

Las mujeres de Lillian Hellman: una voz poderosa en un teatro de hombres

Lillian Hellman's Women: A Powerful Voice in a Masculine Theatre

RESUMEN

Lillian Hellman es la dramaturga más célebre de su época. La originalidad de sus textos teatrales reside en el uso mayoritario de personajes femeninos como centro de sus obras. Es una autora radicalmente contemporánea que aborda cuestiones palpitantes de la época en la que vive. En el ámbito doméstico donde sitúa la acción se forjan y transmiten las desigualdades y las injusticias, particularmente hacia las mujeres que intentan encontrar un lugar de libertad e independencia. El análisis de algunos de los personajes femeninos más relevantes en sus ocho obras de teatro permitirá al lector recorrer los grandes acontecimientos políticos y sociales de treinta años clave del siglo pasado con una perspectiva femenina y reevaluar la situación de las mujeres en una sociedad que las relega a un papel secundario.

Palabras clave: Lillian Hellman, personajes femeninos, teatro político, teatro sureño, feminismo.

ABSTRACT

Lillian Hellman is the most famous woman playwright in her time. The originality and appeal of her texts lie on the abundant representation of female characters as the centre of the stage. She is a woman of her time, dealing with contemporary political and social issues. The domestic realm in her plays is the perfect milieu for inequality, and this is more so in the case of women struggling for freedom and independence. An analysis of some of the most relevant female characters in her plays will allow the reader to experience some of the great events of three key decades of the past century with a female perspective and to reassess the situation of women in a society which confines them to secondary roles.

Key words: Lillian Hellman, female characters, political theatre, southern theatre, feminism.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Búsqueda de una voz dramática propia. -3. Ámbitos temáticos y universos femeninos. -4. Debut y éxito. La mujer política: luchas sindicales, avance del fascismo y la Segunda Guerra Mundial. -5. Dos visiones del sur. -6. La familia como escenario: retorno al sur. -7. Conclusión. -8. Bibliografía.

1 Universidad de Vigo.

Lillian Florence Hellman (1905-1984) es una dramaturga singular en el teatro norteamericano del siglo XX; lo es por tratarse de una mujer que consigue desde su debut un éxito inusitado que le acompañará durante décadas, lo es por dedicarse al *mainstream* de un Broadway mayoritariamente copado por autores masculinos², lo es también porque escoge siempre como centro de sus obras a personajes femeninos y porque abandona el teatro en los años sesenta. Pero este silencio voluntario provocado por el cansancio y las vicisitudes políticas y personales le sirve para reinventarse como memorialista en la última etapa de su vida, volviendo a vivir el éxito, el reconocimiento y la fama. Es además un caso paradigmático de autora cuyo éxito e imagen pública trascienden su labor como dramaturga y escritora provocando una intoxicación y una confusión entre su vida y su obra, rompiendo los límites entre su tarea creadora y su ser individual, su yo privado. Sus últimos textos en los que noveliza su pasado fueron especialmente bien recibidos por el feminismo; por otro lado, su versión de la era de la caza de brujas en los Estados Unidos³ suscitó mucha polémica y le proporcionó durísimas críticas por parte de algunos intelectuales y escritores con los que mantuvo diatribas públicas (Mary McCarthy o Diana Trilling, por ejemplo), al acusarla de mixtificación de su propia vida a través de esta obra. Ella misma como personaje de ficción ha figurado en diversas ocasiones en novelas (Mahoney, 1998), obras de teatro (Feibleman, 1998) y películas (Zinneman, 1977; Bates, 1999); además de haber sido objeto de varias biografías (Feibleman, 1988; Mellen, 1997; Martinson, 2005; Kessler-Harris, 2012).

Además de escribir teatro, Lillian Hellman interviene en las producciones de sus obras, trabaja como guionista en Hollywood adaptando sus propios textos y los de otros autores, participa incansablemente en actividades políticas, de recaudación de fondos para diversas causas, viaja con frecuencia a Europa donde visitará Alemania, Rusia o España durante los primeros meses de la Guerra Civil y mantiene una intensísima vida social en su lugar de residencia, sea Nueva York, Hollywood, Martha's Vineyard o su granja de Connecticut.

Búsqueda de una voz dramática propia

Como autora teatral Lillian Hellman tiene una carrera profesional que se dilata casi tres décadas. Escribió ocho obras de teatro originales: *The Children's Hour*

- 2 Es cierto que no es la primera autora teatral cuya obra es producida en Broadway, aunque sí es de las pocas cuya carrera se dilata tanto en el tiempo. Algunos ejemplos que preceden o coinciden con Lillian Hellman son Rachel Crothers, Sophie Treadwell y Clare Boothe. Hay muchas otras mujeres que se dedican al teatro de modo más experimental e innovador y con frecuencia en el seno de grupos de vanguardia antes de llegar a Broadway. Entre estas últimas figuran algunos nombres tan conocidos como Susan Glaspell, Alice Gerstenberg, Zoë Akins o Edna St. Vincent Millay.
- 3 En *Scoundrel Time* (*Tiempo de canallas*) relata su declaración en 1952 ante el Comité de Actividades Antiamericanas, impulsado por el senador McCarthy. El objetivo de este comité era desenmascarar a personalidades conocidas relacionadas con el Partido Comunista y que hubiesen participado en acciones subversivas o de propaganda, en una cruzada por defender los «auténticos» valores americanos. Las actividades del comité alcanzaron su apogeo a finales de los años 40 y durante la década siguiente. Este periodo se conoce como «caza de brujas» o «Red Scare» (pánico rojo).

(1934), *Days to Come* (1936), *The Little Foxes* (1939), *Watch on the Rhine* (1941), *The Searching Wind* (1944), *Another Part of the Forest* (1946), *The Autumn Garden* (1951) y *Toys in the Attic* (1960)⁴. Todas ellas se estrenan en Broadway, considerado en su época el paradigma del teatro serio en oposición a formas de entretenimiento más populares como el *vaudeville*. A pesar de no ser el centro de la actividad más experimental e innovadora, los más prestigiosos dramaturgos del momento son aquellos cuyas obras se llegan a producir en estas salas (Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, Robert Sherwood, Clifford Odets y, un poco más tarde, Tennessee Williams o Arthur Miller). Formalmente sus obras se alejan de la experimentación, adopta un modo que podríamos llamar realista, en la estela de Ibsen y la «obra bien hecha» (*well-made play*) tanto en su representación de los personajes como de los conflictos o temas que aborda y en la estructura clásica, con presentación, nudo y desenlace, aunque en varias ocasiones recurre a *flashbacks* y *flashforwards*, jugando con el tiempo para explicar el presente en función del pasado, tal es el caso de *The Searching Wind*. Otro ejemplo de su tendencia a indagar en el pasado sería *Another Part of the Forest*, obra en la que retoma los personajes centrales de *The Little Foxes* veinte años antes. Así, podemos decir que sus textos se integran en la tradición dramática de los Estados Unidos:

Los dramaturgos estadounidenses del siglo veinte han desarrollado una nueva tradición resultante de sus experimentos. Dicha tradición tiene dos elementos definitorios: la creencia de que el pasado no precede simplemente al presente sino que forma una parte crucial del mismo y la adhesión mayoritaria a las técnicas del realismo formal, con algunas desviaciones que suelen surgir con el fin de incluir el pasado en el presente⁵ (Schroeder, 1989: 127).

El tipo de obras que escribe se adaptan perfectamente al escenario de Broadway y eso justifica que todas ellas se hayan estrenado allí⁶. Las condiciones de producción, la existencia de críticos profesionales y la recepción del público garantizan su inclusión en el canon, convirtiéndola en uno de los pocos casos de autoras teatrales que gozan de tal prestigio indiscutiblemente y, por otro lado fue extremadamente popular (Wills, 1976: 26; Dick, 1982: 9). La totalidad de sus obras, excepto *The Searching Wind*, fueron reestrenadas en vida de la autora en Broadway, Off-Broadway o teatros regionales. Muchos estudios sobre literatura femenina la mencionan, así

4 Las fechas se corresponden con el estreno. Las traducciones al español son: *La hora de los niños* (frecuentemente adaptada como *La calumnia*), *Días por venir*, *La loba* (título de la adaptación al cine y traducido al gallego como *Crías de raposa*), *Guardia en el Rin*, *El viento inquisidor*, *Otra parte del bosque*, *El jardín de otoño*, *Juguete en el ático*.

5 «American playwrights of the twentieth century have developed a new tradition as a result of their experiments, a tradition with two defining elements: a belief that the past does not simply precede the present but forms a crucial part of it; and an adherence, for the most part, to the techniques of formal realism, with deviations typically emerging to include the past in the present». Todas las traducciones de citas en inglés son mías.

6 También colabora en cuatro adaptaciones para la escena: *Montserrat* (1949), *The Lark* (1955), *Candide* (1956), *My Mother, My Father and Me* (1963).

sucede, por ejemplo, en *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English* (Gilbert & Gubar, 1985), en la enciclopédica *Women in American Theatre*, que le dedica una sección y la cita en siete ocasiones en otros apartados (Chinoy & Jenkins, 1987) o en un recorrido sobre escritoras modernistas, donde se afirma que «Lillian Hellman es con mucha diferencia la más famosa dramaturga americana de la primera mitad del siglo»⁷ (Loeffelholz, 1992: 166). Su presencia es constante tanto en antologías (Sullivan & Hatch, 1974; Barlow, 1981) como en obras críticas sobre teatro norteamericano (Schlueter, 1989; Schlueter, 1990; Murphy, 1999; McDonald & Paige: 2002).

Lillian Hellman es combativa para defender el texto hasta las últimas consecuencias en el proceso de representación. Por ello, se rodea de directores y productores en los que confía. Sus primeras cinco obras son dirigidas y producidas por Herman Shumlin, mientras que en *Another Part of the Forest* decide ocuparse personalmente de la dirección: «disfruté dirigiendo la obra, no porque quisiera sino porque estaba cansada de discutir y no conocía a ningún director adecuado para mí»⁸ (Hellman, 1979: 499). Este deseo de controlar sus textos originales también se manifiesta en su labor como guionista. Participa en las adaptaciones de *These Three*⁹ (1936), *The Little Foxes* (1941), *The Searching Wind* (1946) y *Watch on the Rhine* (1943), en la que comparte créditos con Dashiell Hammett. Su reticencia a dejar la obra en manos de otros le acarrearán multitud de conflictos y enfrentamientos y la falta de control será, en última instancia, una de las razones que le aboquen a abandonar el teatro, junto con la responsabilidad propia del dramaturgo:

Casi siempre se responsabiliza al dramaturgo del fracaso, y ese es casi siempre un veredicto justo. Pero en esta ocasión [tras el estreno de su última adaptación teatral] me dije que la justicia no tenía mucho que ver con la escritura y que no quería volver a sentirme así. Para la mayoría de la gente de teatro lo que quiera que pase merece la pena por la diversión, el entusiasmo, las posibles recompensas. Así fue en otras ocasiones para mí y quizá lo vuelva a ser. Pero no lo creo¹⁰ (Hellman 1979: 511).

En la búsqueda de una voz propia, Lillian Hellman realiza un largo recorrido desde la inicial sugerencia de Dashiell Hammett, reputado escritor de novela negra y

7 «Lillian Hellman is far and away the most famous American woman playwright of the first half of the century».

8 «I had a good time directing the play, not because I wanted to, but because I was tired of arguments and knew no director I thought was right for me».

9 Ésta será la primera de las dos adaptaciones cinematográficas de *The Children's Hour*, con dirección de William Wyler. La segunda versión mantiene el título original y el tema del lesbianismo, que ha de evitarse en la primera para superar la censura convirtiendo el argumento en un triángulo amoroso.

10 «The playwright is almost always held accountable for failure and that is almost always a just verdict. But this time I told myself that justice doesn't have much to do with writing and that I didn't want to feel that way again. For most people in the theatre whatever happens is worth it for the fun, the excitement, the possible rewards. It was once that way for me and maybe it will be again. But I don't think so».

pareja intermitente de la autora durante casi tres décadas, que cristalizará en su debut teatral, hasta las últimas obras en las que realiza un esfuerzo de introspección rebuscando en su propia experiencia personal y en su familia sureña en una etapa que podríamos calificar de chejoviana por su observación de un mundo que desaparece. En el primero de sus textos abundan los silencios, la imposibilidad de nombrar; hay una clamorosa ausencia de la testigo fundamental en el proceso judicial al que no asistimos como espectadores, y todos estos elementos pueden interpretarse casi como una metáfora de su propia labor como autora, indicando unos balbuceos iniciales que irán dejando paso a una poderosa capacidad de articulación que se irá plasmando en sus obras posteriores y culminará con las dos últimas, que son, en mi opinión, las más personales y maduras, a pesar de no ser las más conocidas. En el proceso, como mujer de su tiempo, hará incursiones también en temas políticos y sociales palpitantes y actuales que reflejan el momento en el que vive y en el que participa intensamente.

Ámbitos temáticos y universos femeninos

Los ámbitos temáticos que Lillian Hellman aborda en su obra dramática son variados. Las vicisitudes económicas y políticas en las que vive condicionan su elección del contexto. Así, por ejemplo, las luchas sindicales en los Estados Unidos durante los años treinta del siglo veinte aparecen reflejadas en *Days to Come*. Sucede algo parecido con la reticencia de su país a participar en la Segunda Guerra Mundial a pesar del avance del fascismo en Europa; será precisamente la crítica de esta actitud pasiva el centro temático de *Watch on the Rhine* y *The Searching Wind*. La primera de sus obras, *The Children's Hour*, toma como motivo un caso real recogido en una recopilación de causas judiciales. Se trata de un juicio contra dos profesoras acusadas de lesbianismo en Escocia durante el siglo XIX; en su adaptación Hellman parte de la acusación infundada de una estudiante expulsada para centrarse en los efectos de la mentira y la calumnia, aspecto que se verá reforzado en su reestreno en 1952, cuando el contexto político de los Estados Unidos ha cambiado por influencia de las investigaciones masivas llevadas a cabo por el Congreso y el FBI en plena Guerra Fría. La reconstrucción de un sur empobrecido, coincidiendo con el cambio del siglo XIX al XX, tras la derrota de la contienda civil y el surgimiento de una nueva región industrializada que sustituye la visión idealizada de un pasado pastoril por el afán de enriquecimiento de una nueva casta, será el motivo central de su obra más famosa, *The Little Foxes*, y de *Another Part of the Forest*. Tanto en *The Autumn Garden* como en *Toys in the Attic* hay un retorno al sur de su infancia, más urbano que rural, y estas obras plantean un cuestionamiento de las relaciones familiares y de los papeles reservados para la mujer en un entorno social que les pone límites claros. En ambos casos los conflictos son individuales y personales, con pocas referencias al contexto político del momento.

El centro de la escena es siempre la familia y los dilemas de las mujeres, como metáfora y reflejo de lo que sucede en un plano social y político más amplio: regional, nacional o internacional, según los casos. El ámbito doméstico es el lugar

por excelencia donde se encajan las actividades femeninas, así que es para Hellman el lugar ideal donde representar y criticar los constreñimientos y limitaciones de aquellas mujeres que buscan espacios más amplios donde no estén confinadas. Los conflictos personales, la identidad femenina en lucha con el entorno familiar, el sur reconstruido en falso tras la desaparición de la Confederación, las tensiones laborales en un contexto de crisis económica, la llegada del fascismo a Europa y la pérdida de libertades consiguiente, la delación y la mentira en una estructura social y un estado que espía, hostiga e investiga incesantemente a sus ciudadanos o la asfixiante atmósfera social que niega a las mujeres la libertad y la plena satisfacción sexual más allá del matrimonio son el repertorio temático que aborda el trabajo dramático de Hellman. En todo él hay una constante reflexión sobre el poder corruptor del dinero y la avaricia en un mundo capitalista y sobre la responsabilidad moral del individuo, así como un alegato en defensa de mayor libertad para las mujeres.

Su fundamental aportación al teatro norteamericano radica en su tratamiento y presentación de los personajes femeninos, que ocupan el centro de sus obras. Son figuras que permiten vislumbrar las dificultades de la independencia para las mujeres en un periodo amplio de tiempo y proponen alternativas a los modelos más tradicionales, además de criticar su sumisión y dependencia en muchos casos:

Una de las contribuciones más importantes de Lillian Hellman a la historia social y los estudios de la mujer a menudo se ha pasado por alto: la crónica fiel en sus obras de teatro y en sus memorias de la posición de la mujer estadounidense durante las ocho décadas de su vida. Algunos de sus temas reflejan las preocupaciones de las mujeres: en teatro, el deseo de escapar a los límites de una sociedad dominada por los hombres y la importancia del dinero por el poder que otorga, en sus memorias, la dependencia y las dudas personales¹¹ (Griffin & Thorsten, 1999: 24).

Hellman nos presenta un amplio crisol de tipos femeninos que se debaten entre sus deseos de libertad, su búsqueda del amor, su lugar en el mundo y su derecho a decidir por sí mismas, así como otros que sucumben a la locura, al alcoholismo o a sus más oscuras pasiones o se conforman con los roles más tradicionales. Presenta un amplio y variado muestrario de mujeres rebeldes, insumisas, insatisfechas, vencidas, sometidas y adaptadas. En todo caso, será la independencia económica la que les permita tomar decisiones y adoptar modos de vida poco convencionales. En sus propias palabras: «Puedo escribir acerca de los hombres, pero no una obra de teatro que se centre en un hombre. Tengo que romperla y transformarla en otra

11 «Possibly Hellman's most significant contribution to social history and women's studies has gone unnoticed: the faithful chronicle in her plays and memoirs of the position of American women over the eight decades of her life. Some of her themes reflect women's concerns: in the plays, the desire to escape from the restraints of a male-dominated society and the importance of money because of the power it conveys; in the memoirs, dependence and self-doubt».

obra sobre las mujeres que le rodean, sus hermanas, su novia, la madre de esta»¹² (Hellman, 1979: 508).

Debut y éxito

La irrupción de Lillian Hellman en el ámbito teatral se produce en el año 1934, cuando contaba con 29 años de edad. Sus anteriores ocupaciones estaban conectadas con el mundo editorial como lectora de textos y correctora de pruebas. También escribió relatos y trabajó como editora de guiones y guionista en Hollywood. Su larga relación con Dashiell Hammett le impulsa a iniciarse como dramaturga. La inspiración viene de una colección de textos sobre casos legales reales titulada *Bad Companions* que él le presta. La representación se centra en dos mujeres que no alcanzan a ver que la maldad de una niña dará un vuelco a su vida y les acarreará desgracias sin fin. El título de la obra, *The Children's Hour*, literalmente en español *La hora de los niños* (o niñas), irónicamente alude a la infancia para desterrar la inocencia habitualmente a ella asociada y centrar el foco en el malévolo efecto que una niña despechada puede provocar a través de una calumnia (título escogido con frecuencia en las adaptaciones de esta obra al español). Esta primera obra constituye un éxito clamoroso, al que sin duda contribuye la acusación de lesbianismo que la niña realiza contra sus jóvenes profesoras, directoras de un internado femenino, y que será el detonante de la acción. En los años treinta del siglo XX es una audacia recurrir a este motivo en un teatro que pretende llegar a Broadway. De hecho, la sociedad burguesa y bienpensante de Boston, Chicago o Londres prohibirá la representación de esta obra. Por otro lado, este escándalo ayuda a que el público de Nueva York acuda en masa a la representación en esta ciudad, que alcanza la cifra récord de 691 días en cartel y una gira posterior de un año de duración. El argumento judicial en el que se inspira Hellman se transforma en la escena en un estudio de los efectos que dicha acusación tendrá en la vida de estas mujeres sin que asistamos nunca a la celebración del juicio.

Una tía de Martha Dobie, una de las dos directoras del centro, es una actriz retirada que trabaja en el internado y será la inspiradora de la niña Mary Tilford. Este personaje, la señora Lily Mortar, sugiere los celos de Martha hacia el prometido de su amiga Karen y la atracción que por ella siente: «Yo sé que le tienes más cariño a Karen. Y es antinatural, completamente antinatural. No te gusta que estén juntos. Ya de niña eras así. Si tenías una amiguita, siempre te enfadabas si a ella le gustaba cualquier otra persona. Sería mejor que te buscaras un novio –a tu edad»¹³ (I, 20). Mary utiliza este comentario para escaparse de un castigo por su

12 «I can write about men, but I can't write a play that centers on a man. I've got to tear it up, make it about the women around him, his sisters, his bride, her mother».

13 «You're fonder of Karen, and I know that. And it's unnatural, just as unnatural as it can be. You don't like their being together. You were always like that even as a child. If you had a little girl friend, you always got mad when she liked anybody else. Well, you'd better get a beau of your own now—a woman of your age» (I, 20). Las citas de obras de teatro incluyen el acto, la escena si la hay y la página de la edición consultada. No menciono autora y fecha para evitar repeticiones innecesarias y porque el contexto permite saber de qué obra procede la cita.

mal comportamiento. Ante esta acusación, la abuela de la niña, benefactora del colegio, alerta a todas las familias, que inmediatamente se llevan a las alumnas a casa. Martha y Karen, al enfrentarse a la señora Tilford, se enteran por primera vez del rumor que ha provocado la desbandada y Martha decide presentar una denuncia por difamación. El problema es que, a pesar de que las pruebas no son concluyentes, la señora Mortar, cuyo testimonio podría resolver el caso, no comparece en el juicio y las jóvenes son condenadas. El aislamiento social al que se ven forzadas y la desesperación de ambas provocan, por un lado, que Karen rompa su compromiso matrimonial y, por otro, que Martha reconozca su atracción hacia Karen, sintiéndose culpable por ello:

Me lo he repetido desde la noche en que oí a la niña decirlo; he rezado para convencerme de ello. Pero no puedo, ya no puedo. Está ahí. No sé cómo ni por qué. Pero te amaba. Aún te amo. Me molestaba tu boda, quizá porque yo te quería, quizá siempre te he querido, quizá no podía ponerle nombre a este sentimiento, quizá ha estado ahí desde el momento en que te conocí¹⁴ (III, 71).

Este reconocimiento la llevará al suicidio justo antes de que la señora Tilford aparezca en escena para comunicarles que ha descubierto que Mary mentía y ofrecerles reparación. Un rasgo distintivo, que se repetirá en toda la producción dramática de Hellman, será la presencia abrumadora de personajes femeninos. Casi todos los personajes son mujeres: las víctimas y los verdugos. Y además los dos personajes principales, Martha Dobie y Karen Wright, son mujeres independientes. Muchas obras teatrales de esta época que abordaban el ámbito de la mujer se ocupaban de cuestiones matrimoniales y domésticas con un tono mucho más ligero y tintes menos trágicos. La reacción de Karen ante la duda que su prometido manifiesta sobre su relación con Martha es romper el compromiso matrimonial. Puede hacerlo puesto que su formación y su experiencia laboral le dan la posibilidad de independencia económica, quebrando así la noción más tradicional, firmemente asentada en Broadway, del matrimonio como contrato económico y casi único medio de subsistencia para las mujeres.

Se calcula que esta obra reportó a Hellman unos beneficios de 125.000 dólares, lo que demuestra que un tema tan espinoso podía llegar a un público convencional y burgués, educando a un espectador que no acude al teatro para evadirse. No podemos olvidar que la mayor parte de las obras de teatro más política y estéticamente comprometidas de la época no eran mayoritarias, sino que estaban en manos de grupos de vanguardia como los *Provincetown Players* o *The Group Theatre* y, por tanto, se dirigían a públicos más selectos en salas de capacidad limitada. Se convirtió en la primera obra de teatro americano del *mainstream* que aborda el tema del lesbianismo. La definición del tema se exagera además por el problema

14 «I've been telling myself that since the night we heard the child say it; I've been praying I could convince myself of it. I can't, I can't any longer. It's there. I don't know how, I don't know why. But I did love you. I do love you. I resented your marriage; maybe because I wanted you; maybe I wanted you all along; maybe I couldn't call it by a name; maybe it's been there ever since I first knew you».

del silencio. Uno de los temas más presentes en la crítica lesbiana –entonces inexistente– es que las escritoras que se identifican con las mujeres, silenciadas por una sociedad homófoba y misógina, han tenido que adoptar un lenguaje codificado y oscuro y se autocensuran (Zimmerman, 1986: 207). *The Children's Hour*, con sus silencios e incluso su castigo, tiene la valentía de mostrar al espectador el conflicto social y personal de una forma de sexualidad inaceptable en su momento.

La obra se reestrenó en 1952, poco después de que Lillian Hellman declarase ante el Comité de Actividades Antiamericanas. La autora, que dirigió este reestreno, recibió una clamorosa ovación en el teatro, alcanzando un éxito que reflejaba un renovado significado de la obra como comentario del momento histórico y político que estaban viviendo los Estados Unidos. El triste espectáculo de algunos artistas e intelectuales exculpándose a través de la delación y la mentira sería ahora el telón de fondo sobre el que se reflejaría la historia de la calumnia de Mary Tilford, adquiriendo un tinte claramente político y mostrando la pertinencia de una historia escrita unos veinte años antes. Algunas de las riquezas de la literatura y el teatro son, precisamente, adelantarse a su tiempo y tener la capacidad de múltiples lecturas, cambiantes y relevantes en distintos momentos históricos; solo un texto polisémico y abierto puede ofrecer esta posibilidad: «el valor literario podría derivar no tanto de un lugar fijo en el canon como de la habilidad de un texto para ofrecer significados que cambian constantemente»¹⁵ (Humm, 1995: 91).

No deja de resultar irónico que esta obra, que le abrió a Hellman el acceso a un canon hasta entonces reservado en exclusiva a los hombres, haya sido objeto de interpretaciones muy críticas por parte del feminismo¹⁶. Sin duda, es un texto incómodo que ha suscitado y sigue suscitando interés para la crítica¹⁷ y el público, y continúa vigente desde el punto de vista dramático y actoral, en particular en los dos papeles principales, que han sido encarnados por muchas actrices de renombre. En sus dos adaptaciones cinematográficas, las actrices son Miriam Hopkins y Patricia Neal (1936) y Audrey Hepburn y Shirley McLaine (1961), respectivamente. Es una obra frecuentemente reestrenada incluso en la actualidad. En el año 2006 se representó en Madrid, con Cristina Higuera y Fiorella Faltoyano y en 2011 en Londres, con Keira Knightley y Elisabeth Moss como protagonistas, por mencionar dos ejemplos muy recientes.

La mujer política: luchas sindicales, avance del fascismo y la Segunda Guerra Mundial

Con *Days to Come*, la autora vuelve los ojos a su propia época para ocuparse de un conflicto sindical, tan característico de los años posteriores a la crisis de 1929. Sin embargo, la referencia social a la lucha de los trabajadores funciona solo como trasfondo de una acción que se desarrolla ante los ojos del espectador entre las cuatro paredes de una casa. El conflicto laboral enfrenta al dueño de una fábrica,

15 «Literary value might derive not so much from a fixed place in the canon but from a text's ability to offer constantly changing meanings».

16 Para un análisis detallado de esas críticas, véase (Adler, 1999).

17 Un reciente artículo en España ejemplifica su pertinencia (Cuenca & Seguro, 2008).

Andrew Rodman, con uno de sus obreros, con quien mantiene una profunda relación de amistad desde la infancia. La trasposición de los avatares sociales y políticos contemporáneos a las relaciones personales y familiares volverá a ser un elemento clave en la dramaturgia de Hellman. La presencia en la ciudad de un enlace sindical, Leo Whalen, que arenga a los trabajadores para que se enfrenten al patrón, provoca también la llegada de un grupo de matones organizados para actuar como esquirols y parar la lucha, incluso a costa de la muerte de víctimas inocentes. La acción se desarrolla en la casa familiar y se presentan una serie de conflictos personales que giran en torno a la mujer y la hermana de Andrew, Julie y Cora Rodman.

Julie personifica un tipo de mujer que no se adapta a las normas y que busca incesantemente su razón de ser. Es un personaje liberado desde el punto de vista sexual, que, a su modo, ama a su marido y mantiene con él una relación de camaradería y honestidad, pero siente una profunda atracción por el sindicalista. Lo interesante de este matrimonio es, precisamente, su carácter abierto. Julie Rodman es una mujer que huye de las convenciones y las normas: «Hay tantas reglas. Es difícil recordarlas todas»¹⁸ (I, 87) y que se ha casado sin estar enamorada de su marido. Desde entonces busca darle significado a su vida: «Estaba buscándome a mí misma. Eso me ha ocupado todo el tiempo»¹⁹ (II, 119). Constantemente pasea, sale de una casa en la que se siente atrapada, a lo que sin duda contribuye la presencia de su cuñada, Cora, que vive con la pareja. Busca satisfacción en continuas relaciones pasajeras y siempre se ha sentido una extraña en la ciudad en la que su marido está totalmente integrado. Sin embargo, no se engaña ni a ella misma ni a su marido y es capaz de verbalizar su inquietud y desasosiego vital con total honestidad: «Cuando era joven, creo que buscaba algo que pudiera hacer. Después, algo que pudiera ser. Finalmente, solo algo que querer o pensar o creer. Siempre he querido que alguien me muestre el camino»²⁰ (II, 119). En última instancia, su marido le ofrece la libertad de decidir si quiere irse o quedarse, en cuyo caso, todo lo que les queda será, como siempre, compartido y «*Ese será tu castigo*—si es lo que buscas. El resto de tu vida serás mi esposa, en todos los días por venir»²¹ (III, 146, énfasis en el original). El espacio de la pareja, en este caso, es un espacio de libertad y respeto hacia las necesidades del otro. Ellos mismos marcan sus reglas de juego al margen de convencionalismos; su conducta se basa en la libertad de movimientos. Encontraremos en *Toys in the Attic* otro ejemplo de relación de pareja similar a esta por lo anticonvencional: la de Albertine Prinne y su chófer Henry Simpson.

El otro personaje femenino central en *Days to Come* es el de Cora Rodman, cuñada de Julie. Cora vive su soltería con frustración e inseguridad: «No estoy casada. Para mí es diferente. No tengo a nadie que me mantenga. Es diferente si no estás

18 «There are so many rules. It's hard to remember them all».

19 «I was finding out about myself. That took all my time».

20 «When I was young, I guess I was looking for something I could do. Then for something I could be. Finally, just for something to want, or to think, or to believe in. I always wanted somebody to show me the way».

21 «That's your punishment—if you're looking for it. For the rest of your life, my wife, for all the days to come».

casada»²² (I, 87-88). Durante toda la obra, continuamente hay referencias a su necesidad de protección, tanto por su parte como por parte de otros personajes. A pesar de tener recursos económicos, puesto que comparte la herencia y los beneficios de la fábrica, no interviene en su gestión. Es un personaje histérico y obsesivo, con una profunda represión que se trasluce en repetidas referencias y alusiones sexuales. Su malestar se manifiesta también en la obsesión con la comida y en continuos dolores de cabeza que apuntan a una enfermedad de origen psicológico: «Toda su vida ha estado, bueno, ligeramente enferma»²³ (III, 144). Partidaria de resolver la huelga de un modo expeditivo, reprocha la actitud conciliadora de su hermano, comparándola con la de su padre: «Creías que con buenas palabras y siendo razonable se solucionaría. Bueno, pues no ha funcionado. Papá hubiera sabido qué hacer. Y sin malgastar tiempo y dinero. Papá hubiera sabido»²⁴ (I, 86). Cora desprecia a su hermano, por considerarlo débil, y no soporta a su cuñada ni entiende la relación que ellos mantienen, tan alejada de convencionalismos. Cora Rodman comparte muchos rasgos con el personaje de Carrie Berniers, que ocupará el lugar central de *Toys in the Attic*.

Watch on the Rhine y *The Searching Wind* se estrenan durante la Segunda Guerra Mundial. En ambas, el escenario se sitúa en los Estados Unidos y los personajes son americanos, pero siempre está el trasfondo de lo que ocurre en Europa para reprobar las actitudes de todos aquellos que miran hacia otro lado pensando que lo que está en cuestión al otro lado del Atlántico no les atañe directamente y, por tanto, no tienen por qué adoptar ninguna postura clara en defensa de una u otra posición ni tampoco intervenir. La tibieza ante el avance del fascismo y la política de no intervención de los Estados Unidos una vez que el conflicto armado ha estallado tienen claros efectos negativos que pivotan en la representación de personajes con actitudes contrapuestas. De nuevo, la acción se circunscribe al seno familiar, al ámbito doméstico, como un microcosmos que refleja lo que sucede en la política internacional. Esta conexión establece una clara vinculación entre lo personal y lo político.

Watch on the Rhine se sitúa en 1940 en la casa familiar de los Farrelly, cerca de Washington, donde se alojan un conde rumano y su esposa, coincidiendo con la llegada de Sara Farrelly, su marido y sus tres hijos, también procedentes de Europa. Hace veinte años que Sara se casó en Alemania y es su primera visita desde entonces. Los dos europeos, Teck de Brancovis y Kurt Müller, han contraído matrimonio con dos americanas, pero están en bandos opuestos. Kurt, con el apoyo incondicional de su esposa e hijos, se exilió de Alemania en 1933 para implicarse en la lucha antifascista; mientras que Teck, antiguo diplomático arruinado, mantiene cordiales relaciones con un representante de la embajada de la Alemania nazi.

Sara se ha distanciado de su madre desde que se casó y ha llevado una vida nómada en constante movimiento por toda Europa, apoyando a su marido en sus

22 «I'm unmarried. It's different with me. I have no one to support me. It's different when you're not married».

23 «All her life has been, well, slightly ill».

24 «You thought kind talk and reason would do it. Well, it didn't work, did it? Papa would have known what to do. And without wasting time and money. Papa would have known».

actividades. Su actual estilo de vida, con grandes inseguridades y dificultades económicas, contrasta con la situación acomodada de su familia, de la que no ha aceptado dinero y con la que ha tenido muy poco contacto. Su actitud no es de resentimiento ni de sacrificio, pues se ha comprometido completamente con los ideales de su marido, con el que le une una sólida relación de amor y admiración. Por su parte, Marthe de Brancovis no tiene un matrimonio feliz, sino que se mantiene junto a Teck por miedo hasta que reúne el valor suficiente para romper con él, ayudada también por la atracción correspondida hacia David Farrelly.

Fanny Farrelly, madre de Sara, es una viuda que presume de haber tenido un matrimonio muy feliz, igual que su hija. Es una mujer muy rica, con una intensa vida social y un carácter fuerte que vive con su hijo y a la que no le gustó el matrimonio de Sara porque no «le dejó organizarle la vida»²⁵ (I, 238). De hecho, Marthe achaca a su madre la misma actitud dominante que reconoce en Fanny:

MARTHE: [...] Una hija de diecisiete años que se casaba con un buen título nobiliario, a punto de entrar en un mundo que le gustaba a mamá — no me preguntó qué me gustaba a mí [...] Recuerdo la cara de mamá en la boda — era *su* boda, no la mía.

FANNY: Eres muy dura con tu madre.

MARTHE: [...] No, no soy dura. Digo la verdad. Supongo que quería una vida para mí. Pero no era la vida que yo quería. Y eso es lo que tú has tratado de hacer con tus hijos, aunque de otro modo. Sara fue la única que se escapó, y por eso te enfadaste — hasta que pasaron tantos años que te olvidaste²⁶ (II, 274-75, énfasis en el original).

Este afán de control sobre la vida de los hijos, particularmente en la relación madre-hija, es una crítica recurrente de Hellman por su efecto debilitador sobre los hijos. El enfrentamiento entre Kurt y Teck obligará a Fanny y su hijo a descubrir la verdad sobre la vida de Sara y las actividades de Kurt y les forzará a tomar partido ante dos actitudes contrapuestas, defendiendo a Kurt y apoyando su causa incluso tras el asesinato de Teck. Sara, por tanto, será quien abra los ojos a los miembros de su familia americana, a quienes los acontecimientos les «han sacado de su mundo de magnolias»²⁷ (III, 301).

La acción de *The Searching Wind* se inicia y concluye en Washington, D.C., en la casa familiar de los Hazen en 1944. Hellman utiliza el flashback para situar otras

25 «... didn't let her arrange it».

26 «MARTHE: [...] A seventeen-year-old daughter, marrying a pretty good title, about to secure herself in a world that Mama liked – she didn't ask me what I liked [...] I remember Mama's face at the wedding – it was *her* wedding, not mine.

FANNY: You are very hard on your mother.

MARTHE: [...] No, I'm not hard on her. I only tell the truth. She wanted a life for me, I suppose. It just wasn't the life I wanted for myself. And that's what you've tried to do. With your children. In another way. Only Sara got away. And that made you angry – until so many years went by that you forgot».

27 «We're shaken out of the magnolias».

escenas intermedias en los años 1922, 1923 y 1938 y en Roma, Berlín y París. El marco temporal presente permite a los dos personajes femeninos, Emily Hazen y Cassie Bowman, amigas de infancia y juventud, volver a verse tras más de veinte años. Su larga e intensa relación se ve rota por la boda de Emily con Alex Hazen, joven diplomático con una carrera prometedora. Ambas mujeres han estado enamoradas de Alex y lo cierto es que a lo largo de todo este tiempo él ha mantenido el contacto y la relación con Cassie. Emily es la que decide invitar a cenar a su amiga para aclarar la verdad sobre este triángulo: «Cuando me enteré de que estabas en Washington, supe que tendríamos que vernos y terminar con esto. Siempre ha sido algo entre los tres, toda la vida. No podemos continuar así»²⁸ (II, iii, 89). Tanto Cassie como Alex se resisten a poner todas las cartas sobre la mesa. Él insiste en separar cada una de sus relaciones como modo de evitar la culpabilidad:

CASSIE: [...] Hace mucho tiempo te pregunté si ibas a sentirte culpable. [...]

ALEX: Y yo te dije entonces que era algo entre yo y tú, y entre yo y Emily. No me siento culpable²⁹ (I, iii, 50-51).

Para Cassie, indagar en el pasado significa admitir una imagen de sí misma que no resulta muy halagadora. A pesar de sus reticencias, se ve forzada a abrirse y confesar sus sentimientos, más intensos con respecto a Emily que a su marido:

Lo cierto es que toda mi vida he estado obsesionada con Emily [...] Me enfadé cuando Emily se casó contigo –me sentí como si lo hubierais hecho contra mí [...] Pero nunca hubiera hecho nada por ti si no hubiera querido, durante años, castigar a Emily [...] Siempre te he envidiado, Emily. Tu vida me parecía tan plena y tu mundo tan fascinante³⁰ (II, iii, 89-90).

A pesar de su independencia económica a través del trabajo, la decisión de Cassie de no casarse transcurrido el tiempo parece una coartada para quedarse anclada en el pasado sin enfrentarse a él y superarlo. Emily, heredera de una inmensa fortuna, disfruta de la libertad que le otorga el dinero. Gracias a esto, puede tomar decisiones como contraer matrimonio con Alex, aun sabiendo que mantiene una relación amorosa con Cassie: «Nunca creí que Alex y tú os llevarais bien. Sois tan distintos [...] Y, por supuesto, siempre he pensado que algún día me casaría con él»³¹ (I, ii, 34). Queda muy claro en la obra que la independencia de la mujer está vinculada a su capacidad económica.

28 «When I found out you were here in Washington I knew that now we'd have to meet and get it finished. Always it's been the three of us, all our lives. We can't go on that way».

29 «CASSIE: [...] A long time ago, I asked you if you were going to feel guilty [...]

ALEX: And I told you then that it was between me and you, and me and Emily. I don't feel guilty».

30 «I was haunted by Emily, all my life [...] I was angry when Emily married you –I felt it had been done against me[...] But I would never have done anything about you if I hadn't wanted, for so many years, to punish Emily [...] I've always envied you, Emily. Your life seemed so full and your world so exciting».

31 « I never thought you and Alex got along very well. You're so unlike [...] And then, of course, I suppose I'd always thought I might marry him some day».

Hay un claro paralelismo entre la relación de las amigas y la actitud de Estados Unidos con Europa. La decisión de no intervenir ni abordar directamente el conflicto (y, por tanto, no resolverlo) les perseguirá durante años. Solo se rompe cuando ya es demasiado tarde, gracias a la iniciativa de Emily de invitar a Cassie. Los resultados de esta noche en la que los tres protagonistas se ponen frente a frente para desvelar sus secretos más íntimos sobre su relación tienen también un efecto en otros espectadores. El hijo de la pareja, herido en la guerra, descubre los secretos del pasado de sus padres y su responsabilidad en el ámbito político a través de sus actitudes complacientes con el poder y una hipócrita actividad diplomática que ha resultado en un conflictivo presente con graves repercusiones para la generación siguiente, empujada a participar en la guerra. La consecuencia más directa, física y material de sus errores, será la amputación de la pierna de Sam y la muerte de otros compañeros en la misma batalla; la otra, de orden moral, es la reprobación, el desprecio y la vergüenza que él siente hacia ellos por su irresponsabilidad.

En ambas obras Hellman manifiesta una profunda crítica hacia la actitud pasiva y de connivencia de los Estados Unidos, además de su responsabilidad por no haber sido capaz de entender que su política de no intervención facilitaba el camino a la contienda. Como resulta habitual en ella, este tipo de evaluaciones se dirimen en un contexto familiar, con especial atención a unos personajes femeninos que ilustran y reflejan como en un espejo la situación social y política.

Dos visiones del sur

El desgarrado lamento de Regina Giddens Hubbard articula su lucha por conseguir un puesto acorde con sus capacidades en un mundo en el que eso le está vedado por su condición femenina: «Me sentía sola por todo lo que nunca conseguiría. Todos en esta casa estaban tan ocupados y no había casi sitio para lo que yo quería. Quería el mundo... y entonces, papá se murió y dejó el dinero a Ben y a Oscar»³² (III, 211). Con *The Little Foxes*, Hellman vuelve al sur de su niñez y adolescencia y a los recuerdos familiares³³ para presentar un conflicto en el que, de nuevo, se denuncian las limitaciones de las mujeres. El contexto temporal es el del cambio de siglo; la acción se sitúa en 1900 en una ciudad pequeña donde los tres hermanos de una familia enriquecida gracias a oscuras actividades comerciales del patriarca, confabulan para «traer las máquinas al algodón»³⁴ (I, 159) y obtener grandes beneficios. Hay un conflicto entre dos visiones del sur: uno tradicional, el de la plantación, que ha perdido la guerra, y otro, pujante y enérgico, que pretende aprovechar la situación para enriquecerse. La posible alianza con un industrial de Chicago se apoya en la explotación de una mano de obra mucho más barata que en el norte, compuesta

32 «Lonely for all the things I wasn't going to get. Everybody in this house was so busy and there was so little place for what I wanted. I wanted the world. Then, and then –Papa died and left the money to Ben and Oscar».

33 En «Teatro», una de las secciones de *Pentimento*, hay una explicación pormenorizada de estos recuerdos sobre su extensa familia materna, su codicia y sus rencillas (Hellman, 1979: 482-484).

34 «To bring the machine to the cotton».

por los antiguos esclavos negros. La única mujer Hubbard, Regina, posee la misma ambición que sus hermanos, tanta habilidad e inteligencia como el mayor de ellos, Ben, y bastante más que el otro, Oscar. En su particular pelea para que no la dejen fuera del negocio, debe luchar no solo contra sus hermanos varones, sino también contra su propio marido, Horace Giddens, que toma la decisión de excluirla a través de su herencia. Sin embargo, la muerte de Horace aclara el camino antes de que se haya producido el cambio en el testamento.

The Little Foxes será de nuevo un gran éxito en Broadway y supone la presentación del personaje más paradigmático y reconocido de todos los que salieron de la pluma de Hellman: Regina Hubbard Giddens. Es un personaje llevado a escena por Tallulah Bankhead, una de las más célebres actrices del momento, y al cine por Bette Davis, en una adaptación en la que fue candidata al Oscar. El elenco de actrices que posteriormente reestrenarán la obra en Broadway incluye a Anne Bancroft (1967), Elizabeth Taylor (1981) y Stockard Channing (1997); en España, Nuria Espert (2012). Para Regina el control del dinero significa poder salir de un entorno que se le queda pequeño y ascender socialmente: «Iré a Chicago. Y cuando esté establecida y conozca a la gente adecuada y sepa qué cosas comprar –por ahora no lo sé– iré a París y las compraré. Os dejaré a ti y a Oscar contar los ladrillos»³⁵ (I, 163-164). En su confrontación abundan los engaños, las argucias y mentiras y culmina con la pasividad de Regina ante la muerte de su marido. Lo cierto es que podría haberla evitado, pero al propiciarla recupera el control sobre un dinero que él había decidido que ella no disfrutara. La imagen de una Regina sin escrúpulos, manipuladora y malvada que ha triunfado debe matizarse precisamente por el hecho de ser mujer, lo que le impide acceder a la herencia y el control del dinero de su padre, primero, y de su marido, después. Todas sus manipulaciones están motivadas por la búsqueda de un espacio que se le niega. Regina es un personaje activo pese a su posición como objeto³⁶, posición secundaria que la sociedad patriarcal le asigna en su condición femenina y centra su búsqueda de libertad en la independencia económica, a la que solo tiene acceso cuando enviuda. Por otro lado, merece la pena prestar atención a su papel como madre, una madre que dista de los modelos dominantes que pueblan los textos teatrales de Hellman. Regina asume que su hija adolescente, Alexandra, ya no es una niña y deja de tratarla como tal. Por eso acepta su decisión de marcharse tras la muerte de Horace, alejándose así de la madre, porque en su propia juventud: «Demasiada gente me obligaba a hacer muchas cosas»³⁷ (III, 225). Es decir, respeta que Alexandra siga su camino y se niega a reproducir la presión social a la que ella misma se vio sometida por su sexo. Incluso, a pesar de la confrontación, reconoce y admira la determinación de la joven: «Bueno, después de

35 «I'm going to Chicago. And when I'm settled there and know the right people and the right things to buy – because I certainly don't now – I shall go to Paris and buy them. I'm going to leave you and Oscar to count the bricks».

36 Esta posición la convierte en moneda de cambio a manos de los varones que la rodean, particularmente cuando Ben la utiliza para casarla con Horace Giddens. Para un análisis de este tema, véase (Austin, 1989).

37 «Too many people used to make me do too many things».

todo tienes espíritu. Siempre había creído que eras insustancial y caprichosa»³⁸ (III, 225). Al final de la obra, en un momento de debilidad y cansancio, pide compañía a Alexandra, que se la niega. Esta soledad final de Regina como madre es un toque de amargura que contrasta con el triunfo de todas sus tretas en un mundo de lobos.

El personaje de Birdie, esposa de su hermano Oscar, contrasta vivamente con la fortaleza y determinación de Regina, encarnando un sur decadente. Sus rasgos son los de la mujer sureña idealizada de la plantación («southern belle») tras años de sometimiento a la brutalidad de su marido y su familia e incapaz de adaptarse a un mundo nuevo. En las didascalias se describe con un rostro «marchito»³⁹ y con una actitud nerviosa, tímida y temerosa (I, 152). Toda la cultura, el amor por la música, la exquisitez del ambiente aristocrático en el que creció no le sirven de nada a este personaje cuyo mundo ya no tiene sentido. Su plantación será el objeto de deseo de Benjamin Hubbard, que está decidido a que sus dos hermanos pequeños, Oscar y Regina, se casen con gente de dinero para aumentar su propia fortuna. Como el propio Ben explica gráficamente acerca de la confrontación entre el Viejo y el Nuevo sur: «Hace veinte años nosotros nos apropiamos de sus tierras, su algodón y su hija»⁴⁰ (I, 158). Birdie intenta refugiarse en los recuerdos de un tiempo mejor para sobrellevar las continuas vejaciones y el desprecio de su marido y de su hijo, pues vive bajo la amenaza constante de maltrato físico y mental, y solo encuentra solaz en el afecto de su sobrina Alexandra y su cuñado Horace, con los que comparte la afición a la música y un temperamento más dulce y refinado que el de los Hubbard. Sus repetidos dolores de cabeza no son más que excusas para ocultar los efectos del abuso del alcohol que utiliza como válvula de escape de una realidad que la oprime y sofoca.

La reacción del público, a pesar del éxito de la obra, constituye para la autora un enigma indescifrable que le provoca un estado depresivo y un consumo excesivo de alcohol. No entiende que los espectadores no detecten atisbo de sentido del humor o ironía y reduzcan la obra a una historia maniquea de buenos y malos, sin matices:

Me sentía inquieta y angustiada y me puse a escarbar en las memorias inconexas que habían constituido el material consciente y semiconsciente de la obra. Había querido burlarme de mi propia inocencia juvenil a través del personaje de Alexandra; había querido que la gente sonriera y simpatizara con la tristeza y debilidad de Birdie, no que lloraran; había querido que el público se reconociese parcialmente en unos Hubbard dominados por el dinero; no había pretendido que

38 «Well, you have spirit after all. I used to think you were all sugar water».

39 «faded».

40 «Twenty years ago we took over their land, their cotton, and their daughter».

la gente los considerase unos villanos con los que no tenían ninguna conexión⁴¹
(Hellman, 1979: 482).

Hellman había planeado hacer una trilogía con estos personajes que se encuentran en la mitad de sus vidas, avanzando en el tiempo (Hellman, 1979: 499). Sin embargo, en 1946, sin duda empujada por su deseo de matizar la maldad de Regina, potenciada en la película, y por el abismo entre sus intenciones y la recepción de la obra por parte del público y la crítica, decide volver al pasado para explicar el origen de la familia Hubbard: el patriarca Marcus y sus tres hijos, en *Another Part of the Forest*. La Regina más joven es un personaje deseoso de independencia, pero también enamorado de un soldado de la Confederación, primo de Birdie y representante del viejo sur. Ella consigue lo que quiere de su padre utilizando las herramientas que están a su alcance: adulación y seducción. Los sentimientos incestuosos, que no se llegan a materializar en una relación sexual, volverán a aparecer en *Toys in the Attic*. Es este, por otro lado, un elemento recurrente en la literatura sureña de los Estados Unidos⁴². La obra culmina con un movimiento de gran contenido simbólico: la joven Regina, hasta ahora centrada en Marcus, ignora la invitación de su padre y toma asiento junto a su hermano Ben, que controla el dinero familiar. Este desplazamiento físico de Regina representa el cambio de fortuna y confirma la posición dominante del nuevo cabeza de familia junto a la determinación de la joven por ocupar, a pesar de ser objeto, el espacio más próximo al poder y la autoridad.

Por otro lado, el personaje de Lavinia, la madre de Regina, ha buscado refugio en el fanatismo religioso. Ella huye del pecado cometido por su marido, al que ha protegido durante años de un linchamiento seguro por sus ansias de enriquecerse durante la guerra. El sucio origen de la fortuna familiar atormenta a Lavinia y explica su locura: «Enfermé después de aquella noche. ¿Quién no hubiera enfermado? No tiene nada que ver con, con mis nervios. Ser partícipe del pecado, tu pecado, eso es lo que me alteró, y no saber qué era lo correcto o lo incorrecto»⁴³ (I, 376). Curiosamente en un entorno tan racista y con tanta separación entre blancos y negros, Lavinia encuentra su espacio entre los negros, en su iglesia, siempre asistida por su fiel sirvienta Coralee: «Siempre voy a la iglesia de color. No he estado en una iglesia blanca en años. Seguro que a mucha gente no le gusta que lo haga, pero tengo mis

41 «I grew restless, sickish, digging around the random memories that had been the conscious, semiconscious material for the play. I had meant to half-mock my own youthful high-class innocence in Alexandra, the young girl in the play; I had meant people to smile at, and to sympathize with, the sad, weak Birdie, certainly I had not meant them to cry; I had meant the audience to recognize some part of themselves in the money-dominated Hubbards; I had not meant people to think of them as villains to whom they had no connection»

42 Basta pensar en algunos de los autores más conocidos, como Tennessee Williams o William Faulkner, para encontrar el tabú del incesto como metáfora de una sociedad encerrada en sí misma, con una atmósfera sofocante e insana que propicia la decadencia y apunta al sentimiento de pérdida y la crítica de la incapacidad para sobrellevar los errores del pasado y afrontar el futuro con ilusión.

43 «I was ill after that night. Who wouldn't have been? It had nothing to do with, with my nerves. It was taking part in sin, your sin, that upset me, and not knowing the right and the wrong of what to do».

razones»⁴⁴ (I, 311). Considera que tiene una misión que está lejos de su casa, de su marido y de sus hijos, dedicando su vida a construir una escuela para niños negros y siguiendo la llamada del pastor. Irónicamente, solo conseguirá la libertad tras haber desvelado su secreto al primogénito y encumbrado así su ascenso a cabeza de familia. En este caso, la etiqueta de locura sirve para justificar su comportamiento excéntrico y permite que su entorno la deje en paz, a pesar del desprecio con el que la tratan. Con sus acciones demuestra que es solo una estrategia que utiliza como protección hasta que su propósito se puede convertir en realidad y abandona a su familia con dinero suficiente para su proyecto y garantía de fondos para mantenerlo. Ella reniega de su papel de madre y esposa pero busca otro espacio, otra familia, en la que sí tiene una función nutricia, tanto material como espiritual.

La familia como escenario: retorno al sur

Para su postrera producción dramática, Hellman ahondará en sus propios recuerdos familiares, buscando en la introspección el material de la trama teatral con dos obras en las que alcanza su voz más personal y madura. Lejos queda ya la búsqueda de una temática en fuentes externas y la inspiración en hechos acaecidos a otros. El estreno de *The Autumn Garden* marca el retorno al sur de su infancia y la búsqueda de un tono con muchas reminiscencias de Chéjov⁴⁵. La inesperada visita de Nick Denery y su esposa Nina a la hospedería veraniega de Constance Tuckerman provoca el conflicto en *The Autumn Garden*. Tanto la dueña de la casa como varios de los huéspedes son un grupo de amigos de juventud que se reencuentran tras veinte años. Solo Nick ha salido de su entorno provinciano para vivir, gracias a la fortuna de su esposa, una vida aparentemente brillante con largas estancias en Europa y esporádicas visitas a los Estados Unidos. El resto, Constance, Carrie Ellis y Edward Crossman, han llegado al ecuador de unas vidas monótonas y aburridas. La ocasión sirve para repasar sus trayectorias vitales y también para poner a prueba sus ideales y enfrentarse a la realidad.

Constance ha vivido refugiada en el pasado e idealizando a su amigo de juventud con el que estuvo prometida. El revés económico que le provoca la muerte de su padre le obliga a utilizar su casa para recibir huéspedes todos los veranos y así encontrar un medio de subsistencia. También se ha hecho cargo de su sobrina Sophie, huérfana de su único hermano. Este personaje es un ejemplo de las limitaciones que la condición femenina impone a la mujer. Educada en el seno de una familia acomodada, la ausencia de un hombre que se ocupe de ella y su aquiescencia con los modelos convencionales de decencia exigibles a una mujer, le dejan pocas posibilidades de autonomía. Se engaña sistemáticamente con respecto al pasado y se queda estancada en él, en una actitud pasiva que la reduce a mera espectadora. Constance no ha conseguido superar el inesperado abandono de Nick, pero mantiene ante el resto del mundo, y ante sí misma, la fachada de que todo

44 «I always go to the colored church. I ain't been to a white church in years. Most people don't like my doing it, I'm sure, but I got my good reasons».

45 Para un análisis comparativo con *El jardín de los cerezos*, véase González Crespán, 1999.

está olvidado. Sus ideas sobre el amor y el matrimonio le impiden comprender o considerar otras motivaciones, como las puramente económicas o coyunturales. Esta incomprensión queda patente con respecto al compromiso matrimonial de su sobrina Sophie con Frederick Ellis. Para Sophie, es la única posibilidad de dejar de ser una carga para su tía y para él, una pantalla que ocultará su atracción por un hombre del que está enamorado. De nuevo, Constance solo ha visto lo que quiere ver, ocultando la realidad:

SOPHIE: Creo que la tía Constance se apena porque no hablamos de la boda con románticas palabras de amor.

CONSTANCE: Así es. Estoy horrorizada. La primera vez que Carrie me habló de la boda, te pregunté y me dijiste que estabas enamorada—

SOPHIE: Nunca dije eso, tía Constance.

CONSTANCE: No recuerdo las palabras exactas pero por supuesto que así lo entendí⁴⁶ (II, 456).

Sophie Tuckerman, por su parte, se mantiene con los pies en la tierra y tiene una visión práctica y no idealizada de lo que sucede. Su extracción social y su origen francés la sitúan en una posición desde la que puede ser crítica con unas vidas constreñidas por una visión provinciana y convencional que limita, sobre todo, a las mujeres. Felizmente, el acoso sexual de Nick hacia Sophie servirá a la joven para librarse de un futuro incierto y volver a Francia. No deja pasar la oportunidad para librarse de su compromiso matrimonial y conseguir, a través del chantaje, el dinero necesario para volver a su antigua vida. Su aparente desconocimiento del idioma y las normas del decoro oculta en realidad una aguda inteligencia, y su falta de dinero y posición social le dotan de una capacidad de reacción que le permitirá aprovecharse de los tontos convencionalismos que atenazan a su tía y a los otros personajes.

La última obra que Hellman escribe aborda las relaciones familiares de dos hermanas solteras, devotas de su hermano pequeño, en un ambiente cerrado y asfixiante, metáfora de esa cárcel en las que las mujeres no tienen más opción que entregar su vida a los demás. Si en *The Children's Hour* Karen Wright y Martha Dobie son jóvenes, en *Toys in the Attic* Carrie y Anna Berniers rondan los cuarenta y están ya en una etapa de madurez en la que carecen de expectativas sobre el futuro. En ese sentido, el texto comparte la reflexión de *The Autumn Garden* sobre la futilidad de la vida para unos personajes adultos que se ven obligados a analizar su pasividad y su inmovilidad y a entrar de lleno en sus más íntimas motivaciones. El diagnóstico no les devolverá una imagen especialmente halagüeña. En el personaje de Carrie Berniers, como ya hemos señalado anteriormente, se desarrollan algunos

46 «SOPHIE: I think Aunt Constance is sad that we do not speak of it in the romantic words of love.

CONSTANCE: Yes. I am. And shocked. When Carrie first talked to me about the marriage, I asked you immediately and you told me you were in love –

SOPHIE: I never told you that, Aunt Constance.

CONSTANCE: I don't remember your exact words but of course I understood».

de los rasgos de Cora Rodman. Es un personaje posesivo que intenta postergar la boda de su hermano Julian, un tarambana que se casa con una jovencita infantil, y acusa el cambio que su compromiso con Lily ha operado en él. Para ella, el problema es que la posible independencia de Julian eliminará la justificación de su propia vida, su mundo se derrumba y la lleva a enfrentarse con su hermana, que la acusa de sentimientos incestuosos:

ANNA: De acuerdo. Me arriesgaré para decirte que quieres acostarte con él y siempre lo has deseado. Hace años tenía miedo de que lo intentaras, y yo fuera testigo y sufriera por ti.

CARRIE: No has dicho esas palabras. No las he escuchado. Dime algo, Anna. Tú eres todo lo que he tenido. Ya no te quiero⁴⁷ (II, 82).

Por otro lado, su sexualidad reprimida es evidente para su cuñada Lily, que se ríe de su forma recatada de referirse al sexo: «Julian me dijo que con doce años ya hablabas como una solterona y Gus solía decir que guardabas la vagina en la fresquera»⁴⁸ (III, 98). Significativamente, la pérdida de dinero de Julian, que la devuelve el papel de cuidadora al final de la obra, será para ella recibido con alivio y alegría. Su subconsciente la delata cuando olvida a su cuñada Lily: «Debemos estar satisfechos de que no haya sucedido algo peor. Estamos juntos, los tres, eso es lo que importa»⁴⁹ (III, 115); realmente, para Carrie solo importan Julian y Anna.

La madre de Lily, Albertine Prine, vive una vida al margen de la sociedad convencional, en una mansión aislada, y para ella el matrimonio de su hija es una liberación, porque significa librarse de su cuidado. La transgresión de las normas, que escandaliza a las hermanas Berniers, se manifiesta en sus extravagantes horarios (prefiere dormir durante el día) y en su vida sexual, pues mantiene una relación amorosa con Henry, que no solo es su chófer, sino también negro. De nuevo, es una mujer que puede permitirse su propio espacio y sus normas gracias a que es viuda y muy adinerada.

Conclusión

Existen muchos más personajes femeninos que merecerían atención, entre ellos, los de las criadas, frecuentemente negras, que también manifiestan sus opiniones y substituyen la función maternal, como Addie en *The Little Foxes*. La limitación de espacio me ha empujado a seleccionar solo algunos. Todas las obras de Lillian Hellman están pobladas de personajes femeninos cuyos conflictos son centrales

47 «ANNA: All right. I'll take that chance now and tell you that you want to sleep with him and always have. Years ago I used to be frightened that you would try and I would watch you and suffer for you. CARRIE: You never said those words. Tell me I never heard those words. Tell me, Anna. You were all I ever had. I don't love you any more».

48 «Julian told me that you talked like an old maid when you were twelve years old, and that Gus used to say you kept your vagina in the icebox».

49 «Let's be glad nothing worse happened, we're together, the three of us, that's all that matters».

desde el punto de vista teatral. Las relaciones de amistad o rivalidad entre mujeres son frecuentes. Frente a los papeles tradicionales de esposa y madre, aparecen también muchas mujeres solteras. Hay una posición legítima e incuestionable procedente de la independencia económica, bien a través del trabajo, bien por herencia. Por eso, las mujeres viudas y ricas gozan de una libertad mayor; este constituye el triunfo y el privilegio de Amelia Tilford, Regina Hubbard, Fanny Farrelly, Mary Ellis o Albertine Prine. La vinculación entre la autonomía social y la independencia económica es la base del pensamiento de Hellman sobre la liberación femenina:

Por supuesto que creo en la liberación de la mujer, pero creo que tiene poco sentido la dirección que está tomando. Hasta que las mujeres puedan ganarse la vida, no tiene sentido hablar de sujetadores y lesbianismo. Aunque estoy de acuerdo con la liberación de la mujer, la ecología y todas las buenas causas liberales, creo que en este momento nos apartan del objetivo; nos impiden mirar a los problemas implícitos en la sociedad capitalista. De hecho, creo que también están implícitos en la sociedad socialista. Resulta muy difícil para las mujeres progresar, mantenerse, vivir con autoestima. Y, para ser justos, a menudo las mujeres complican la vida a otras mujeres. Creo que algunos hombres dan más que las mujeres⁵⁰ (en Ephron, 1973: 51).

La función maternal se cuestiona y problematiza frecuentemente como un límite al desarrollo de la libertad propia; así sucede con Regina y Alexandra, Lavinia y sus tres hijos, Birdie que no siente afecto por su hijo Leo, o Albertine, que vislumbra un futuro en que el cuidado de su hija Lily será el fin de su libertad. La sociedad sitúa a las mujeres en una posición secundaria, cuyo estatus depende de su relación con los hombres; a pesar de ello algunas rechazan su lugar como objeto y buscan otros espacios de modo activo, con distintos resultados. Las mujeres ocupan el escenario, no solo las vemos, sino que también las escuchamos. La tarea infatigable de Hellman para dar voz a estos personajes, ponerlos en el centro de la escena y conectar lo personal con lo político es una valiosa aportación para el avance de la mujer en la sociedad y la conquista de otros espacios que le permitan ser sujeto.

50 «Of course I believe in women's liberation, but it seems to make very little sense in the way it's going. Until women can earn their own living, there's no point in talking about brassieres and lesbianism. While I agree with women's liberation and ecology and all the other good liberal causes, I think at this minute they're diversionary – they keep your eye off the problems implicit in our capitalist society. As a matter of fact, they're implicit in socialist society, too, I guess. It's very hard for women, hard to get along, to support themselves, to live with some self-respect. And in fairness, women have often made it hard for other women. I think some men give more than women give».

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Thomas P. (1999): «Lillian Hellman: feminism, formalism, and politics». En: Brenda Murphy: *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 118-33.
- AUSTIN, Gayle (1989): «The Exchange of Women and Male Homosocial Desire in Arthur Miller's *Death of a Salesman* and Lillian Hellman's *Another Part of the Forest*». En: June Schlueter: *Feminist Rereadings of Modern American Drama*. Cranbury, N.J.: Associated University Presses, pp. 59-66.
- BARLOW, Judith E. (ed.) (1981): *Plays by American Women: The Early Years*. Nueva York: Avon.
- BATES, Kathy (1999): *Dash and Lilly*. A&E Television Networks. (Película).
- CHINOY, Helen Krich & JENKINS, Linda Walsh (eds.) (1987): *Women in American Theatre*. Nueva York: Theatre Communications Group. Edición revisada. (1981)
- CUENCA, Mercé & SEGURO, María Isabel (2008): «Making Something Out of Nothing: Lesbianism as Liberating Fantasy in *The Children's Hour*». *Atlantis*. 30.1, Junio, pp.115-27.
- DICK, Bernard F. (1982): *Hellman in Hollywood*. East Brunswick, NJ: Associated University Presses, Inc.
- EPHRON, Nora (1973): «Lillian Hellman Walking, Cooking, Writing, Talking», *The New York Times Book Review*. 23 Septiembre, 2, p. 51.
- FEIBLEMAN, Peter (1988): *Lilly: Reminiscences of Lillian Hellman*. Nueva York: Harpercollins.
- (1998): *Cakewalk*. Nueva York: Dramatists Play Service, Inc.
- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan (eds.) (1985): *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. Nueva York: W.W. Norton.
- GONZÁLEZ CRESPIÁN, Araceli (1999): «From *The Cherry Orchard* to *The Autumn Garden*: Chekhovian Overtones in Lillian Hellman, mimesis and innovation», *Babel-Afial*. N° 8, outono, pp. 35-52.
- GRIFFIN, Alice & THORSTEN, Geraldine (1999): *Understanding Lillian Hellman*. Columbia: University of South Carolina Press.
- HELLMAN, Lillian (1944): *The Searching Wind*. Nueva York: Viking Press.
- (1960): *Toys in the Attic*. Nueva York: Random House.
- (1979): *Six Plays by Lillian Hellman: The Children's Hour, Days to Come, the Little Foxes, Watch on the Rhine, Another Part of the Forest, The Autumn Garden*. Nueva York: Vintage Books.
- (1979): *Three: An Unfinished Woman, Pentimento, Scoundrel Time*. Boston: Little, Brown and Company.
- HUMM, Maggie (1995): *Practising Feminist Criticism: An Introduction*. Londres: Prentice Hall.
- KESSLER-HARRIS, Alice (2012): *A Difficult Woman. The Challenging Life and Times of Lillian Hellman*. Nueva York: Bloomsbury Press.
- LOEFFELHOLZ, Mary (1992): *Experimental Lives. Women & Literature*. Nueva York: Twayne Publishers.
- MAHONEY, Rosemary (1998): *A Likely Story. One Summer with Lillian Hellman*. Nueva York: Doubleday.
- MARTINSON, Deborah (2005): *Lillian Hellman. A Life with Foxes and Scoundrels*. Berkeley: Counter Point.

- MCDONALD, Robert L. & PAIGE, Linda Rohrer (eds.) (2002): *Southern Women Playwrights. New Essays in Literary History and Criticism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- MELLEN, Joan (1997): *Hellman and Hammett: The Legendary Passion*. Nueva York: Harpercollins.
- MURPHY, Brenda (ed.) (1999): *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHLUETER, June (ed.) (1989): *Feminist Rereadings of Modern American Drama*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- SCHLUETER, June (ed.) (1990): *Modern American Drama: The Female Canon*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- SCHROEDER, Patricia R. (1989): *The Presence of the Past in Modern American Drama*. Londres: Associated University Presses.
- SULLIVAN, Victoria & HATCH, James (eds.) (1974): *Plays by and about Women: an Anthology*. Nueva York: Vintage Books.
- WILLS, Garry (1976): «Introduction». En: Lillian Hellman: *Scoundrel Time*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 3-34.
- ZIMMERMAN, Bonnie (1986): «What Has Never Been. An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism». En: Elaine Showalter (ed.) (1986): *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. Londres: Virago Press, pp. 200-24.
- ZINNEMAN, Fred (1977): *Julia*. Twentieth Century Fox. (Película)

Recibido el 20 de noviembre de 2011

Aceptado el 15 de febrero de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 49-71]