviews/02trifles.html>. Accedido el 20 de septiembre de 2011.
- KEY, Linda Ames (1999): «*Alison's House* by Susan Glaspell», *nytheatre.com*. Citado en <http://lindaameskey.com/plays/alisons/>. Accedido el 25 de septiembre de 2011.
- KOENIG, Rhoda (2008): «Glaspell Shorts, Orange Tree, London», *Independent*. 10 abril 2008. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/glasPELL-shorts-orange-tree-london-806893.html>. Accedido el 20 de septiembre de 2008.
- KOLODNY, Annette (1986): «A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Text». En: Elaine Showalter: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Londres: Virago, pp. 46-62.

- LA ROCCO, Claudia (2009): «Woman on Verge of Creating the New», *New York Times*, 10 noviembre 2009. <http://theatre.nytimes.com/2009/11/10/theatre/reviews/10verge.html?ref=theatre>. Accedido el 19 de septiembre de 2011.
- LEWISOHN, Ludwig (1921): «Drama – *The Verge*», *Nation*, 14 diciembre 1921, pp. 708-9.
- LEWISOHN, Ludwig (1931): *Expression in America*. Londres: Thornton Butterworth.
- MACGOWAN, Kenneth (1921): «The new play», *New York Evening Globe*, 15 noviembre 1921.
- MARLOWE, Sam (2008): «Theatre: Chains of Dew». *The Times*, 17 marzo 2008.
- MITGANG, Herbert (1983): «Theatre: 'Inheritors,' With Geraldine Page», *New York Times*, 14 diciembre 1983. <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?pagewanted=print&res=9402E5DF1738F937A25751C1A965948260>. Accedido el 27 de septiembre de 2011.
- NOE, Marcia (1995): «*The Verge: l'écriture féminine* at the Provincetown». En: Linda Ben-Zvi: *Susan Glaspell: Essays on Her Theatre and Fiction*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 129-42.
- OZIEBLO, Barbara (2000): *Susan Glaspell: A Critical Biography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (2006): «Susan Glaspell and the Modernist Experiment of *Chains of Dew*». En: Martha Carpentier: *Susan Glaspell, New Directions in Critical Inquiry*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, pp. 7-24.
- PETERS, A. D. (1924): «Susan Glaspell: New American Dramatist», *Daily Telegraph*, 19 junio 1924.
- ROHE, Alice (1921): «The Story of Susan Glaspell», *Morning Telegraph*, 18 diciembre 1921.
- SMITH, Alison (1922): «The New Play», *New York Evening Globe*, 28 abril 1922.
- WOOLCOTT, Alexander (1922): «The Play», *New York Times*, 28 abril 1922.
- YOUNG, Stark (1921): «After the Play», *The New Republic*, 7 diciembre 1921, p. 47.

Recibido el 20 de noviembre de 2011

Aceptado el 23 de febrero de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 15-32]