

# Asparkia

INVESTIGACIÓ FEMINISTA

Número 23



hay que traspasar  
muchos volcanes para  
soltar algo de humo



*A Purificación Escribano*  
in memoriam





# ASPARKÍA

## Investigació Feminista

*Mujeres a escena.  
Dramaturgas estadounidenses contemporáneas*

Número 23. 2012

**Asparkia** es una publicación anual que aparece en forma de monográfico abordando aquellos temas encuadrados dentro de la investigación feminista y los estudios de género con una perspectiva interdisciplinar. El público al que va dirigida, sin ser por esto exclusiva para dicho fin, es aquel que se halla constituido por aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista. Los números monográficos a los cuales se consagrará en los siguientes años se exponen al final de la publicación, aunque también está abierta a la recepción de todo tipo de trabajo original de índole científico que se englobe dentro de la temática aquí tratada. A su vez, dado que *Asparkia* se ilustra con imágenes inéditas creadas por mujeres, ofrece la oportunidad a las artistas que así lo deseen de publicar una serie pictórica de su obra vinculada con el objeto de nuestra investigación.

Nota: *Ajuntamos al final de cada número las normas de redacción y de ilustración para el envío de trabajos y obras originales.*

#### **Edición a cargo de:**

Nieves Alberola Crespo (Universitat Jaume I) y Noelia Hernando Real (Universidad Complutense de Madrid)

#### **Imágenes**

Yelena Petrovic

#### **Directora**

Juncal Caballero Guiral (Universitat Jaume I)

#### **Secretaria**

Begoña García Pastor (Universitat Jaume I)

#### **Comité de Redacción**

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa M<sup>a</sup> Cid López (*Universidad de Oviedo*); Mary Farell Kane (*Universitat Jaume I*); M<sup>a</sup> José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*); Pilar Godayol i Nogué (*Universitat de Vic*); Marina López Martínez (*Universitat Jaume I*); Jordi Luengo López (*Universidad Pablo Olavide*); Gloria Marcos Martí (*Coordinadora de Esquerra Unida del País Valencià*); Carmen Olària i Puyoles (*Universitat Jaume I*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Elisa Sanchos Pérez (*Biblioteca. Direcció General de la Dona. València*); Patricia Soley Beltran (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Laceras (*Libería Mujeres. Madrid*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*); Lydia Vázquez Jiménez (*Universidad del País Vasco*).

#### **Consejo Asesor**

Judit Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*); M<sup>a</sup> Ángeles Durán Heras (*CSIC*); Julia García Maza (*CSIC*); M<sup>a</sup> Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Maribel Martínez Benlloch (*Universitat de València*); Anna M<sup>a</sup> Moix (*Escritora*); Carme Riera (*Escritora*); Carme Senabre Llabata (*Universitat de València*); Julia Sevilla Muñoz (*Universidad Complutense de Madrid*); Nérida Bonaccorsi (*Universidad Nacional del Comahue, Argentina*); Shirley Manzini (*California State University -Long Beach- Estados Unidos*).

#### **Redacción**

*Asparkia. Investigación Feminista.* Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despacho: HC2S29DL. Av / Sos Baynat, s / n 12071 –Castelló de la Plana (España). Teléfono: 964 729 971. e-mail: if@uji.es / aparkia@gmail.uji.es.

#### **Administración, distribución y suscripciones:**

Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I. Edifici de Redactorat i Serveis Centrals. Planta 0. Campus de Riu Sec. 12071 – Castelló de la Plana (España).

Nota: *Adjuntamos al final de cada número la hoja de suscripción de la revista con sus respectivos precios y demás particularidades.*

#### **Asparkia**

Investigació Feminista N<sup>o</sup> 23 (2012)

**Asparkia** no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización previa.

**Asparkia** se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX.

#### **Publicacions de la Universitat Jaume I**

*Maquetació:* Drip studios S.L.

*Imprimeix:* Algrafic S.L.

*Dip. Legal:* CS 376-1992

*ISSN:* 1132-8231

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogàfiques

**ASPARKIA:** Investigació feminista. - n<sup>o</sup> 1 (1992) - [Castelló] :  
Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992- II, ; cm  
Anual  
ISSN 1132-8231  
1, Dones, I, Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la  
Universitat Jaume I, ed.  
396(05)

LA POBREZA NO DESHONRA A  
NADIE, PERO RESULTA

FRANCAMENTE INCOMODA



28.07.2016  
Alcántara





# ÍNDIX/CONTENTS

## IL.LUSTRACIONES

### **Yelena Petrovic**

Creo, luego no existo: la creación artística

*I Think, Therefore I Am Not: The Artistic Creation*..... 9

## ARTICLES

### **Barbara Ozieblo Rajkowska**

Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano

*Breaking out: Susan Glaspell and the American Theatre*..... 15

### **Miriam López Rodríguez**

Sophie Treadwell y la cuestión racial: el difícil equilibrio entre tradición e innovación

*Sophie Treadwell and the Racial Question: The Difficult Balance between Tradition and Innovation*..... 33

### **Araceli González Crespán**

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

*Lillian Hellman's Women: A Powerful Voice in a Masculine Theatre*..... 49

### **Noelia Hernando Real**

Sin hogar, sin identidad: el teatro feminista de Jane Bowles

*Without Home, Without Identity: Jane Bowles's Feminist Theatre* ..... 73

### **Mauricio D. Aguilera Linde**

Estrellas de Mar: Maria Irene Fornes y la reescritura femenina del melodrama

*Starfish: Maria Irene Fornes and the Feminist Rewriting of Melodrama*..... 91

### **Inmaculada Pineda Hernández**

Pearl Cleage: entre la esperanza y la desesperación

*Pearl Cleage: Torn Between Hope and Despair*..... 109

### **María Dolores Narbona Carrión**

Wendy Wasserstein y la unidad entre mujeres

*Wendy Wasserstein and Female Bonding* ..... 125

### **Marta Fernández Morales**

Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler

*Voices against Inequality. Emily Mann's and Eve Ensler's Theatre of Testimony*..... 145

**Antonia Rodríguez Gago**

- Espacios de la memoria: la subversión de un mito cultural en  
*Los dramas de la letra roja* de Suzan-Lori Parks  
*Spaces of Memory: Suzan-Lori Parks Subverts a Cultural Myth in*  
*The Red Letter Plays*..... 167

RETRATS

**Nieves Pascual Soler**

- Elaine Romero: el teatro transfronterizado  
*Elaine Romero: Transfronterized Theatre* ..... 185

TEXTOS

**Noelia Hernando Real**

- Nota sobre los Provincetown Players y Cheryl Black  
*Note on the Provincetown Players and Cheryl Black* ..... 193

**Cheryl Black**

- Las mujeres de Provincetown, 1915-1922  
*The Women of Provincetown, 1915-1922* ..... 197

CREACIÓ LITERARIA

**Araceli González Crespán**

- Apuntes biográficos sobre Beah Richards  
*Some Biographical Notes on Beah Richards*..... 203

**Beah Richards**

- Habla una negra  
*A Black Woman Speaks* ..... 207

LLIBRES

- ..... 215

## Creo, luego no existo: la creación artística

### *I Think, Therefore I Am Not: The Artistic Creation*

El arte se ve, se siente, es emoción, pura comunicación, es primitivo: te enamora o te deja indiferente, pero su química permanece oculta. Es un misterio para el que lo realiza y para el que lo mira.

Aunque cada persona lo vive y lo aborda al calor de su personalidad, el proceso creativo en sí mismo es una fuerza de acción muy difícil de explicar, y completamente imposible de prever y domar.

Hay que ser muy humilde y paciente al entrar en su dinámica ya que no admite ni fórmulas ni sistemas ni métodos que permitan gobernarlo.

Una vez inmerso en ese estado mental que se asemeja a la ebriedad, las pulsiones, razones, pensamientos, aprendizajes, así como toda clase de sentimientos que intervienen en el propio proceso creador, se mezclan en un nudo de emociones y acciones solo orquestadas en parte por la razón y dominadas por la incertidumbre del resultado.

Es casi obligado dejarse llevar por el momento, la creación tolera con mucha dificultad la coacción y el exceso de ego controlador, y si se obliga a encajar la obra en pleno crecimiento dentro de la idea preconcebida que uno tenía de la misma antes de empezar a trabajar en ella, privándole así de la libertad necesaria para desarrollarse, esa merma dará como resultado una obra constreñida y empequeñecida, una pálida sombra de lo que pudo haber sido.

Ya, acabada la obra, solo puedes quedarte a observar, recordar e intentar comprender qué te llevó a pintar lo que pintaste y cómo lo hiciste, a sabiendas de que únicamente atisbarás con cierta claridad una parte de ese proceso, quedando el resto enterrado para siempre como una verdad sesgada.

Y siempre permanece esa sensación desasosegante de falta de dominio que te recuerda que has sido espectador en ese juego, que no eras tú la que dominabas el proceso creador, sino él a ti, y lo que es peor, sabedora de que eres incapaz de volver a repetir ese momento y lograr un resultado idéntico.

Lo cierto es que yo no sé por qué pinto... Creo, ¡no, siento! que lo hago por necesidad, para expresar cómo me conmueve el mundo, para desarmar el miedo.

Simplemente, sospecho que pinto para sentirme libre.

1 Madrid, 1969. Pintura, escultura, fotografía e instalaciones.

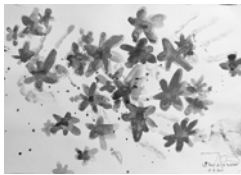


# ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

## SUMMARY OF THE PICTURES



*Trabajo II*..... Portada



*Las flores de tus manos*..... 1



*Aldeano*..... 5



*Autorretrato*..... 13



*El beso de la rana*..... 183



*Evolución*..... 191



*Fuego*..... 201



*Ciclo*..... 213

YO SOY

MI ELECTRODO  
DOMÉSTICO  
MÁS ANTIGUO



2007 by [signature]  
Mi Electrodo





# Articles

BARBARA OZIEBLO RAJKOWSKA<sup>1</sup>

---

## 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»<sup>2</sup> (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»<sup>3</sup> (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)<sup>4</sup>. 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»<sup>5</sup> (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]»<sup>6</sup> (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 occidental<sup>7</sup> (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»<sup>8</sup> (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»<sup>9</sup> (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 1917<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup> (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 personajes<sup>12</sup>. *Trifles* ha inspirado una ópera y la película de Sally Heckel, titulada como el relato de Glaspell, «A Jury of Her Peers»<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup> (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'<sup>15</sup> (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 diferentes<sup>16</sup> (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 incompreensión. 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»<sup>17</sup> (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»<sup>18</sup> (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 significado<sup>19</sup> (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»<sup>20</sup> (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»<sup>21</sup> (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»<sup>22</sup> (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»<sup>23</sup> (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 sensuales 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 captar<sup>24</sup> (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 personas<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup> (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»<sup>27</sup> (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 York<sup>28</sup>. 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 Dickinson<sup>29</sup>. 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»<sup>30</sup> (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 acción<sup>31</sup>. 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*<sup>32</sup> (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»<sup>33</sup> (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»<sup>34</sup> (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?»<sup>35</sup> (Glaspell, 2010: 173). Como dice Hinz-Bode, Glaspell examina «el significado esencial de la conexión en la existencia humana»<sup>36</sup> (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»<sup>37</sup>

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»<sup>38</sup> (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»<sup>39</sup> (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»<sup>40</sup> (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]

## Sophie Treadwell y la cuestión racial: el difícil equilibrio entre tradición e innovación

### *Sophie Treadwell and the Racial Question: The Difficult Balance between Tradition and Innovation*

#### RESUMEN

La dramaturga Sophie Treadwell ha pasado a la historia del teatro estadounidense como la autora de una de las primeras muestras de expresionismo sobre los escenarios de Broadway, *Machinal*. En esta obra se mezclaba un estilo innovador con una temática más o menos clásica (el asesinato dentro del núcleo familiar). Ninguna otra obra escrita por Treadwell disfrutó de la notoriedad lograda por *Machinal*. Un análisis de la producción teatral de esta autora nos permite ver cómo el resto de sus escritos responde casi en exclusiva a la estructura clásica de la obra realista; sin embargo, este tradicionalismo en la forma contrasta con una temática innovadora.

**Palabras clave:** realismo, expresionismo, feminismo, etnicidad.

#### ABSTRACT

Playwright Sophie Treadwell entered the history of American theatre as the author of *Machinal*, one of the first evidences of expressionist drama on Broadway stages. In this play Treadwell combined an innovative style with a rather classic theme (murder within the family). No other text written by Treadwell – neither play nor novel – enjoyed the same notoriety as *Machinal*. An analysis of the other plays written by this playwright will allow us to see how almost all the rest of her productions has the classic structure of realist drama; however, this traditionalism in form contrasts with a very innovative subject matter.

**Key words:** realism, expressionism, feminism, ethnicity.

#### SUMARIO

-1. Sophie Treadwell, periodista rompedora. -2. Sophie Treadwell, dramaturga poco convencional. -3. Sophie Treadwell, más allá de *Machinal*. -4. Conclusiones. -5. Bibliografía.

1 Universidad de Málaga.

Entre 1914 y 1922 la periodista californiana Sophie Treadwell (1885-1970) había alcanzado cierta fama, primero con sus artículos destapando la hipocresía de las organizaciones caritativas cristianas de la bahía de San Francisco y más tarde como la corresponsal del *New York Tribune* que cubrió la guerra civil en México y que consiguió una entrevista de tres días en exclusiva con el dirigente revolucionario Pancho Villa. Esta notoriedad como periodista no estuvo exenta de controversia, pues Treadwell insistía en presentar su punto de vista a sus lectores sin importarle si eso molestaba o no a los ricos y poderosos. En su serie de artículos sobre cómo las organizaciones cristianas dejaban a su suerte a mujeres que intentaban abandonar la prostitución, Treadwell dejó en evidencia a esos burgueses que ofrecían una imagen de buenos cristianos cuando en realidad solo les interesaba aparentar; de modo que, aunque se jactaban de colaborar arduamente en la reinserción de mujeres que se habían visto abocadas a la prostitución, la realidad era bien distinta. Su clasismo, su hipocresía y su falsa caridad cristiana implicaban que no les importaba en absoluto la suerte que pudieran correr aquellas desdichadas y que solo les interesaba aparecer ante la opinión pública de San Francisco como gente de bien.

En sus artículos sobre la revolución mexicana, Treadwell no solo ofrecía una imagen de México y los mexicanos muy alejada de los estereotipos que impregnaban la sociedad norteamericana, sino que además insistía en criticar la hipocresía y racismo de sus compatriotas. Esto no siempre fue bien recibido por editores y lectores que no aceptaban que se cuestionasen sus principios o la legitimidad de los mismos. Pero para Treadwell enfadar a las damas de la buena sociedad de San Francisco o a los patriotereros neoyorquinos era un tema totalmente secundario. Para ella lo fundamental era ser fiel a sus principios y defenderlos mediante sus escritos sin importar las consecuencias o las reacciones.

Lo cierto es que Treadwell siempre había sido una mujer poco convencional que defendía con celo sus creencias y deseos, aunque estos la enfrentasen con sus padres, su marido o con la sociedad en general. Desde su época de estudiante en la Universidad de California en Berkeley, Treadwell había dividido su tiempo entre sus dos pasiones, el periodismo y el teatro, aunque ninguna de las dos fuese considerada la ocupación adecuada para una señorita de clase media hija de un juez. Si ella consideraba que estas elecciones eran las adecuadas, no iba a permitir que las objeciones de su madre o la falta de apoyo económico de su padre la alejasen del sendero que se había trazado.

Tras obtener su licenciatura en Humanidades en 1906, Treadwell volvió a enfrentarse a sus padres y a lo que la sociedad esperaba de una jovencita de su clase social y dejó atrás su intensa vida social y el grupo teatral de la universidad para labrarse una carrera en el mundo del vodevil como cantante y letrista. Al fracasar en el intento, volcó sus energías en el periodismo. Y, si bien sus ingresos provenían exclusivamente de los artículos que publicaba en diversos periódicos, lo cierto es que nunca renunció a su amor por el teatro ni a su sueño de verse convertida algún día en una actriz y dramaturga de prestigio. Con el paso de los años y cualquiera que fuese su situación personal o profesional, continuó escribiendo obras teatrales

con la esperanza de que algún día una de ellas fuese aceptada por un productor y finalmente fuese puesta en escena por alguna compañía profesional. No iba a permitir que nada ni nadie la desanimase.

Durante los quince años posteriores a su graduación en Berkeley, Treadwell escribió numerosas obras teatrales. *Le Grand Prix* (circa 1905), *Constance Darrow* (circa 1908), *The Right Man* (1908), *The Settlement* (1911), *Madame Bluff* (1918), *The Answer* (1918) y *Rights* (1921) eran todas obras de temática feminista en las que se defendían los derechos de la mujer, se planteaba abiertamente el dilema de las profesionales que se veían obligadas a elegir entre su carrera y el matrimonio y se denunciaba la hipocresía de la sociedad estadounidense. Estos temas resultaban novedosos y controvertidos a principios del siglo XX, cuando Estados Unidos se encontraba inmerso en el debate sobre si conceder o no el voto a la mujer, por lo que Treadwell esperaba que resultasen atractivos para los empresarios teatrales. Al mismo tiempo, y en contraste con este elemento innovador, la puesta en escena sugerida por Treadwell y el estilo literario elegido para crear todas estas obras era sumamente convencional, lo que en principio las hacía fácilmente asimilables por el público. Si fue por miedo a la controversia que podían suscitar, a que los temas no eran lo suficientemente interesantes, o que las obras no tenían la calidad necesaria, lo cierto es que ninguna de ellas consiguió atraer la atención de los productores teatrales, por lo que o bien nunca fueron llevadas a escena o solo lo fueron por alguna de las compañías de aficionados en las que Treadwell participaba en estos primeros años como dramaturga y actriz.

La misma suerte que los dramas anteriores corrieron las obras de un solo acto *La Cachucha*, *Guess Again*, *His Luck*, *John Doane*, *A Man's Own*, *The Eye of the Beholder*, *Sympathy* o *To Him Who Waits*, escritas todas ellas en las primeras dos décadas del siglo XX. Dada su brevedad, su reparto reducido y el desarrollo de la trama en un único decorado, estas obras resultaban fácilmente representables, tanto por cuestiones económicas como de reparto y logística. Esto en un principio debía de hacerlas más atractivas como aventura empresarial. La poca inversión de capital requerida y el hecho de que en aquellos momentos estuviesen floreciendo por todos los Estados Unidos los denominados «little theatres», debería haberles proporcionado a estas obras cortas el ambiente adecuado para su éxito. Lamentablemente para Treadwell, no fue así y tuvo que aceptar una vez más que sus esfuerzos como dramaturga no eran apreciados.

Finalmente, la oportunidad de Treadwell de lograr el triunfo pareció llegar a principios de los años veinte con las obras *Gringo* (1922) y *O Nightingale!* (1925), que sí fueron producidas en Broadway. *Gringo* se centraba en su experiencia como corresponsal extranjera durante la revolución mexicana, con especial atención a la figura del dirigente Pancho Villa. Lo que en principio parecía un tema de actualidad que podía interesar al público no atrajo la atención esperada, pues gran parte del público no supo apreciar la imagen que Treadwell proyectaba de México y los mexicanos. Su análisis del país vecino era sumamente novedoso, pero lamentablemente el público parecía más interesado en mantener los estereotipos que en descubrir la realidad que existía al otro lado de la frontera. Tal como explica Louise

Heck-Rabi, «*Gringo* fracasó en los escenarios porque el público esperaba personajes románticos viviendo excitantes escapadas a la luz de la luna mexicana. En lugar de eso, la obra de Treadwell era un melodrama adornado con realismo didáctico»<sup>2</sup> (1976: 41).

Como hemos explicado anteriormente, Treadwell ya había recibido esta misma reacción de sus lectores cuando escribió una serie de artículos sobre la revolución mexicana. Sin embargo, y a pesar de todas las críticas recibidas como periodista, su obcecación le llevó a probar suerte otra vez con la misma temática, aunque esta vez como dramaturga. La respuesta de los espectadores y de los ejecutivos teatrales fue exactamente la misma que había recibido años antes de los lectores y los ejecutivos de los periódicos. Y, aunque la obra sí recibió algunas críticas positivas (como las publicadas en el *New York World* y el *New York Times*), apenas duró en cartel unos pocos días.

La siguiente obra que Treadwell pudo estrenar en Broadway fue *O Nightingale!*, en la que nuestra dramaturga también participaba como productora y actriz. *O Nightingale!* era una comedia en la que se entremezclaban amantes separados desde hacía muchos años, confusión de identidades y la amistad entre un ciudadano norteamericano y un extranjero. El estilo de la obra y su temática se asemejaban a muchas de las comedias de salón que triunfaban en Broadway en aquellos momentos, pero este no fue el caso de esta obra, que se mantuvo en cartel solo durante cuatro semanas. Tanto *Gringo* como *O Nightingale!* fracasaron tras permanecer en cartel menos de un mes. Si la reacción del público a *Gringo* era más esperable, el fracaso de *O Nightingale!* pilló a Treadwell de sorpresa, pues creía que había logrado dominar el estilo cómico que arrasaba en los escenarios neoyorquinos. A pesar de todos estos intentos frustrados y de la desilusión que traían consigo, Treadwell persistió en su empeño y siguió buscando productores para las obras ya existentes (que seguía modificando obsesivamente) y escribiendo obras nuevas.

El éxito en Broadway llegó finalmente en 1928 con *Machinal*. El estreno, bajo la dirección del prestigioso Arthur Hopkins, fue sin lugar a dudas una pequeña conmoción para el teatro comercial estadounidense por lo que tenía de controvertida e innovadora. Para empezar, el argumento estaba claramente inspirado en un crimen real que había hecho correr ríos de tinta en 1927 cuando una mujer llamada Ruth Snyder fue arrestada por el asesinato de su marido, Albert, con la ayuda de su amante, Judd Gray. Para cuando *Machinal* fue estrenada el caso Snyder ya estaba cerrado y los dos culpables ya habían sido ejecutados en la silla eléctrica; sin embargo, todo el asunto era demasiado reciente como para que el público hubiese olvidado la historia y la conmoción que había causado en una sociedad que encontraba difícil de aceptar que una ama de casa vulgar y corriente hubiese podido urdir y llevar a cabo el asesinato de su marido para librarse de él y empezar una nueva vida al lado de su amante. Y, aunque la obra de Treadwell no es una

2 «*Gringo* failed as stagefare because its audience expected romantic characters in exciting escapades silhouetted in Mexican moonlight. Instead, Treadwell's play was melodrama, enriched with didactic realism». Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

dramatización fidedigna del caso, sino que simplemente está inspirada en él y que incluye tanto datos biográficos de Ruth Snyder como de la propia Treadwell, este aspecto fue ignorado sistemáticamente por la prensa. De hecho, es sorprendente comprobar como aún hoy en día la crítica teatral contemporánea sigue insistiendo en establecer paralelismos con el caso Snyder mientras pasa por alto las conexiones con la autora.

Desde un punto de vista argumental, la idea de una joven presionada por su madre para casarse con un hombre adinerado al que no ama no resultaba innovadora en modo alguno. El público norteamericano ya había presenciado historias similares en decenas de melodramas decimonónicos. Que la esposa infeliz llegase a detestar a su marido, que tuviese un amante y que planease matar al insufrible marido para lograr la felicidad y alcanzar la libertad tampoco puede ser considerado un argumento excesivamente novedoso. Desde los tiempos de Sófocles y Eurípides los escenarios occidentales habían presenciado la representación de numerosos dramas familiares que incluían parricidios, adulterios y toda clase de traiciones entre parientes. Quizás el elemento argumental más chocante para el público fuese el total desapego que mostraba la protagonista por su hija; en una sociedad que daba por supuesto que el papel natural de la mujer era ser esposa y madre que Helen Jones no mostrase afecto alguno por su hija la clasificaba de «madre desnaturalizada». Pero la realidad es que Treadwell pasa casi de puntillas por este aspecto de la personalidad de su protagonista; al dedicarle poca atención en la obra consigue que el público y la crítica también presten poca atención a este rasgo y se queden con la impresión general de un argumento tradicional y por tanto poco novedoso.

Con respecto a la puesta en escena, aunque la prensa de la época adjudicó todo el mérito al reputado escenógrafo Robert Edmond Jones, la realidad es que había sido Treadwell la que ya le había especificado detalladamente en su obra cómo debía ser el decorado, el vestuario, el escenario y la iluminación, pues quería asegurarse de que todos y cada uno de los aspectos de la producción estuvieran en consonancia con la modernidad del texto que había escrito. En cuanto al estilo literario elegido para esta historia, Treadwell se decantó por el entonces novísimo expresionismo. *Machinal* presenta rasgos tan característicos como el estilo entrecortado que se supone refleja los pensamientos de los personajes, el tono de pesadilla de muchos de los monólogos, personajes exageradamente esquematizados hasta el punto de ser poco más que caricaturas y un ritmo frenético favorecido por la rápida sucesión de nueve escenas cortas en lugar de los tres actos clásicos.

Todas estas innovaciones escenográficas y estilísticas fueron bien recibidas por la prensa del momento que describió a *Machinal* como «una de las primeras obras por un dramaturgo estadounidense que mezcló con éxito la forma y el contenido expresionistas»<sup>3</sup> (Saylor, 1928: np). Las críticas fueron en su gran mayoría positivas, resaltando la gran actuación de los actores (incluido un jovencito Clark Gable), la calidad de la escenografía, la maestría de la dirección y el enorme talento creativo

3 «[...] one of the first plays by an American dramatist successfully to merge and fuse expressionist form and expressionist content.»

de la dramaturga. El éxito alcanzado en Estados Unidos provocó que a Treadwell le llovieran ofertas para producir la obra en otros países de habla inglesa y para que autorizase su traducción a otros idiomas. En julio de 1929 el reputado director Arthur Hopkins le ofreció 15.000 dólares por los derechos cinematográficos de la obra. Todo parecía indicar que este era el principio de una prometedora carrera profesional; tras una larga y decepcionante espera Treadwell por fin podría volcarse en la creación de obras teatrales no para grupos locales de aficionados, sino para compañías profesionales. Y por fin lograría la independencia y estabilidad económica que anhelaba desde niña y que tanta ansiedad le provocaban, por no mencionar que recibiría el reconocimiento y la atención que ninguno de sus padres le había proporcionado.

Visto que Treadwell había logrado triunfar como dramaturga con una obra de marcado carácter expresionista, tanto la crítica especializada como el público (que desconocían todo lo escrito por Treadwell hasta la fecha) dieron por supuesto que este era el estilo de la autora y que sus siguientes creaciones literarias se ajustarían al modelo utilizado con *Machinal*. Por ello, no debe extrañarnos que cuando en 1929 Treadwell escribió *Ladies Leave* la esperanza de que la buena racha continuase se esfumó. Esta obra no solo se alejaba del drama expresionista, sino que era su antítesis: se trataba de una comedia de salón al estilo de las que escribían las populares dramaturgas Rachel Crothers y Zoë Akins. Quizás Treadwell pensó que recurriendo al estilo que tanto éxito había proporcionado a estas otras dramaturgas, ella podría compartir la fama, dinero y popularidad que ellas habían logrado cosechar. Nada más lejos de la realidad: ante este cambio de dirección, los desorientados críticos no sabían dónde encasillar a Treadwell; el público, que esperaba otra muestra de innovación, se mostró desilusionado e igualmente confuso con esta escritora que parecía no encontrar un estilo propio. Lo que todos ellos desconocían es que los vaivenes en la creación teatral de Treadwell no se debían tanto a una cuestión de búsqueda de estilo como a la lucha interna de una artista que buscaba el mejor modo de expresar todo lo que llevaba dentro y una válvula de escape para todas esas heridas emocionales que la acosaban desde niña. En su lucha por encontrar respuesta a todas aquellas preguntas que habían quedado sin responder a lo largo de su infancia, de su adolescencia y de su matrimonio, Treadwell seguía escribiendo una y otra vez sobre los mismos temas. Al centrarse en el tema (que era lo que realmente le preocupaba), dejaba en segundo plano las formas. Además, el carácter recurrente, algunos dirían que incluso obsesivo, de la temática y su fuerte implicación emocional hacían que con frecuencia Treadwell perdiese de vista el carácter lúdico de una obra de teatro y se dejase llevar más hacia el tono adoctrinador, haciendo que el público se sintiese incómodo ante un texto que sermonaba continuamente contra los males de la sociedad norteamericana.

Si, como decíamos anteriormente, el éxito de *Machinal* hizo pensar a críticos y público que Treadwell había encontrado la temática y el estilo dramático que la catapultarían al éxito, ella se encargó enseguida de demostrarles lo equivocados que estaban. Empeñada en defender a capa y espada sus puntos de vista y opiniones, aunque eso la alejase de la crítica teatral y el público, Treadwell siguió adelante



con sus cambios de estilo. Ni siquiera el fracaso en Broadway de su siguiente obra, *Ladies Leave*, le hizo reconsiderar sus opciones. En consonancia con su hábito de hacerse las cosas más difíciles para sí misma, en cuanto Treadwell volvió a escribir una obra teatral abandonó el expresionismo y regresó al estilo clásico que tantas desilusiones le había deparado. De hecho, de las diecisiete obras teatrales que Treadwell escribió tras el estreno de *Machinal* en 1928 y hasta su fallecimiento en 1970, solo una se inscribe dentro del expresionismo: *For Saxophone*<sup>4</sup> (1934). Las otras obras (algunas de ellas con hasta diez versiones) respetan el estilo realista tanto en su escenografía como en su texto.

Aunque a lo largo de su vida Treadwell escribió treinta y nueve obras de teatro y cuatro novelas, y fue una reconocida periodista de temas sociales y política exterior, lo cierto es que hoy en día su nombre viene asociado casi exclusivamente a una sola obra de teatro, *Machinal*. En este drama Treadwell presentó algunos de los temas más significativos de su producción literaria, tales como la violencia estructural a la que se ve sometida la mujer en una sociedad patriarcal, la deshumanización de la ciudad moderna, la búsqueda de la felicidad, el contraste entre la vida rural y la urbana, y la hija que vive sometida a una madre tiránica y manipuladora.

Sorprendentemente, hay un tema que apenas recibe atención alguna en *Machinal* y que sin embargo es recurrente en casi todas sus otras obras teatrales y sus novelas: la cuestión de la identidad étnica o racial. Un análisis de los escritos de Treadwell nos permite ver cómo esta autora presenta una y otra vez personajes, en su mayoría femeninos, que dudan de su etnicidad por ser en parte anglosajones y en parte mexicanos, o que sufren los estereotipos y prejuicios de un país que menosprecia a los mestizos o que experimentan la doble discriminación de ser mujeres y con sangre hispana en una sociedad patriarcal que preconiza la pureza racial de los anglosajones. Teniendo en cuenta lo recurrente que es dicho tema en la obra de Treadwell, llama la atención que no aparezca tratado en detalle en su obra más famosa; o, si presentamos la cuestión desde el punto de vista de quien solo conoce *Machinal*, sorprende al lector que una dramaturga conocida por un éxito teatral de estilo expresionista y temática feminista dedicase una gran parte de su vida a crear obras de estilo realista y centradas en la temática racial.

Antes de proceder a estudiar con más detalle cómo caracteriza Sophie Treadwell a las mestizas, debemos buscar el porqué de su preocupación por este tema. Para ello, tenemos que remontarnos a su infancia y al ambiente de secretismo que vivió en su casa en torno a la identidad racial de su padre. Alfred Benjamin Treadwell (1856-1912) era hijo de un inmigrante inglés (William Treadwell) y de una joven mexicana (Susan Walker) de padre inglés y madre mexicana. Por tanto, Alfred tenía tres cuartas partes de sangre anglosajona y la cuarta parte restante de sangre mexicana. No tenemos constancia de si Alfred Treadwell, nacido en Stockton (California), sufrió durante su infancia algún tipo de discriminación por ser hijo

4 *Ladies Leave* (1929), *A Million Dollar Gate* (1930), *The Island* (1930), *Andrew Well's Lady* (1931), *Lone Valley* (1933), *Promised Land* (1933), *Plumes in the Dust* (1936), *Three* (1936), *Hope for a Harvest* (1941), *Highway* (1942), *The Last Border* (1944), *Woman with Lilies* (1948), *A String of Pearls* (1950), *Judgement in the Morning* (1952), *The Siren* (1953), *Garry* (1954) y *The Gorgeous Innocent* (1955).

de emigrantes recién llegados a Estados Unidos desde México. En cualquier caso, en 1864, tras la temprana muerte de sus padres (William Treadwell y Susan Walker Treadwell), su abuela materna (Vivian Evara) dispuso que Alfred fuese llevado a México, donde vivió hasta cumplir los veinte años<sup>5</sup>. En 1876 Alfred dejó su trabajo de maestro en México y volvió a su California natal. Se estableció en San Francisco, donde fundó una academia de idiomas para enseñar español, francés e italiano. Un año más tarde empezó a estudiar Derecho, actividad que compaginó con la fundación en 1879 de *La República*, un periódico escrito en español, y por tanto dirigido a la comunidad hispanohablante de la zona de la bahía de San Francisco. Más tarde, habiendo completado sus estudios de Derecho, Alfred vendió el periódico al cónsul mexicano e inició su carrera como juez de paz, mientras soñaba con ser un abogado de prestigio y una figura clave en la vida política californiana.

En 1882 Alfred dejó San Francisco y regresó a su ciudad natal, Stockton, lo que marcaría el final de cualquier relación con la comunidad hispana; ni siquiera hay constancia de que siguiese manteniendo contacto alguno con familiares o amigos de su etapa mexicana. Teniendo en cuenta el racismo existente en Estados Unidos contra los mexicano-americanos, Alfred debía de temer que si se sabía que no era cien por cien anglosajón, su carrera de juez y sus ambiciones políticas se verían seriamente dañadas. De este modo, Alfred Treadwell se convirtió en lo que popularmente se denomina un «Tío Taco», es decir, un mexicano-americano «que reniega de su etnicidad e intenta asimilarse hasta el punto de rechazar su herencia cultural» (Gutiérrez, 2000: 235).

Una vez eliminados todos los lazos que lo unían a México, Alfred continuó sus planes de ascenso social y para ello debía iniciar la búsqueda de la esposa adecuada. En lo que parece a todas luces un intento de compensar lo que él consideraba sus «defectos», Alfred se casó en 1884 con Nettie Fairchild, una mujer que no solo descendía de una respetada familia de granjeros anglosajones, sino que además era de piel clara, ojos azules y pelo rubio. Quizás Alfred pensaba que esta esposa de sólidas raíces estadounidenses y fisonomía claramente caucásica le ayudaría a disimular su ligero acento mexicano, su piel morena y su pelo y ojos negros.

No tenemos constancia de si Nettie Fairchild era consciente antes de casarse de que Alfred tenía sangre hispana, aunque su fisonomía parecía dejar pocas dudas al respecto; lo cierto es que cuando un año después de su boda Alfred y Nettie tuvieron a su única hija, Sophie, ambos se sintieron profundamente decepcionados por el aspecto físico de la niña, ya que la pequeña había heredado el color de piel y de ojos de su padre. La desilusión de sus progenitores fue evidente. Para Alfred, los rasgos oscuros de su hija eran un continuo recordatorio de los orígenes raciales que quería ocultar y que podrían poner en peligro su carrera. Para Nettie, los ojos negros de Sophie eran inicialmente la evidencia de un matrimonio impetuoso con

5 William Treadwell falleció en 1857 y su esposa, Susan Walker, en 1860. Vivian Evara fallecería en 1878. Cuando William y Susan emigraron de México, a los Estados Unidos, la madre de ella (Vivian) emigró con ellos. No sabemos en qué momento Vivian decidió regresar a México pero debió de ser antes del fallecimiento de su yerno y su hija, puesto que el pequeño Alfred no viajó a México acompañado por su abuela materna sino por un sacerdote.

un desconocido; pocos años más tarde se convertirían en el legado del marido que la había abandonado. De un modo u otro, ambos progenitores hicieron sentir a Sophie Treadwell desde muy pequeña que había algo malo en ella, algo que no les gustaba y que evitaba que hubiese entre los tres la necesaria cercanía emocional. Sin embargo, como querían evitar a toda costa que se hiciese público que Alfred no era cien por cien blanco, el tema jamás se discutió abiertamente, sino que se expresaba más bien a través de frases veladas, comentarios y un continuo desdén por parte de los dos hacia Sophie. De este modo, la niña creció sintiéndose rechazada por sus padres y sin saber qué motivaba esta situación. Los efectos psicológicos serían permanentes en Sophie, que pasaría el resto de su vida buscando una solución a tanto dolor y a su baja autoestima.

Cuando Sophie contaba unos seis o siete años, se hizo evidente que el matrimonio entre Alfred y Nettie Treadwell no funcionaba. A sus diferencias irreconciliables se sumaba el hecho de que Alfred había llegado a la conclusión de que este tormentoso matrimonio no le aportaba el espaldarazo que buscaba para su carrera profesional. Ansioso por alcanzar el éxito que no llegaba, Alfred decidió que la solución era dejar su ciudad natal, a su esposa y a su hija para trasladarse a la cercana San Francisco, donde nadie conocía sus antecedentes familiares. Después de todo, probablemente en Stockton todo el mundo sabía que los familiares de Alfred, a pesar de su apellido inglés, provenían de México. Este abandono de Alfred afectó profundamente a la pequeña Sophie que, como tantos niños en sus circunstancias, se sintió responsable, al menos parcialmente, de la ruptura de la unidad familiar.

A pesar de todos los intentos de Alfred Treadwell para alejarse de sus raíces hispanas, no podía ocultar su aspecto físico y pronto surgieron rumores sobre si era parcialmente indio o mexicano. Su deseo de ocultar sus orígenes étnicos podría hacernos suponer que intentaría vivir discretamente para pasar desapercibido socialmente, pero su histrionismo y sus ansias de notoriedad eran tan fuertes que se arriesgó a ser descubierto con tal de aparecer en los periódicos más de una vez y así conseguir la atención del público. En una ocasión esta relación de dependencia psicológica de la prensa puso realmente en peligro sus esfuerzos de ocultar sus orígenes. En una entrevista concedida el 16 de marzo de 1907 a una señora llamada Pauline Jacobson, del periódico *San Francisco Bulletin*, la periodista se hizo eco de los rumores en torno a la etnicidad del juez Treadwell. Alfred, probablemente sorprendido por lo directo del comentario de su entrevistadora, intentó justificar su piel oscura diciendo que era la consecuencia de la viruela que había padecido de niño y que, además de dejarle numerosas marcas en la piel, la había oscurecido. Jacobson dejó claro en su artículo que no se creía una explicación tan absurda pues, aunque las marcas de viruela eran evidentes, eso no explicaba ni el tono de piel ni la fisonomía nativo-americana. Además Jacobson indicaba que Alfred, a pesar de los años vividos en California, hablaba aún con un ligero acento mexicano, y que sus rasgos faciales eran obviamente hispanos o indios.

Ignorando los comentarios de la periodista y los crecientes rumores, Alfred siguió con su vida lejos de su familia y de cualquiera que pudiera relacionarlo con México. Lo que a todas luces era la separación no oficial de sus padres dificultaba

aun más que Sophie Treadwell pudiese averiguar en casa qué ocurría con su herencia étnica, puesto que su padre ya no estaba allí y su madre se negaba a hablar del tema<sup>6</sup>. Pasaron varios años de distanciamiento emocional, soledad y dolor hasta que la joven Sophie Treadwell averiguó finalmente que el gran secreto familiar que sus padres intentaban ocultar era que tanto Alfred como ella no eran cien por cien blancos. Por fin Treadwell pudo comprender el motivo de que su madre le hiciera continuamente comentarios despectivos sobre sus ojos negros o que le recordase con desprecio lo mucho que se parecía a su padre. Ahora Sophie podía entender, al menos en parte, por qué Alfred se negaba a que se fueran a vivir con él y por qué ponía siempre impedimentos para que Sophie lo visitase en la cercana San Francisco.

Ante la imposibilidad de hablar de cuestiones étnicas con sus padres o de averiguar más sobre sus raíces mexicanas, a partir de este momento surgió en Treadwell un deseo por saber más acerca de México y de los mexicanos, por entender los estereotipos que los marginaban en Estados Unidos y por ayudar a mejorar la representación que se hacía en la cultura estadounidense de la identidad mexicano-americana. Para empezar, al ingresar en la Universidad de California en Berkeley Treadwell insistió en elegir entre sus asignaturas varios cursos de español, a pesar de la oposición de su madre y de la indiferencia de su padre<sup>7</sup>. Más tarde, al iniciar su carrera como dramaturga, de sus treinta y nueve obras de teatro, dieciséis de ellas presentaban un personaje mestizo, ya fuese con sangre hispana o nativo americana<sup>8</sup>; sorprendentemente, en la mayoría de estas dieciséis obras el personaje mestizo no es un hombre (como representación de Alfred Treadwell), sino que es una mujer (como representación de la propia Sophie, pues pensaba que para las mujeres la discriminación era doble en una sociedad racista y patriarcal que las consideraba inferiores por mestizas y por mujeres).

A pesar de la presencia continuada en su obra del tema de la etnicidad, es importante destacar que la postura tomada por Treadwell en estas dieciséis obras teatrales no es uniforme: a veces presenta a los mestizos de manera positiva y otras negativa. Obviamente las dudas y ambivalencias que Treadwell sentía hacia su padre se reflejan en su representación de la identidad cultural de los mestizos. Así en dos de sus obras, *His Luck* (1915-18) y *La Cachucha* (1918), las protagonistas (Señorita Carlotta Blasco de Vallejo y Señorita Viviana Ybarra y Guerra, respectivamente) hablan un pésimo inglés y se muestran apasionadas,

6 Nettie y Alfred Treadwell nunca llegaron a divorciarse. Aunque ella amenazó en varias ocasiones con hacerlo, esto no era más que un farol con el que esperaba asustar a su marido y lograr que este volviera. Para desconcierto de su hija, Nettie al final siempre se echaba atrás.

7 En su búsqueda permanente de puntos de unión con su padre, Treadwell eligió intereses comunes a los de Alfred (los idiomas y el teatro) con la esperanza de propiciar un acercamiento que nunca llegó a producirse.

8 Las dieciséis obras teatrales con personajes hispanos e indios o ambientados en México son *Andrew Wells' Lady*, *La Cachucha*, *Garry*, *Gringo*, *Highway*, *Hope for a Harvest*, *John Doane*, *Judgment in the Morning*, *The Last Border*, *Lone Valley*, *The Love Lady*, *Machinal*, *The Right Man*, *A String of Pearls*, *Three*, y *Woman with Lilies*. Todos estos manuscritos se encuentran en la colección llamada Sophie Treadwell Papers, guardada en la University of Arizona Special Collections Library.

descontroladas y la personificación de los prejuicios contra los hispanos. Todo ello es utilizado por Treadwell para crear un efecto cómico y las mujeres aparecen un tanto ridículas y como poco más que una mera caricatura. Además, no debemos pasar por alto la similitud entre el nombre de una de las protagonistas, Viviana Ybarra, y la bisabuela paterna de Treadwell, Vivian Evara. Crear un personaje al que se le bautiza con un nombre tan parecido al de un familiar podría considerarse un homenaje, pero si ese nombre se le da a un personaje al que se ridiculiza podría parecer un modo de «castigar» a la persona que introdujo los genes mexicanos en una familia de anglos. Después de todo, si el problema para Alfred y Nettie Treadwell era esa pequeña porción de sangre no blanca que tenían Alfred y Sophie, esta sangre les venía dada por Vivian, pues todos los demás miembros de la familia Walker-Treadwell eran ingleses.

En *The Right Man* (1908) Treadwell crea otra protagonista mestiza, la joven Nettie, que, al ser mitad india mitad blanca, se pasa los dos primeros actos de la obra intentando pasar por blanca, lo que da un toque dramático a la obra. Sin embargo, en el tercer acto, Nettie aparece desolada al ver que su enamorado la ha abandonado por una muchacha adinerada y blanca, a la que ataca con un cuchillo para luego morir de un tiro destinado a su infiel amante. De este modo, la seriedad mostrada al inicio de la obra se diluye en un estilo melodramático y pasado de moda que hace que el elemento de denuncia pierda fuerza. Así Treadwell nos acaba mostrando a Nettie como una mujer semi-analfabeta, vengativa y amenazadora que no dista demasiado del estereotipo decimonónico del «noble salvaje». Y al igual que ocurriera con la obra anteriormente mencionada, en *The Right Man* la elección de nombre de la protagonista es muy significativa: Treadwell decidió bautizar a su personaje con el nombre de su racista madre. Resulta cuando menos irónico que si Treadwell quería usar el nombre de su madre en una de sus obras no lo haga para adjudicárselo a uno de sus personajes anglosajones, sino para uno mestizo. Sin entrar en un profundo análisis psicológico de estas elecciones de nombre, se trataba sin lugar a dudas de una pequeña venganza de Treadwell contra la madre que tanto dolor le había causado con sus constantes comentarios despectivos.

En otras tres de sus obras, *Gringo* (1922), *Andrew Wells's Lady* (1931) y *Judgement in the Morning* (1952), Treadwell crea hombres de piel cobriza (el bandido Tito «El Tuerto», el bailarín de night-club Rico Rodríguez o el criminal José Campos, respectivamente), que representan una amenaza para los protagonistas blancos por su falta de valores morales. En estos tres dramas el personaje hispano es presentado como el intruso que perturba la paz de los protagonistas y pone en peligro su forma de vida. Esta misma idea del hombre hispano como amenaza aparece también, aunque muy brevemente, en *Machinal*.

Frente a todas estas descripciones negativas de los personajes mexicanos y mestizos, en obras tales como *Gringo* (1922), *Lusita* (1931) y *Hope for a Harvest* (1938 la novela y 1941 la versión teatral), Treadwell simpatiza con las dificultades que este tipo de personas encuentran en la sociedad estadounidense. Esta empatía se refleja en el modo de presentar con seriedad y ojo crítico la difícil situación de las protagonistas, que se sienten en tierra de nadie y que deben hacer frente al racismo

y a la doble discriminación por el hecho de ser mujeres y mestizas. Por ejemplo, en *Gringo* la joven Besita Chivers es considerada estadounidense por su padre y, sin embargo, los demás personajes la ven como mexicana. Que su padre quiera negar que Besita sea en parte hispana significa ignorar a la madre que murió dando a luz e implica que el Sr. Chivers no acepta a su hija tal como es (un sentimiento paterno con el que Treadwell estaba lamentablemente familiarizada al haberlo sufrido a manos de sus padres). Para dañar aún más la autoestima de Besita, el Sr. Chivers menosprecia y explota a sus trabajadores mexicanos y tiene una amante mexicana (Concha) a la que, al igual que ya pasó con la madre de Besita, considera lo suficientemente buena como para mantener relaciones sexuales con ella, pero no para desposarla. El mensaje implícito para Besita es que las mujeres con sangre hispana como su madre, Concha y ella son una propiedad de usar y tirar por el hombre anglosajón, pero en ningún caso una igual. Al final de la obra, cuando Besita abandona a su padre para marcharse a vivir en las montañas con el bandido Tito «el Tuerto» se trata de amor hacia la persona que la acepta tal como es, pero también es una pequeña venganza contra el padre que considera ofensivo ver a su hija emparejada con un hombre que personifica todo lo que él desprecia.

Las ambivalencias y complejidades presentadas por Treadwell en *Gringo* se reflejan de algún modo en las dispares críticas recibidas tras su estreno; por ejemplo, el 15 de diciembre de 1922 el crítico teatral del *New York Times*, John Corbin, escribió que el problema de esta obra era que:

No se ha hecho ningún esfuerzo en hacer que sea un melodrama que despierte empatía [...] Con toda su riqueza de personajes y ambientación, apenas hay nada en la obra que despierte la clase de empatía necesaria en cualquier melodrama... Uno permanece extrañamente indiferente al destino de los personajes<sup>9</sup> (1922: np).

En contraste con esta reseña, cinco días más tarde un tal Willis B. Rice envió una carta al editor del mismo periódico cuestionando la reseña escrita por Corbin puesto que opinaba que «a diferencia de las obras sobre México escritas por dramaturgos de la costa Este, a quien su crítico evidentemente admira, esta obra retrata la vida en México de los mexicanos; no el México imaginado en el Greenwich Village»<sup>10</sup> (1922: np).

En la novela *Lusita*, escrita casi diez años más tarde, Treadwell retoma el tema y la mayoría de los personajes. La joven mestiza se llama ahora Señorita Luz de Montejo y el bandido es Pancho Zateca, pero el tono dramático es el mismo. Además, en esta ocasión Treadwell hace más énfasis en la figura del bandido como un héroe romántico que, a pesar de ciertas dosis de brutalidad, es un buen hombre llevado

9 «There is no effort to make melodrama sympathetic in Sophie Treadwell's new play of American life in Mexico. [...] With all its wealth of character and atmosphere, there is little in the play that commands the sort of sympathy essential to melodrama. ... One remains strangely indifferent to the fate of the dramatis personae».

10 «Unlike plays written of Mexico by our Eastern melodramatists, whom your critic evidently admires, this play portrays the life of Mexico of the Mexicans; not Mexico of Greenwich Village».

a su situación actual por las circunstancias adversas que han marcado su vida. La caracterización del bandido Pancho Zateca está influida sin duda por la imagen de Pancho Villa, al que Treadwell había entrevistado cuando cubría como reportera la revolución mexicana. El corto tiempo que Treadwell había pasado con Villa y su familia en su rancho le había permitido conocer al hombre más allá de su imagen pública. Treadwell había podido ver que este líder revolucionario, presentado por la prensa estadounidense como un bandido sanguinario, era en realidad un buen hombre que deseaba mejorar la vida de sus compatriotas. Que algunas de sus decisiones no hubiesen sido las más acertadas o que afectasen negativamente a los intereses político-económicos de los Estados Unidos no debían de empañar sus aciertos. Por todo ello, Treadwell consideraba que era su obligación ayudar a limpiar la imagen pública de Villa en los Estados Unidos y para ello no dudó en escribir artículos periodísticos en su defensa o crear personajes inspirados en él.

En *Hope for a Harvest* dos de las protagonistas son mestizas, Carlotta Thatcher y Tonie Martin, la hija de su primo Elliot<sup>11</sup>. En la versión original de esta novela Carlotta recuerda los comentarios despectivos que recibía de su madre tras ser abandonadas por su padre, Carlos<sup>12</sup>. Una noche de verano que la pequeña Carlotta quiso dormir en el jardín en lugar de en su cama, su madre se puso furiosa y la insultó:

Oyó la voz de su madre, tan aguda y clara como aquel día. Casi podía ver la voz de su madre salir disparada como la lengua de una serpiente.

«Eso debe ser lo que hay de mexicana en ti», había dicho su madre. [. . .]

A veces Madre podía ser realmente odiosa e insultante. Eso es lo que le dijo Papá una vez.

«Vinia, ¿te das cuenta de lo insultante que eres?»<sup>13</sup> (Dickey & López, 2006: 245).

Poco antes en el relato, la abuela bromeó diciendo que Carlotta tenía ojos como «platillos negros». Cuando la niña le preguntó a su madre qué significaba eso, la madre respondió enfadada: «“Lo que quiere decir es que tus ojos son igualitos a los de tu padre”. Y Mamá miró a la abuela. “Es la hija de su padre.” ¿Cuántas veces tendría que oír eso? “Es la hija de su padre”»<sup>14</sup> (Dickey & López, 2006: 236).

El dolor de Carlotta al recordar los duros momentos de su infancia en los que tenía que soportar los comentarios racistas de su madre parece repetirse una generación más tarde en la relación de su primo Elliott Martin con su hija. La joven Tonie debe oír como su padre menosprecia a los inmigrantes italianos que viven en

11 En la versión original Carlotta se apellida Ashton.

12 Nótese como la elección de nombres, Carlos y Carlotta, refuerza la conexión entre el padre y la hija.

13 «She heard her mother’s voice, as Sharp and clear as she had Heard it then. Seemed almost to see her mother’s voice dart out like a snake’s tongue. ‘That must be the Mexican in you’, her mother had said. [...] Mother was so hateful at times, and insulting. That’s what Papa had said to her once. ‘Vinia, do you know how insulting you are?’»

14 «She means you have eyes just like your father’. And mama looked at grandma. ‘She’s her father’s child, alright, alright.’ How many times she was to hear that in her life. ‘She’s her father’s child’».

la zona por no ser anglosajones como él; lamentablemente Tonie debe recordarle que ella tampoco es totalmente anglo, pues su recientemente fallecida madre era parcialmente nativo americana. Como hija de blanco y mestiza, Tonie se encuentra en la dolorosa situación de tener que recordarle a su padre que su propia hija no pertenece a ese grupo racial de supuesta superioridad. De nuevo Treadwell nos presenta una hija que debe ver el desprecio de su progenitor por los que no son totalmente anglosajones, pasando por alto que su propia hija tampoco lo es. Y, una vez más, este hombre racista que mira por encima del hombro a sus vecinos mediterráneos no tuvo, sin embargo, ningún problema en mantener relaciones sexuales e incluso casarse con una mujer que tampoco era cien por cien blanca. La hipocresía de Elliott es tal que su nueva amante es una inmigrante italiana y, cuando Tonie se queda embarazada, Elliott no acepta responsabilidad alguna por no haber sabido educar a su hija correctamente, sino que hace recaer toda la culpa sobre los genes indios de su difunta esposa.

Al día siguiente del estreno de *Hope for a Harvest* en Boston (4 de abril de 1941), la crítica aparecida en *The Globe* predecía la reacción del resto de la prensa especializada: «Es una obra preciosa, inteligente, sana y conmovedora; uno de los acontecimientos teatrales más importantes de la temporada. Sophie Treadwell, que la ha escrito, se convertirá en el objetivo de cierta saña porque habla claro y expresa algunas verdades incómodas. Algunos la llamarán reaccionaria y enemiga del progreso»<sup>15</sup> (Norton, 1941: np).

Treadwell estaba profundamente preocupada por lo que estaba ocurriendo en Europa con el auge del nazismo y otras formas de fascismo. Veía cómo el racismo fascista se cebaba en judíos, gitanos y otras minorías étnicas y temía que ese fanatismo pudiese cruzar el Atlántico e invadir su país. Sin concesiones a la galería, y con su habitual estilo tajante, en *Hope for a Harvest* Treadwell acusó a los estadounidenses de racistas y de culpar a los demás de sus problemas en lugar de hacerles frente y buscar soluciones. La mayoría de la crítica especializada se mostró contraria a la obra de Treadwell, mientras que el público fue más receptivo. Lamentablemente el ataque japonés sobre Pearl Harbor en diciembre de ese mismo año le dio el golpe de gracia a la obra, pues lo último que querían oír los norteamericanos en esos momentos era críticas a su país. Cuando *Hope for a Harvest* cerró tras solo treinta y ocho representaciones, Treadwell estaba tan desilusionada con Broadway y su entorno que decidió abandonar el teatro temporalmente para centrarse en la redacción de guiones de televisión, probablemente con la esperanza de que aquel nuevo medio le proporcionase más libertad y estuviese más abierto a sus continuas innovaciones.

Para terminar, me gustaría resumir lo que yo considero los cuatro puntos clave de la cuestión tratada a lo largo de este ensayo: en primer lugar, que la confusión de la propia Treadwell en lo que respecta a sus sentimientos hacia su padre se reflejó en su modo de presentar a los personajes hispanos (a veces positiva y otras

15 «Sophie Treadwell, who wrote it, will find herself the target of some bitterness, because in it she speaks out boldly and utters unpleasant truths. She will be called a reactionary and an enemy of progress in some quarters».



negativa); en segundo lugar, que el hecho de que nunca llegase a superar el daño infligido por sus padres la incapacitó para crear argumentos mejor desarrollados, pues se sentía incapaz de dar un final totalmente feliz, pero al mismo tiempo no quería renunciar a la esperanza de que dicho final fuera posible; en tercer lugar, creo que es fundamental resaltar que Sophie Treadwell creó numerosos personajes de mujeres mestizas mucho antes de que se pusiera de moda el movimiento chicano y de que el feminismo se ocupara de las mujeres de minorías étnicas. Y en cuarto y último lugar, y volviendo a la idea presentada al inicio de este ensayo, debemos resaltar cómo Treadwell creaba obras de temática clásica pero de estilo innovador (*Machinal* y *For Saxophone*) o por el contrario obras de temática innovadora pero de estilo clásico. Nunca escribió ninguna obra en la que combinase innovación tanto en el tema como en el texto en sí o en la puesta en escena. En su correspondencia, Treadwell deja clara su preferencia por la estructura tradicional de la llamada «well-made play», mientras que al mismo tiempo insiste en escribir sobre cuestiones consideradas controvertidas y por tanto poco comerciales. Resulta pues sorprendente que una autora que ha pasado a formar parte de la historia del teatro norteamericano por un drama expresionista considerase este estilo teatral inferior al realismo. Quizás Treadwell pensaba que si el texto y la escenografía eran demasiado rompedoras, el público centraría su atención en estos aspectos y no en el tema, que era lo que realmente le interesaba a ella. Toda su obra fue un intento de encontrar respuestas a las preguntas sin resolver que le había dejado su difícil vida familiar. Siendo este el elemento en torno al cual giraban sus pensamientos y su producción artística, quería asegurarse que también era el foco de atención de sus lectores/espectadores.

## BIBLIOGRAFÍA

- CORBIN, John (1922): «The Play». *New York Times*. 15 diciembre 1922. MS 318, caja 12, álbum de recortes 9, Sophie Treadwell Collection.
- DICKEY, Jerry (1997): *Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*. Westport, CT: Greenwood Press.
- DICKEY, Jerry & LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miriam (2006): *Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- GUTIÉRREZ, Margo (2000): *Encyclopedia of the Mexican American Civil Rights Movement*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, p. 235.
- HECK-RABI, Louise Evelyn (1976): *Sophie Treadwell: Subjects and Structures in 20th Century American Drama*. Tesis doctoral. Ann Arbor, Michigan.
- JACOBSON, Pauline (1907): «Rough Riding as a Cure for Civic Ills». *The San Francisco Bulletin*. 16 marzo 1907. p. 15.

- NORTON, Elliot (1941): «Stirring Play at Colonial». *The Globe*. 4 de abril de 1941. En MS 318, caja 14, álbum 11, Sophie Treadwell Collection.
- RICE, Willis B. (1922): «Pro-Gringo. To the Dramatic Editor». 20 de diciembre de 1922. En MS 318, caja 12, álbum 9, Sophie Treadwell Collection.
- SAYLER, Oliver M. (1928): *Footlight and Lamplight*. September 17, 1928. Vol. V, No. 11. En The Sophie Treadwell Collection. MS 318, Box 13, Scrapbook «Machinal».
- TREADWELL, Sophie. The Sophie Treadwell Collection. MS 318 y MS 124. Special Collections Library. Universidad de Arizona, Tucson.
- WYNN, Nancy (1991): *Sophie Treadwell: The Career of a Twentieth-Century American Feminist Playwright*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

Recibido el 22 de diciembre de 2011  
Aceptado el 15 de marzo de 2012  
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 33-48]

## 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 masculinos<sup>2</sup>, 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 Unidos<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>. 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 presente<sup>5</sup> (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 allí<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup> (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»<sup>8</sup> (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*<sup>9</sup> (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 creo<sup>10</sup> (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 personales<sup>11</sup> (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»<sup>12</sup> (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»<sup>13</sup> (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 conocí<sup>14</sup> (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»<sup>15</sup> (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 feminismo<sup>16</sup>. Sin duda, es un texto incómodo que ha suscitado y sigue suscitando interés para la crítica<sup>17</sup> 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»<sup>18</sup> (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»<sup>19</sup> (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»<sup>20</sup> (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»<sup>21</sup> (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»<sup>22</sup> (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»<sup>23</sup> (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»<sup>24</sup> (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»<sup>25</sup> (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 olvidaste<sup>26</sup> (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»<sup>27</sup> (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»<sup>28</sup> (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 culpable<sup>29</sup> (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 fascinante<sup>30</sup> (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»<sup>31</sup> (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»<sup>32</sup> (III, 211). Con *The Little Foxes*, Hellman vuelve al sur de su niñez y adolescencia y a los recuerdos familiares<sup>33</sup> 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»<sup>34</sup> (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»<sup>35</sup> (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 objeto<sup>36</sup>, 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»<sup>37</sup> (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»<sup>38</sup> (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»<sup>39</sup> 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»<sup>40</sup> (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 conexión<sup>41</sup>  
(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 Unidos<sup>42</sup>. 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»<sup>43</sup> (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»<sup>44</sup> (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 Chéjov<sup>45</sup>. 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 entendí<sup>46</sup> (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 quiero<sup>47</sup> (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»<sup>48</sup> (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»<sup>49</sup> (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 mujeres<sup>50</sup> (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]



## Sin hogar, sin identidad: el teatro feminista de Jane Bowles

### *Without Home, Without Identity: Jane Bowles's Feminist Theatre*

#### RESUMEN

Jane Bowles (1917-1973) fue una autora estadounidense unida al *avant-garde*. Su creación literaria, situada en los 'márgenes de los márgenes' del canon, incluye la novela *Dos damas muy serias*, una colección de historias cortas, *Placeres sencillos*, así como una obra teatral titulada *En el cenador*. Escritora obsesionada con la originalidad en cada uno de sus trabajos, y siempre preocupada por los anhelos de sus personajes femeninos por definirse a sí mismas o por escapar de definiciones, Jane Bowles no se acomoda a etiquetas fáciles. Este ensayo se centra en *En el cenador*, ofreciendo un análisis de cómo Bowles utiliza la figura del hogar en su exploración de la identidad de la mujer en su obra.

**Palabras clave:** Jane Bowles, *In the Summer House* (*En el cenador*), *avant-garde*, existencialismo, hogar, identidad.

#### ABSTRACT

Jane Bowles (1917-1973) was a US *avant-garde* author. Her literary works, located on the 'margins of the margins' of the canon, include her novel *Two Serious Ladies*, a collection of short stories, *Plain Pleasures*, and her drama *In the Summer House*. Obsessed with being original in every single work and worried about her female characters' yearnings for self-expression or for escaping definitions, Jane Bowles cannot be easily labelled. This essay focuses on *In The Summer House* and offers an analysis of the way Bowles employs the figure of home as she explores women's search for their own identity in the play.

**Key words:** Jane Bowles, *In the Summer House*, *avant-garde*, existentialism, home, identity.

#### SUMARIO

-1. Introducción. -2. Recepción de la obra de Jane Bowles. -3. Hogar ¿dulce hogar? -4. La figura del hogar en el teatro norteamericano. -5. Hogar y crítica feminista. *In the Summer House* (*En el cenador*). -6. Bibliografía.

1 Universidad Complutense de Madrid. Esta investigación ha contado con la financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI 2009- 12221).

Jane Bowles (1917- 1973) es uno de otros tantos casos de escritoras que han sido apartadas del canon. Sin embargo, su caso es especial en el sentido de que ha sido recuperada en diversas ocasiones, solo para volver a ser apartada de nuevo. Durante mucho tiempo, y quizá aún hoy en día, se la recuerda como la esposa del escritor y compositor Paul Bowles, y no como la artista que luchó por conseguir un espacio propio. Las etiquetas que le han sido impuestas –escritora de culto, talento menor, leyenda *underground*, excéntrica, e incluso loca, así como la etiqueta con la que ella misma se definía: «Cojita, la judía tortillera»<sup>2</sup>– han servido tanto para su recuperación como para su olvido.

Los críticos coetáneos recibieron sus obras de forma dispar, e incluso antes de su muerte, el interés en su obra se disipó en varias ocasiones. A mitad de los años sesenta, y claramente bajo la influencia del renacer del movimiento feminista, Jane Bowles tuvo una segunda oportunidad cuando en 1966 se publicaron sus obras completas en un volumen titulado *The Collected Works of Jane Bowles*, con una introducción de su amigo Truman Capote. Sin embargo, como apunta Jeannie Skerl, «el clima social y literario de los sesenta estaba más abierto a temas nuevos, y los lectores podían entender mejor la búsqueda espiritual, los conflictos psicológicos y la ansiedad intelectual de los personajes femeninos de Bowles, pero los críticos aún tenían unas expectativas conservadoras en cuanto a la convenciones genéricas»<sup>3</sup> (1997: 10). A finales de los setenta y principios de los ochenta hubo un nuevo resurgir de interés en Jane Bowles. Una colección expandida de sus obras apareció bajo el título *My Sister's Hand in Mine* en 1978. En esta ocasión, y gracias a que el movimiento feminista se encontraba en un nuevo resurgir, la crítica aceptó su obra de forma más que positiva. Aún así, Jeannie Skerl aún lamenta cómo «el proceso de canonización de autores modernos ha relegado a Bowles [...] a los márgenes de los márgenes del canon modernista»<sup>4</sup> (1997: 17). Es interesante anotar que en España se ha trabajado intensamente para que ni Jane Bowles ni su obra caigan en el olvido. Fue en Málaga donde Bowles pasó los últimos años de su vida en el Hogar conventual de Nuestra Señora de los Ángeles, y donde fue enterrada. Irónicamente, con motivo del centenario del nacimiento de Paul Bowles, el Instituto Municipal del Libro organizó en 2010 el ciclo «El Mundo de los Bowles», donde Jane Bowles fue recordada con poemas, música y flores, así como con la restauración de su tumba en el cementerio de San Miguel y la inauguración de la placa que reza “Cabeza de gardenia” –que es como Truman Capote se refería a la autora («Homenaje ante la tumba rehabilitada de la escritora Jane Bowles» 2010: np).

El hecho de que la tumba de Jane Bowles se encuentre en Málaga y que, ni siquiera tras haber pasado los diez años por los que Paul Bowles pagó su nicho, sus

2 Los términos en inglés, «Crippie, kike dyke», son altamente ofensivos. Todas las traducciones son de la autora de este ensayo, a excepción de las citas de *En el Cenador*.

3 «The social and literary climate of the 1960s was more open to new subjects or themes, and readers were better able to comprehend the spiritual quests, psychological conflicts, and existential anxiety of Bowles's female characters. But critics were still conservative in their expectation that works conform to generic conventions».

4 «The process of canonization of modern writers has relegated Bowles [...] to the margins of the margins of the modernist canon».

restos hayan vuelto a su país natal, no deja de responder al espíritu vagabundo de la autora. Como Carol Schloss apunta, Bowles era «una vagabunda cultural, pues, sin familia, sin trabajo diario ni una residencia fija, escribía siempre desde una posición de sin techo y de vagabunda, enfrentándose a contextos inamovibles como un sujeto cambiante y errante»<sup>5</sup> (1997: 112). Esta condición de Jane Bowles como una autora sin hogar y sin identidad, hechos que quizá ella misma adoptó como signos identitarios propios, constituye el génesis de este artículo. Respondiendo a estas mismas características, en su única obra completa y estrenada, *In The Summer House* (1954) –traducida al español como *En el cenador*– los personajes femeninos también se antojan vagabundas, cuerpos perdidos buscando una identidad y un hogar donde reafirmarse, o quizá lo que buscan es precisamente rechazar ese vínculo poderoso entre hogar e identidad que estructura nuestras vidas.

### Hogar, ¿dulce hogar?

Resulta paradójico que uno de los bastiones del Sueño Americano rece que la movilidad es parte fundamental de la prosperidad, mientras que al mismo tiempo tal sueño se fundamente en la idea del hogar. En palabras de la crítica Kristin Pfefferkorn, «El progreso –la idea de estar en continuo movimiento– es una idea con la que estamos comprometidos como americanos. Sin embargo, también estamos siempre intentando amarrarnos fuerte, clavarnos, echar raíces, construir hogares»<sup>6</sup> (1991: 120). Sin duda, la figura del hogar está intrínsecamente unida a la proyección de nuestra identidad; el hogar responde al «anhelo existencial de un recipiente estable para la identidad – un hogar para el yo, una habitación propia»<sup>7</sup> (Chaudhuri, 1995: 59).

La elaboración quasi-mitológica de la figura del hogar no deja de ser, no obstante, una recreación literaria y fantasiosa. La letra pequeña del Sueño Americano esconde un sesgo genérico fundamental: el hombre parece ser el sujeto activo unido a ese ideal del perpetuo movimiento, mientras que la mujer pasa a ser el sujeto pasivo sobre el que recae la ardua tarea de mantener el hogar. Linda McDowell y Joanne P. Sharp nos advierten de cómo en el mundo occidental la construcción social del hogar ha erigido esta figura «como un lugar de placeres familiares, un lugar en el que estar en el tiempo libre y en el que descansar –para los hombres es un lugar de descanso tranquilo y selvático tras la severidad de la ciudad o del lugar de trabajo y para las mujeres, supuestamente, un refugio seguro»<sup>8</sup> (1997: 263).

La crítica feminista no ha tardado en responder a esta elaboración de la figura del hogar, especialmente por sus implicaciones en la asignación de roles. «El hogar

5 «a cultural vagabond, for, without family, regular work or customary residence, she writes always from an unhoused and transient position, confronting fixed contexts as an unfixed and roving subject».

6 «Progress, the idea of moving on –is an idea we are committed to as Americans. Yet we are also trying ever again to hold on, to sink roots, to build homes».

7 «the humanist yearning for a stable container for identity –a home for the self, a room of one's own».

8 «as a place of familial pleasures, a place of leisure and rest –for men a sylvan and tranquil respite from the rigours of the city or the workplace and for women a supposedly safe haven».

puede ser tanto un lugar de conflicto (así como de trabajo) como de descanso»<sup>9</sup>, dice Doreen Massey (1998: 11). Es más, el hogar como una localización geográfica ha sido central en la construcción ideológica de la identidad femenina. En palabras de Rosemary George, «la palabra hogar trae connotaciones de la esfera privada de la jerarquía patriarcal, de la identidad genérica, de refugio, de confort, de cuidado y protección»<sup>10</sup> (1999: 1). De esta forma, la subjetividad femenina se convierte en aquello que debe limitarse geográficamente para ser controlado, y así el hogar se transfigura en un mecanismo de control y vigilancia (Leslie, 1997: 304).

Desde sus comienzos, el teatro norteamericano moderno siempre se ha mantenido sensible a la representación del hogar. Los grandes dramas norteamericanos se definen como dramas del hogar, de la familia disfuncional que, atrapada entre sus cuatro paredes, no puede sino ser el germen de duros enfrentamientos dados por unas estrictas jerarquías de género. En su estudios sobre la representación realista del hogar en el teatro norteamericano de los años veinte, Brenda Murphy nos indica que los escenarios realistas

no solo son un medio primordial para caracterizar a los personajes, sino que, a través de las imágenes escénicas de tiranía doméstica, son también una declaración temática constante. Y dado que ninguna de las mujeres deja la casa durante mucho tiempo, los escenarios nos proporcionan definiciones claras acerca de la acción de la obra. En los mejores casos, los escenarios son el punto principal de integración de toda la obra<sup>11</sup> (1987: 153).

La relación entre la figura del hogar y el teatro norteamericano es una de las más largas asociaciones en la historia teatral. Los grandes clásicos del teatro norteamericano escriben la palabra hogar en letras mayúsculas. *Muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller, *Largo viaje hacia la noche* (1956) de Eugene O'Neill, o el reciente Premio Pulitzer de teatro *Agosto: Condado de Osage* (2008) de Tracy Letts atestiguan esta fuerte constante. En estas obras el concepto del hogar se presenta como el pilar fundamental sobre el que se desarrolla la acción de la obra y el desarrollo psicológico y dramático de los personajes. Sin embargo, y a diferencia de cómo se representaba el hogar en el teatro puramente realista, donde el escenario doméstico era la fuente primordial de información acerca de los personajes que lo habitaban, se podría afirmar que en el teatro más moderno el hogar tiende a convertirse casi en un personaje más de la obra. Las relaciones que se establecen entre la escena doméstica y sus moradores entran en una dinámica bi-direccional, según la cual la escena nos dice mucho del personaje y el personaje de la escena. El

9 «home may be as much a place of conflict (as well as of work) as of repose».

10 «The word 'home' immediately connotes the private sphere of patriarchal hierarchy, gendered self-identity, shelter, comfort, nurture and protection».

11 «provide not only a major means of characterization but, through their scenic images of domestic tyranny, a constant thematic statement. And because none of the women leaves her house for long, the settings provide clear definitions for the play's action as well. In the best of them, the setting provides the major point of integrations for the whole representation».

hogar se convierte entonces en una entidad propia dotada de múltiples sentidos, los cuales, a menudo, son incluso contrapuestos. Una de estas contradicciones fundamentales que encontramos en el teatro norteamericano moderno es la presentación simultánea de la figura del hogar como refugio y prisión, como seguridad y encarcelamiento, y esta misma contradicción «es crucial para su sentido dramático»<sup>12</sup> (Chaudhuri, 1995: 8).

El título de la obra de Jane Bowles, *En el cenador*, indica a primera vista una preocupación por el tema del espacio. La obra se desarrolla parcialmente en el exterior de la casa, donde un pequeño cenador se convierte en la fuerza simbólica más potente de la obra. Jane Bowles tardó casi diez años en concluir esta pieza. Comenzó a escribirla en 1945 y en 1947 había terminado el primer acto. Siguió trabajando en ella hasta su puesta en escena en 1953, aunque, perfeccionista como era –Paul Bowles decía que a Jane Bowles le costaba la vida escribir... a veces tardaba hasta una semana en escribir una página (en Caponi, 1994: 125)– no dejó de re-escribirla, especialmente para adecuarla al gusto del público de Broadway. Durante estos años Jane Bowles también cambió de hogar con cierta frecuencia, lo cual se refleja en las idas y venidas de sus personajes femeninos. París, Tánger, Southampton, Nueva York, hogares, hoteles, casas de amistades; Jane Bowles, la escritora errante, buscaba un sitio donde poder sentirse ella misma, y un hogar no era necesariamente su lugar ideal; no mientras fuera una joven llena de vida y de energía, como revela este fragmento de la carta que escribió a Paul Bowles a finales de septiembre de 1947:

Es agradable tener un lugar al que regresar y creo que una *casa* en África o en cualquier otro país es una tontería. Creo que los hoteles u otros sitios temporales son más divertidos. Pero todos *deberíamos* tener un sitio permanente que se pueda cerrar y no tenga que alquilarse cada vez que nos vamos. Especialmente cuando nos hacemos viejos y tenemos achaques<sup>13</sup> (en Dillon, 1985: 57; énfasis en el original).

Es innegable que donde Jane Bowles se sentía realmente ella misma era en su ambiente bohemio. Podría decirse que su propia vida y obra son el fiel reflejo del entorno bohemio que la rodeaba. Desde sus comienzos se inspiró en el mito bohemio de la artista rebelde que busca un atisbo de iluminación a cualquier precio, siendo su autodestrucción la más clara consecuencia. Bowles siempre vivió en ese ambiente bohemio que promovía un estilo de vida nada convencional y la experimentación con políticas radicales, con drogas y alcohol, con otras culturas y con la libertad sexual (Skerrl, 1997: 3-4). A pesar de sumirse en un movimiento *avant-garde* absolutamente masculino, Jane Bowles encontró en sus amigos John LaTouche, Oliver Smith, Virgil Thomson, Tennessee Williams y Truman Capote,

12 «its status as both shelter and prison, security and as entrapment –is crucial to its dramatic meaning».

13 «It is nice to have a place to come back to and I think a *house* in Africa or any other country is silly. I think hotels or temporary places are more fun. But we *should* all have a permanent one which could be closed up without being rented every time we moved. Particularly as we grow older and more feeble».

entre muchos otros, una inyección de energía para embarcarse en nuevas obras a pesar de las frecuentes malas críticas. Gracias también a estas amistades, Bowles tocó varios géneros: novela, novela corta, historia corta, teatro, e incluso el teatro de marionetas, y en cada una de sus piezas demostraba su compromiso con la experimentación formal y su necesidad interior de ser original en cada nuevo proyecto.

La temática de las obras de Jane Bowles es también un fiel reflejo de la mitología bohemia. Los términos claves en su obra son la condición de la existencia humana, el significado de la vida, la libertad y la responsabilidad de individuo, así como la exploración de las emociones. No obstante, como subraya la biógrafa de Jane Bowles, Millicent Dillon, los temas que preocupaban a Jane Bowles no dejan de ser los que nos preocupan a todos:

A pesar de su rareza, a pesar de su originalidad, al fin y al cabo ella escribía de lo que nos es común a todos: de ese lugar dentro de nosotros mismos donde somos uno y al mismo tiempo masculino y femenino, infantil y poderoso, mayor y principiante, de ese lugar donde vamos a morir y donde nos agarramos a la vida<sup>14</sup> (1981: 423).

*En el cenador* es esa obra maravillosa en la que Bowles, a través del viaje identitario de sus protagonistas, nos hace retraernos a ese lugar interior nuestro para explorar lo que significan la vida y la muerte, la libertad y la opresión, y las consecuencias de nuestros actos y emociones.

### ***In the Summer House: o vida en un cenador***

Antes de su estreno oficial en Broadway en 1953, bajo la dirección de José Quintero, *En el cenador* se había puesto en escena en el Hedgerow Theatre de Filadelfia en 1950 y en la Universidad de Michigan y en Boston en 1953. La obra, con música de Paul Bowles, solo duró dos meses en cartel, a pesar de ser meritoria de un espacio en el prestigioso *Best Plays of 1953-54*, editado por Louis Kronenberg, y de que la obra había generado un segmento significativo de seguidores de culto. Por ejemplo, Truman Capote confesó que a pesar de que

no me gusta el teatro especialmente: soy incapaz de aguantar una obra más de una vez, sin embargo, vi *En el cenador* tres veces, y no por mi lealtad a la autora, sino porque la obra tenía un ingenio espinoso, el sabor de una bebida amarga y

14 «Despite her oddness, despite her originality, she wrote finally of what is common to us all: of that place within ourselves where we are at one and at the same time masculine and feminine, childlike and powerful, aged and just beginning, of that place where we go to death and we hold on to life».



refrescante que se prueba por primera vez –las mismas cualidades que me llevaron inicialmente a leer la novela *Dos señoras muy serias* de la Sra. Bowles<sup>15</sup> (1978: viii).

### Y para Tennessee Williams, *En el cenador*

no es solo la obra más original que he leído, creo que también es la más extraña y la más divertida y una de las más emocionantes. Sus percepciones humanas son a la vez profundas y delicadas; su poesía dramática es a la vez ilusoria y apasionante. Es una de esas obras rarísimas que no se ponen a prueba en el teatro, sino que a través de ellas el teatro se pone a prueba<sup>16</sup> («*In the Summer House*», 1993: np).

Pero *En el cenador* encontró más detractores que seguidores entre los críticos teatrales. Aunque reconocían la innovación formal de la obra, que mezcla realismo con expresionismo y surrealismo, lo cómico con el melodrama y lo mundano con lo lírico, la originalidad de sus personajes femeninos (tres parejas de madres e hijas con relaciones muy diferentes) y su delicado humor, los críticos fueron implacables al hablar de la falta de estructura –o más bien deberíamos decir de la no adecuación a la estructura dramática convencional– de la falta de motivación en los personajes, y en definitiva, de su falta de sustancia (Skler, 1997: 9).

Peter G. Christensen explica los posibles motivos que llevaron a tan malas críticas. Para Christensen, el tema de la relación madre-hija en los años cincuenta era completamente ignorado, bien porque se consideraba insignificante, bien porque no había nada positivo que decir al respecto, sobre todo si atendemos al ambiente misógino que predominaba en esa época (1997: 49). En esta línea, Judith Barlow argumenta que, dada la perspectiva tan poco sentimental de la maternidad que presenta, la obra abocaba ciertamente al fracaso, sobre todo si atendemos al retrato de la maternidad en obras, revistas y programas televisivos de la época (1994: xxii). Tampoco podemos olvidar que eran muy pocas las obras escritas por mujeres que llegaban a escena en ese tiempo. Simplemente, el mundo no estaba preparado para Jane Bowles en los años cincuenta. Otros reestrenos en los años sesenta, setenta y ochenta, siempre en escenarios del Off-Broadway, intentaron mantener viva la llama de Jane Bowles. Ya en los noventa, el Lincoln Center de Nueva York tuvo *En el cenador* en escena durante un mes en el Vivian Beaumont Theatre y, a pesar de las críticas, que señalaban más en dirección a la puesta en escena y a la propia actuación de algunos de los actores que al texto en sí, el crítico del *New York Times* acertó al decir que «Jane Bowles nació para ser una heroína de nuestro tiempo, aunque en el suyo solo fuera una figura de culto»<sup>17</sup> (Rich, 1993: np).

15 «I'm not all that keen on the theatre: cannot sit through most plays once; nevertheless, I saw *In the Summer House* three times, and not out of loyalty to the author, but because it has a thorny wit, the flavor of a newly tasted, refreshingly bitter beverage –the same qualities that had initially attracted me to Mrs. Bowles' novel, *Two Serious Ladies*».

16 «It is not only the most original play I have ever read, I think it also the oddest and funniest and one of the most touching. Its human perceptions are both profound and delicate; its dramatic poetry is both illusive and gripping. It is one of those very rare plays which are not tested by the theatre but by which the theatre is tested».

17 «Jane Bowles was born to be a heroine of our time, if only a cult figure in her own».

Una proporción extensa de la crítica dramática y teatral que ha examinado *En el cenador* se ha centrado exclusivamente en las relaciones madre-hija desde el punto de vista del psicoanálisis, más concretamente en la problemática que se genera entre estas dos identidades (Austin, 1990: 67-73). No obstante, y aunque este es sin duda un tema principal en la obra, entiendo *En el cenador* como una obra acerca de la problemática del espacio, y más en concreto, de la figura del hogar como el refugio idílico para el desarrollo de la identidad de los personajes femeninos que habitan el escenario. La primera acotación escénica nos desvela el jardín, y su descripción ya nos presenta este hogar como un problema:

*El jardín de GERTRUDE EASTMAN CUEVAS en algún lugar de la costa sur de California. El jardín, sembrado de cactus irregulares y ornamentos rotos, es un completo desorden. Un seto bajo, al fondo del escenario, separa el jardín de un camino que parece llevar a la carretera. Más allá del camino se encuentran la playa y el mar. Se pueden distinguir el lateral de la casa y la puerta de entrada. Una veranda domina a baja altura el jardín. Dentro del propio jardín hay un cenador cubierto de enredaderas (2010: 17).*

En primer lugar, el hecho de que la obra tenga lugar fuera de la casa, y no dentro de ella, nos indica que este hogar está lejos de ser un refugio. Según Carol Schloss «una casa puede convertirse en un texto, en una deshumanización materializada del refugio, del esqueleto, de los mismos huesos de la existencia»<sup>18</sup> (1997: 103). Es por tanto significativo que los moradores de esta casa prefieran estar siempre fuera. Gertrude, la madre de Molly, se mantiene siempre en la veranda, controlando a su hija y su espacio desde las alturas. Molly, como veremos más adelante, encuentra en el cenador su pequeño refugio, una habitación propia que, no obstante, no está libre de peligros. Los ornamentos rotos y los cactus irregulares nos hablan de un lugar descuidado y árido y de la fractura identitaria de las mujeres que buscan definirse a sí mismas. Un poco más adelante descubrimos que Gertrude va a casarse y que Molly, al no tener ocupación ni forma de ganarse la vida como mujer independiente, debe casarse también, rompiéndose así el vínculo madre-hija. El camino que lleva a la carretera es claramente un símbolo de la promesa de poder escapar, así como de recibir visitas inesperadas de invasores de este hogar. La playa y el mar aparecen aquí con múltiples connotaciones. Por una parte, el mar connota el líquido amniótico en el que madre e hija se encuentran antes de su separación, así como la total dependencia que existe entre Gertrude y Molly. En la puesta en escena de JoAnne Alkalaitis para el Lincoln Center, esta idea se vio reforzada visualmente por una escenografía claramente simbólica; una gran raíz retorcida recordaba al cordón umbilical, mientras que el ruido del mar se escuchaba constantemente. Por otra parte, el mar es al mismo tiempo un símbolo común en la literatura escrita por mujeres para sugerir las ideas de liberación y de muerte, como en *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, y este doble sentido es uno que Bowles explota en profundidad en la obra.

18 «a house can become a text, a materialized objectification of shelter, of the skeleton, of the very bones of existence».

Antes de adentrarnos en la exploración de esta casa y sus alrededores y de sus múltiples significados, cabe destacar que esta casa es a la vez una casa de huéspedes. La casa de huéspedes, el bar y la pensión son constantes en la obra de Bowles: «En repetidas ocasiones Bowles emplea la imagen del centro turístico, de la estación en el camino, la pensión, el hotel, el bar, el garaje, localizaciones que implican continuar con un viaje como forma de aliviar la angustia y de provocar una trans-formación»<sup>19</sup> (Schloss, 1997: 104). Bajo la pluma de Bowles estos lugares aparecen como hogares para aquellos que no lo tienen. O como dice Robert E. Lougy, «Los personajes de Bowles se encuentran atormentados por la falta de un sentido de lugar o de hogar»<sup>20</sup> (1997: 120), a lo que añado que esta falta de lugar y de hogar se une a la falta de identidad, y que estos personajes intentan encontrar el anhelado refugio en estos sucedáneos del hogar. Como Lougy apunta, «los personajes principales de Bowles, sin embargo, continúan buscando un hogar como es debido, incluso cuando huyen o intentan huir de aquello que les impide buscar la salvación. Estos personajes buscan espacios que realicen su yo, en vez de empequeñecerlo, donde la auténtica armonía entre ellos y el mundo que habitan sea posible»<sup>21</sup> (1997: 124).

El hecho de que Gertrude haya tenido que transformar su hogar en una casa de huéspedes es determinante a la hora de entender la identidad de esta mujer. Gertrude se lamenta: «Tal y como están las cosas tenemos que aceptar huéspedes ocasionales para llegar a fin de mes. Con los años habrá que aceptar más huéspedes, y apenas puedo con los pocos que tenemos ahora; mi temperamento no casa con ellos» (2010: 19). Al no tener un marido que sustente económicamente a la familia, Gertrude, muy a su pesar, ha tenido que convertir su hogar en lo que más detesta. Es por ello que Gertrude no intenta de ninguna manera hacer que esta casa sea un hogar, ni para ella ni para su hija, y mucho menos para sus huéspedes. Como vimos en la descripción de la casa, los ornamentos están rotos; a Gertrude no le interesa que sus huéspedes encuentren un lugar agradable, y además ni siquiera se encarga de cocinar para ellos. Típicamente para una mujer blanca de clase media de la época, Gertrude solo quiere casarse para que sea un hombre el que la mantenga económicamente:

estoy pensando muy en serio casarme con el señor Solares. Si lo hiciera podría llevar como mínimo una vida sin agobios económicos. Además, estoy segura de que con el tiempo conseguiría echar de la casa a su hermana, la señora López, que me pone de los nervios. Es un hombre manejable, y los hispanos no son muy de quedarse en casa, lo cual es una bendición (2010: 20).

19 «Repeatedly Bowles resorts to the image of the re-sort, of the way station, the pension, the hotel, the bar, the garage, to perches which imply further travel as a way to ameliorate distress and to effect trans-formation».

20 «Bowles's characters are haunted by the lack of a sense of place or home».

21 «Bowles's major characters, however, continue to seek for a proper home, even as they flee or attempt to flee from that which might impede their search for salvation. They seek spaces that will fulfil rather than diminish self, that will make possible an authentic harmony between them and the world they inhabit».

Esto es, Gertrude no busca una identidad de esposa –lo que más le gusta del señor Solares es que siempre está fuera de casa– ni de madre, pues aparentemente está deseando dejar a Molly e irse a vivir a Méjico. De hecho, Gertrude lamenta no haber podido abandonar al padre de Molly: «Quise abandonarlo todo... comenzar desde cero, pero no pude. Estaba embarazada de ti. No tuve elección» (2010: 21).

Paradójicamente para la dueña de una casa de huéspedes, la identidad que Gertrude está buscando es la de mujer solitaria y aislada del mundo. Como ella confiesa, lo que más le gusta hacer es quedarse sola en el porche y mirar al océano. Sus sueños también revelan su anhelo de aislamiento y su identidad problemática:

Algunas veces despierto por la noche con una extraña sensación de aislamiento... como si me hubiera caído por los acantilados para aterrizar a un kilómetro de todo lo que más me importa... ni siquiera las penas y las tristezas parecen ya pertenecerme. Nada me pertenece; es como si una sombra hubiera pasado por encima de mi vida entera y la hubiese oscurecido. Intento decir mi nombre en voz alta, lo intento una y otra vez, pero todo sigue estando muy lejos de mí. [...] Es verdad, cada uno de nosotros tiene que soportar una sombra o dos a medida que envejece. Pero si estamos ocupados pasa la sombra, pasará con rapidez y no quedará rastro de nuestra vida diaria (2010: 22-24).

El sueño recurrente de Gertrude nos muestra su pérdida de identidad y cómo su propio anhelo de aislamiento la lleva inconscientemente a alejarse de lo que le importa. Este sueño en clave surrealista anticipa el desarrollo dramático de la obra. Gertrude es incapaz de decir su nombre en el sueño, lo que nos indica que su intento por definirse a sí misma es fallido y que la sombra que la acompaña es demasiado densa como para pasar sin dejar rastro. De hecho, esta sombra ha acompañado a Gertrude desde su niñez, y es esta sombra la que la ha llevado a recrearse erróneamente en su sueño de aislamiento. Tras hablarnos de sus sueños, Gertrude pasa a recordar su infancia:

*(La música expresa la tristeza que ella prefiere ocultar.)* En una ocasión, cuando tenía diez años, [mi padre] se llevó [a mi hermana Ellen] del colegio. Le compró un sombrero de piel y se fueron juntos de viaje durante dos semanas. A mí no me llevaron. Yo no tenía motivo alguno para dejar el colegio. Estaba sana y robusta. La llevó a un gran hotel a la orilla del lago. [...] A Ellen la compadecía, pero estaba orgulloso de mí. Yo era su verdadero amor. Nunca lo demostró... Le daba miedo que Ellen lo descubriera (2010: 27).

Gertrude intenta autoconvencerse de su identidad de niña adorada por su padre, pero ella misma sabe que esa no es la verdad. Recreando ese viaje al que su padre nunca la llevó, Gertrude pasa los días contemplando el océano en silencio, tal y como su padre y su hermana pasaron aquellos días contemplando el lago helado, lo cual ha fomentado su identidad de mujer solitaria.

El paraíso solitario de Gertrude es rápidamente invadido por sus invitados. El señor Solares aparece junto a un grupo de mejicanos realmente ruidosos. La señora López, su hija Frederica y tres doncellas (Quintina, Altagracia y Esperanza) aparecen en escena cantando, bailando, y arrojándole arroz a Gertrude para celebrar su próximo enlace matrimonial. «No soporto este jaleo... No puedo más», grita Gertrude (2010: 43), quien en su deseo de mantener su aislamiento se mantiene en la veranda mientras sus invitados comen en el jardín. Lionel, el futuro esposo de Molly, entra en escena a continuación, acompañado de varias personas y de múltiples figuras de cartón que representan a una sirena, al dios Neptuno, una langosta, etc., anuncios de la próxima apertura de su restaurante El Cuenco de la Langosta. Pero el personaje más invasor entra a continuación y en solitario: Vivian. Físicamente, Vivian es todo lo contrario a Molly. Como Gertrude, es también pelirroja, y los colores vivos de su vestimenta y sus altos tacones, así como su estado de súper-excitación, nos hacen verla como una dura contrincante para Molly. A pesar de que el jardín es un completo desastre, Vivian asegura que la casa y el jardín son divinos y que ha venido aquí para disfrutar de la vida al máximo. Sin embargo, en su búsqueda de identidad, Vivian ha venido también para desplazar a Molly y para crearle serios problemas identitarios. El cenador se convierte entonces en su campo de batalla: «¡Molly! ¡Sal fuera! Estoy en tu casita... ¡Molly!» (2010: 59)

Vivian representa a la típica adolescente que intenta encontrarse a sí misma. Sin embargo, su búsqueda de identidad no conoce límites, lo que provocará la rabia de Molly. A pesar de maltratar a su propia madre, la señora Constable, un nombre muy simbólico para la concepción que Vivian tiene de su madre como una carcelera de sus inquietudes, y de hacerla quedarse en el hotel del pueblo y no con ella, Vivian sí quiere acercarse a la figura maternal de Gertrude. Cuando la escena segunda comienza, Vivian ocupa el lugar de Molly. Está sentada a los pies de Gertrude y se esfuerza por hacer cosas con ella: busca su cariño diciendo que le gusta el mismo tipo de música que a ella, la coge cariñosamente de la mano y quiere pasear con ella. Pero Vivian no quiere ganarse simplemente esta nueva identidad como hija ficticia de Gertrude, sino que quiere todos los espacios, simbólicos y reales, que pertenecen a Molly. Vimos antes cómo Vivian invade el cenador de Molly, pero además, en esta escena, Vivian quiere ganarse a Lionel. Todos los personajes, excepto Vivian, Lionel y Molly, abandonan el escenario. Vivian, «*impaciente por excluir [a Molly] cada vez que se presenta la oportunidad, se acerca a toda prisa a LIONEL y se pone de rodillas justo en el lugar donde se había sentado MOLLY. Ella se da cuenta de todo, y se queda absorta en sus pensamientos, de espaldas y algo alejada de la pareja*» (2010: 65). Haciéndose eco de un mensaje patriarcal aprendido, Molly lamenta cómo las chicas «quieren quitarte del medio para ocupar tu lugar» (2010: 75) y se enfurece cuando Vivian empieza a hacer planes con Lionel. La hasta entonces dulce y callada Molly se enfrenta a Vivian por intentar quitarle sus señas de identidad: su cenador, su madre y su futuro esposo. La escena termina de manera simbólica. Las nubes, el viento y el frío, como esa sombra negra del sueño de Gertrude, acompañan a las dos jóvenes mientras salen del escenario a través de los acantilados.

El paisaje que sirve de escenario en esta segunda escena –y más específicamente la figura del acantilado– tiene unas claras connotaciones simbólicas. Según Carol Schloss en Bowles encontramos que «incluso el paisaje sirve como una externalización de lo que ocurre en el interior. Abismos, precipicios, cascadas y puentes en un estado precario identifican las historias de Bowles como una exploración de la liminalidad, de la transitoriedad de un modo de ser escogido, el preludio a la transformación»<sup>22</sup> (1997: 106). Aunque la muerte de Vivian ocurre fuera del escenario, es fácil imaginar que Molly, a pesar de no confesarlo abiertamente, empujó a Vivian por el acantilado para evitar que su identidad le fuera usurpada. Con esta caída por el acantilado se marca un antes y un después en la identidad Molly, así como en la señora Constable.

Cuando la escena tercera nos muestra la celebración más que atípica de las bodas de Gertrude y Molly –Gertrude va en zapatillas de estar por casa y Molly come perritos calientes– también encontramos a la señora Constable intentado renegociar su identidad, lo cual Bowles refleja en términos espaciales. Habiendo perdido su rol de madre, la señora Constable se encuentra absolutamente perdida en el espacio, y no es casual que encuentre refugio en la destartada casa de Gertrude:

Ay, no sé dónde ir, no sé qué hacer. Soy incapaz de separarme de usted o del señor Solares o de la señora López o de Molly. ¿No es una relación ridícula? (*Obviamente, está como una cuba.*) Me siento tan unida a todos ustedes... No encuentro otra explicación. No quiero más amigos que ustedes. Es como si hubiera nacido en este jardín y no hubiese vivido en ningún otro lugar. ¿No es extraño? No quiero otros amigos más que ustedes. No me abandone, por favor. (*Se abraza al cuello de GERTRUDE.*) No sé a dónde ir. Por favor, no me abandone (2010: 100).

La señora Constable ha encontrado en este desordenado hogar la fiel representación de su rol maternal perdido. Como ella también dice, no quiere hacer nada, simplemente estar en este jardín donde solo la mala hierba crece, en un claro simbolismo de una maternidad fallida, y bajo la sombra del toldo (2010: 101), la misma sombra simbólica que atormenta a Gertrude. En las escenas posteriores vemos cómo la señora Constable es totalmente incapaz de abandonar este lugar: la muerte de Vivian la ha paralizado en el espacio. Unido a un fuerte problema de alcoholismo, una vez que la casa se vende, la señora Constable vive permanentemente en el hotel, sin un hogar propio, y viendo a Molly y a Lionel jugar a las cartas. Podríamos pensar que la señora Constable podría rehacer su vida si volviera a su casa. Pero Bowles nos sugiere que esta mujer, como Gertrude, no tenía un hogar propio, aunque sí una casa, porque la sombra del pasado ha impedido esta asociación entre hogar e identidad con la que sentirse realizada. En la primera escena del

22 «even the landscape serves as an externalization of interior events. Chasms, precipices, waterfalls, precarious bridges all identify Bowles's story of exploration of liminality, of transience as a willed mode of being, the prelude to transformation».

acto segundo la señora Constable le confiesa a Molly que ni su marido ni Vivian la quisieron jamás, añadiendo además que se siente en cierto modo liberada: «cuando murieron los dos... no me quedó nada. Se desvanecieron todos los recuerdos... Todo se esfumó. Todo el pánico... Y la tensión... Apenas recuerdo nada de mi vida. [...] En realidad yo tampoco los quería» (2010: 136). Tras la muerte de Vivian, la señora Constable por fin pudo dejar de esforzarse por mantener su rol de madre, un rol que ni siquiera le salía de forma natural. Ahora, cada amanecer la señora Constable persigue las mismas olas en las que murió su hija, siendo estas un símbolo de vida para ella, hasta que ve el hotel que le recuerda que no tiene ni hogar ni identidad (2010: 138-139).

Para Molly también es difícil encontrar su identidad fuera del hogar de su madre y más allá del cenador. Al comienzo de este análisis ya apuntamos que el cenador es el refugio de Molly; aquí se entretiene leyendo tiras cómicas mientras su madre está en la veranda. Los significados que Bowles da a este cenador son múltiples, como demuestran las diferentes percepciones por parte de los críticos. Para Christensen el cenador «es a la vez un lugar real y un símbolo del conflicto de Molly con su madre»<sup>23</sup> (1997: 60). Para Robert E. Lougy, el cenador es «un santuario [para Molly], un lugar de refugio y amor»<sup>24</sup> (1997: 120). Así pues, el cenador puede considerarse un lugar real y simbólico, de paz y de conflicto, de amor y de odio. Las palabras de Bowles acerca del cenador son vitales para entender su función simbólica en la obra:

Todos los personajes de mi obra están tapando algo acerca de si mismos. Cada uno de ellos tiene un cenador. Un cenador es una construcción endeble, sin cimientos. Es una invención de aquellos que buscan la realidad, un santuario, un refugio contra los miedos que les persiguen<sup>25</sup> (citado en Sievers, 1951: 402).

Desde el comienzo de la obra observamos que el cenador es el refugio de Molly, es aquí donde se esconde para leer sus tiras cómicas –el hecho tan infantil que su madre le recrimina insistentemente. También es el lugar donde Molly se refugia tras su boda: no quiere salir de este hogar y enfrentarse a su nueva identidad, la de la hija abandonada por una madre que prefiere ser mantenida por un mejicano al que detesta, y la de esposa de Lionel. Para Gertrude el cenador no es sino un recordatorio de su fallida identidad maternal. Aunque amenace a Molly con quemar el cenador, su hija no obedece y prefiere marcar esta separación espacial con su madre. Más aun, el cenador es una fuente de conflicto entre madre e hija, porque este recuerda a Gertrude su incapacidad de crear y mantener un hogar feliz. Lo único que a Molly le gusta de esta casa es la enredadera que recubre el cenador, y esta enredadera es lo único que Gertrude no plantó en la casa y lo único que

23 «both a real place and a symbol of Molly's conflict with her mother».

24 «[Molly] regards the summer house as a sanctuary, a place of retreat and love».

25 «The people in my play are all covering up something about themselves. Each of them has her summer house. A summer house is a flimsy construction with no foundation. It is an invention of those who seek reality, a sanctuary, a haven from the terrors which haunt them».

crece fuerte. En la segunda escena del acto segundo, Molly recuerda cómo tras irse su madre, ella siguió yendo a la casa, pero que dejó de hacerlo cuando los nuevos dueños se instalaron, esto es, cuando la casa perdió completamente su relación identitaria con Gertrude y Molly.

Molly crea un sustituto para el cenador en una mesita del Cuenco de la Langosta: «Pasado un tiempo me sentaba en aquella mesa apartada, y si quería, podía imaginarme que estaba de vuelta en casa, en el jardín... dentro del cenador» (2010: 186). La soledad como marca identitaria no es un sitio, sino una condición, y Molly ha aprendido a no necesitar el hogar de su madre para seguir siendo ella. Molly ha sido incapaz de crearse su propia identidad apartada de su madre. Y su vida en el Cuenco de la Langosta no ha hecho sino mantener esa fantasía adolescente de poder quedarse parada mientras el mundo continúa. Cuando el acto segundo comienza con Lionel y Molly jugando a las cartas, nos damos cuenta de que su matrimonio no ha marcado en Molly un cambio de identidad. Antes leía tiras cómicas, ahora juega a las cartas hasta el amanecer. Como en casa de su madre, Molly tampoco se preocupa de cocinar, sino de ser alimentada: tienen toda la comida gratis que deseen en este restaurante.

A pesar de no ser delineado como un personaje muy positivo, sino más bien como una parodia del americano que sueña con ser un político exitoso o un líder religioso, y que finalmente trabaja vendiendo barbacoas, Lionel sí se da cuenta de la ilusión en la que viven: «Para mí este lugar es una farsa. Lo escogí por seguridad, pero las cosas no han salido bien» (2010: 152). En palabras de Lionel, muchas veces la seguridad, el hogar como refugio, no hace sino limitar la propia identidad del ser. En el Cuenco de la Langosta el matrimonio vive protegido, con la tranquilidad de tener un techo y comida gratis, pero no están protegidos del tedio de vivir una vida en la que no se reafirman como individuos. Por patético que resulte, la opción de Lionel de mudarse a Saint Louis, con o sin Molly, es un acto decisivo para vivir su propia vida e intentar ser quien realmente es. Aunque Lionel intenta convencer a Molly de que tienen que abandonar este lugar antes de que sea demasiado tarde y de que se queden «encerrados aquí para siempre» (2010: 155), Molly aún prefiere quedarse, más sabiendo que su madre ha regresado a por ella tras haber fallado su propio intento de reconstruir su identidad en Méjico.

Es significativo que Gertrude intente recuperar su identidad de madre a través de la figura del cenador. En su reconstrucción mental de la casa, Gertrude ve su hogar como «una casa preciosa, con su muro, su jardín y sus vistas al océano» (2010: 173) –no como la casa desastrosa que vimos en el primer acto– y como el lugar donde vivía feliz educando a su hija –no como el lugar en el que reprochaba a su hija día y noche cualquier cosa que hiciera, ni como el lugar donde finalmente abandonó a su hija. Sorprendentemente, cuando Molly se reencuentra con su madre, no experimenta ese viaje al pasado que le haga desear volver a esa casa junto al mar. Es por ello que Gertrude le recuerda a Molly el cenador, ese espacio en el que ser una niña, su niña, eternamente. Gertrude ha mandado construir un cenador con gruesas enredaderas para Molly, un nuevo refugio donde tendrá «todo lo que has soñado» (2010: 196). Llegados a este punto, Molly se da cuenta



de que su madre ya no es su madre, la madre que no le dejaba soñar en el cenador. Tras un enfrentamiento físico, Molly corre fuera de la escena, dejando a Gertrude atrapada en el pasado, en su sombra particular donde ya se atreve a admitir que odiaba a su hermana y que su padre no la quería, esa parte de su identidad que lleva reprimiendo toda su vida.

En esta última escena Bowles invierte los roles de madre e hija. Gertrude ruega a su hija que se quede, mientras Molly huye, haciendo eco del final del primer acto cuando Molly le rogaba a su madre que se quedara con ella en la casa (Goodman, 1997: 67). Este final está lejos de ser problemático para Jane Bowles, quien tuvo sus propios problemas con su madre. De hecho, Bowles escribió tres finales diferentes con tres opciones diferentes que reflejan la estrecha relación entre el espacio y la identidad (Dillon, 1981: 229). En el primer final, Molly se queda con su madre, aceptando retomar su identidad de hija que vive paralizada en el mundo ilusorio del cenador. En el segundo final, aquel que Bowles adaptó para satisfacer al público comercial de Broadway, Molly sale de escena buscando a Lionel. De esta forma, Molly acepta su identidad de esposa y se mudan a Saint Louis, donde podrán empezar una nueva vida sin cenadores. En la tercera versión del final, el desenlace es más dramático, pues Molly sale de escena para suicidarse. En este final, Molly, a pesar de morir, realiza un acto simbólico en la línea de Edna Pontellier en *The Awakening*, reclamando de una forma alegórica el derecho que debería tener a forjar su propia identidad, y denunciando que, al no poder ser así, la muerte es la única forma de liberación posible.

Como hemos visto a lo largo de este ensayo, en *En el cenador*, Jane Bowles nos muestra su visión de cómo los hogares no proporcionan ese sentido de posesión ni de autocontrol sobre la identidad. La casa, el cenador y el Cuenco de la Langosta son espacios que existen como una plataforma psíquica y no solo material. Aunque los personajes femeninos se esfuercen en convertir estos lugares en refugios, en entornos protectores, todas ellas deben tomar la decisión de abandonar estos lugares para sobrevivir mientras luchan, aunque solo sea por la efímera promesa de que un día podrán escapar de esa sombra que les persigue y ser finalmente ellas mismas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, Gayle (1990): *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BARLOW, Judith E. (1994): *Plays by American Women 1930-1960*. Nueva York: Applause.
- BOWLES, Jane (1966): *The Collected Works of Jane Bowles*. Introd. Truman Capote. Nueva York: Farrar.

- (1978): *My Sister's Hand in Mine: An Expanded Edition of the Collected Works of Jane Bowles*. Introd. Truman Capote. Nueva York: Ecco.
- (2010): *En el Cenador*. Trad. Carlos Pranger. Málaga: Alfama.
- CAPONI, Gena Dage (ed.) (1994): *Conversations with Paul Bowles*. Jackson: University Press of Missouri.
- CHAUDHURI, Una (1995): *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CHRISTENSEN, Peter G. (1997): «Family Dynamics in Jane Bowles's *In The Summer House*». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 49- 63.
- DILLON, Millicent (1981): *A Little Original Sin: The Life and Works of Jane Bowles*. Nueva York: Holt.
- (1990): *Out in the World. Selected Letters of Jane Bowles, 1935-1970*. Santa Rosa: Black Sparrow.
- GEORGE, Rosemary Marangoly (1999): *The Politics of Home. Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- GOODMAN, Charlotte (1997): «Mommy Dearest: Mothers and Daughters in Jane Bowles's *In The Summer House* and Other Plays by Contemporary Women Writers». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 64- 76
- «Homenaje ante la tumba rehabilitada de la escritora Jane Bowles» (2010): [http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/05/analucia\\_malaga/1270489557.htm](http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/05/analucia_malaga/1270489557.htm). Accedido el 29 de junio de 2011.
- «*In the Summer House*» (1993): Lincoln Center. <http://lct.org/showMain.htm?id=92>. Accedido el 20 de junio de 2011.
- LESLIE, D. A. (1997): «Femininity, Post-Fordism, and the 'New Traditionalism'» (1993). En: Linda McDowell & Joanne P. Sharp: *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Londres: Arnold, pp. 300- 17.
- LOUGY, Robert E. (1997): «Some Fun in the Mud: Decrepitude and Salvation in the World of Jane Bowles». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 119-33.
- MASSEY, Doreen (1998): *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polite Press.
- MCDOWELL, Linda & SHARP, Joanne P. (1997): «Introduction to Section Five: Gendering Everyday Spaces». En: Linda McDowell & Joanne P. Sharp: *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Londres: Arnold, pp. 263- 68.
- MURPHY, Brenda (1987): *American Realism and America Drama, 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PFEFFERKORN, Kristin (1991): «Searching for Home in O'Neill's America». En: Richard F. Mortoon: *Eugene O'Neill's Century*. Londres: Greenwood Press, pp. 119- 43.
- RICH, Frank (1993): «Review/Theatre: In The Summer House; Mothers, Daughters and Tangled Emotions». <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?res=9F0CE5DC143EF931A35575BC0A965958260>. Accedido el 20 de junio de 2011.
- SCHLOSS, Carol (1997): «Jane Bowles in Uninhabitable Places: Writing on Cultural Boundaries». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*.

- Carbondale: Southern Illinois University, pp.102- 18.
- SIEVERS, E. David (1955): *Freud on Broadway*. Nueva York: Hermitage.
- SKERL, Jeannie (1997): «Sallies into the Outside World: A Literary History of Jane Bowles». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 1-18.
- (1999): «The Legend of Jane Bowles: Stories of the Female Avant-Garde». *Text Studies in Literature and Language* No.43.3 (otoño), pp. 262-279.

Recibido el 5 de septiembre de 2011  
Aceptado el 15 de enero de 2012  
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 73-89]



## Estrellas de mar: Maria Irene Fornes y la reescritura femenina del melodrama

### *Starfish: Maria Irene Fornes and the Feminist Rewriting of Melodrama*

#### RESUMEN

Desde sus comienzos Fornes ha mostrado un interés por reescribir y parodiar las convenciones del melodrama romántico, en concreto la interrelación de fuerzas implícitas en el triángulo amoroso donde la heroína es siempre objeto del deseo masculino y adhesivo moral de la familia. *The Successful Life of 3*, *Molly's Dream*, *Sarita*, *The Conduct of Life* y *Mud* subvierten, en mayor o menor medida y desde diferentes contrafórmulas teatrales, la dinámica de los géneros. En *Mud* Fornes consigue crear un «contradiscurso» (Foucault, 1978) en el que se cuestiona el rol femenino mediante la reapropiación de la imagen surrealista de la estrella de mar del cortometraje *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray. El objetivo implícito en la epistemología fornesiana es romper la visión masculina de la mujer como objeto de deseo fetichista y diosa castradora (*vagina dentata*). Mae, la protagonista, no solo contradice las señas de identidad y el código de actuación que los dos hombres esperan de ella: madre, hermana y mujer a un tiempo. Su deseo final de abandonar el hogar plantea la posibilidad de un mundo sin hombres, donde la búsqueda del conocimiento se convierte en la nueva meta.

**Palabras clave:** Maria Irene Fornes, melodrama, epistemología feminista, contradiscurso, mujer castradora del Surrealismo.

#### ABSTRACT

Since her debut as a playwright in the 1960s, Fornes has always shown an interest in rewriting and parodying the conventions of romance melodrama, mostly the clash of forces found in the love triangle, and the role of the heroine as the object of masculine desire and the moral adhesive of the family. *The Successful Life of 3*, *Molly's Dream*, *Sarita*, *The Conduct of Life*, and *Mud* subvert the *status quo* of gender relations by using a plethora of popular theatrical formulas. *Mud* can be analyzed as a «reverse discourse» (Foucault, 1978) insofar as it makes use of the old melodrama tropes and images. The reappropriation of Man Ray's surrealist image of the starfish as used in *L'étoile de mer* (1928) is a clear example of Fornes' feminist epistemology: by representing Mae's identity in the negative male vocabulary, the playwright is producing a new narrative of the female self which is at odds with the patriarchal model of femininity. Far from embodying the *vagina dentata* (the castrating *femme fatale*), Mae stops being and doing what Lloyd and Henry expect from her. Her final desire to abandon the house raises the possibility of building up a new world where the quest for knowledge becomes the new guide to womanhood.

**Key words:** Maria Irene Fornes, melodrama, feminist epistemology, counterdiscourse, Surrealism's castrating woman.

1 Universidad de Granada.

## SUMARIO

-1. Introducción. - 2. Melodrama en Fornes: la parodia antimelodramática y el triángulo amoroso. - 3. *L' étoile de mer* (1928) en *Mud*. -4. Conclusiones. -5. Bibliografía.

El 10 de noviembre de 1983, tres años después del comienzo de la Era Reagan, Maria Irene Fornes, tras un primer estreno californiano, presenta *Mud (Fango)* en el Theatre for the New City de Nueva York bajo su propia dirección escénica. Lejos del mundo de clase media de los años treinta, de ociosidad campestre, croquet, cacería y comodidades típicas de una casa victoriana en la campiña de Nueva Inglaterra; y en las antípodas de las convenciones de la comedia de salón, que dominaban *Fefu and Her Friends* (1977), *Mud* es el primer intento de dirigir la mirada a la mujer trabajadora en un entorno rural, sin acceso a la educación y a la sanidad. Durante los años comprendidos entre 1980 y 1984, la administración Reagan reduce drásticamente los presupuestos destinados a la asistencia social a las desempleadas y, sobre todo, a las madres solteras. El sueldo de las clases obreras baja un nueve por ciento; el mismo porcentaje en que se incrementa el salario de las clases más altas. En 1982, el número de pobres debido a la recesión económica es de 1.6 millones. A esta cifra se le suman unos 557.000 nuevos indigentes tras el recorte de los programas de subsidio (Ruiz & DuBois, 2000: 620).

Analizada casi treinta años después, *Mud* tiene muchas más similitudes que diferencias con respecto a la producción dramática anterior, si bien es cierto que plantea nuevos resortes formales que revelan hasta qué punto el teatro de Fornes es profundamente político y antirrealista. Es Bonnie Marranca quien, en un artículo de 1984, «The Real Life of Maria Irene Fornes», subraya por primera vez el carácter expresionista de su lenguaje teatral. «*Mud* es el ejemplo más austero de ese estilo producido a este lado del Atlántico»<sup>2</sup> (1984: 30); un lenguaje que vincula con los experimentos teatrales de Bond, Kroetz, Fassbinder, Wenzel, etc. y que supone una reformulación del teatro épico brechtiano y del *gestus* como punto de partida de la creación dramática: los signos proxémicos o kinésicos dejan de caracterizar a los actantes para convertirse primordialmente en significantes de un mensaje político. El esfuerzo titánico de Fornes, doble por ser solitario en el teatro norteamericano, consiste en construir un espacio dramático donde los personajes ya no se definen por su contenido psicológico y donde el peso narrativo de la acción dramática se minimiza en pos de un lenguaje que se convierte en signatura inequívoca de la condición política. En 1992 Marranca vuelve a definir el lenguaje fornesiano como teatro épico, y por tanto, como un lenguaje enraizado en el teatro de moralidad medieval. «Si Brecht utilizó esta fórmula para hacer proselitismo de su religión secular del comunismo [...] Fornes la hace suya para representar las vidas

2 «*Mud* is the most austere example of this style to be produced in the theatre on this side of the Atlantic». Desde ahora en adelante, todas las traducciones del original inglés, tanto de las fuentes secundarias como de la obra de Maria Irene Fornes, son del autor de este artículo.

espirituales de las mujeres –el tipo de decisiones que toman y el porqué»<sup>3</sup> (1992: 24-25). La subversión de los lenguajes populares y de las convenciones románticas se convierte en el objetivo primario de un teatro que «juega irónicamente con el espacio doméstico, y la noción de drama doméstico»<sup>4</sup> (Marranca, cf. Bartolomucci Kent, 1996: 11).

El punto de partida de mi reflexión sobre el teatro de la autora cubano-americana es precisamente este. No cabe duda de que la puesta en escena y la selección de elementos teatrales en su obra están mucho más cercanas a una concepción expresionista o antimimética que, lejos de reproducir los mecanismos de ilusión escénica, provoca que el espectador se distancie críticamente a fin de interrogar nociones incuestionables y desnaturalizar verdades aprendidas. No en vano, Fornes ha sido definida como una «materialista feminista» (Dhawan, 1996: 18). Su método dramático se convierte en un laboratorio en el que desarrollar lo que Judith Fetterley denomina la verdadera función del arte femenino: oponer resistencia a la propia cultura, historia, y a los textos literarios de los antepasados a fin de «iniciar el proceso de exorcización de la mente masculina que ha sido implantada en nosotras»<sup>5</sup> (1978: xxii). En otras palabras, el teatro de Fornes es revisionista, pues obliga al espectador a «mirar de nuevo, y ver con nuevos ojos, y a entrar en un texto viejo desde una nueva dirección crítica»<sup>6</sup> (Rich, 1979: 35) con el objeto de crear un foro en el que, en palabras de Linda Gordon, se transforme «lo invisible en visible, el silencio en ruido, lo quieto en puro movimiento»<sup>7</sup> (1986: 21). Si su teatro ha sido definido como un exponente del feminismo cultural, lo es primordialmente porque es el lugar donde se reescriben «mitos y contramitos»<sup>8</sup> (*ibid.*: 21) con el objeto de desacralizar y desenmascarar los mecanismos de representación de género de la ideología dominante.

Mi propósito es sugerir una nueva lectura de *Mud* desde estos presupuestos. Dado que la construcción del rol genérico es «tanto el producto como el proceso de su representación»<sup>9</sup> (de Lauretis, 1987: 9), Fornes utiliza, como Brecht en otro sentido, la fórmula melodramática como banco de pruebas para desmitificar y desnaturalizar la iconografía del género femenino. El melodrama no solo es una forma estética que se opone a la estrategia naturalizadora del realismo y que consigue, por tanto, anular la reinscripción de las relaciones de poder de clase y género. El melodrama, como discutiré más adelante, es también el *locus* donde se interrogan los patrones

3 «If Brecht used this form to proselytize for his secular religion of communism, and the expressionists for the rebirth of modern man, Fornes makes it her own to represent the spiritual lives of women –the kind of choices they make, and why».

4 «Fornes plays ironically with domestic space, and the notion of domestic drama».

5 «[...]the first act of the feminist critic must be to become a resisting rather than an assenting reader and, by this refusal to assent, to begin the process of exorcising the male mind that has been implanted in us».

6 «Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for women [...] an act of survival».

7 «[...] the invisible visible, the silent noisy, the motionless active».

8 «myths and countermyths».

9 «The construction of gender is the product and the process of both representation and self-representation».

tradicionales de orden moral y social, y donde «las verdades básicas éticas y psíquicas»<sup>10</sup> se someten a prueba en pos de un nuevo universo moral (Denver, 2003: 85). Como sucede con otras piezas teatrales de Fornes, *Mud* reescribe además muchos de los resortes del melodrama cinematográfico, en concreto el triángulo amoroso, la pieza clave del romance; y sobre todo, retoma la imagen central de la estrella de mar del cortometraje mudo *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray. El resultado es un contradiscurso (*discours en retour*) en el más puro sentido foucauldiano: Fornes se alimenta de las imágenes tradicionales de las mujeres del arte patriarcal con el fin de subvertir las premisas que las sustentan, y parodia, en el sentido posmoderno (Hutcheon, 1985), las convenciones del melodrama. El arte no es, como afirma Sue-Ellen Case, un espejo de la vida sino «una fuerza activa de manipulación social»<sup>11</sup> (1989: 126). Es, por tanto, un fin profundamente político y didáctico el que inspira a nuestra autora: solo mediante la reapropiación de la imagería femenina en el arte, dictada por la mirada masculina, se pueden desestabilizar los modelos dominantes, *les grands récits*, de la (pos)modernidad. Phyllis Mael (1981) ya había señalado cómo la utilización de resortes cinematográficos en el teatro fornesiano tenían como objetivo parodiar y/o desnaturalizar cuestiones como «la rivalidad masculina, el éxito económico, la justicia y los roles de la mujer»<sup>12</sup> (cf. Bartolomucci Kent, 1996: 18). Solo a través de la reutilización del melodrama se pueden subvertir las tradicionales relaciones de género. Es precisamente un proceso «autorreflexivo» y «autocrítico» cuyo objeto es interrogar verdades interesadas lo que constituye, en palabras de Teresa de Lauretis (2007), la meta de la epistemología feminista.

### **Melodrama en Fornes: la parodia antimelodramática y el triángulo amoroso**

Gayle Austin en *Feminist Theories for Dramatic Criticism* distingue tres etapas de crítica feminista que ella aplica al teatro:

1. Trabajar dentro del canon; examinar las imágenes de las mujeres.
2. Expandir el canon: centrarse en las mujeres escritoras; y
3. Dinamitar el canon: cuestionar las nociones básicas de todo el campo de estudio, incluyendo la formación del canon (1990: 17).

Desde los comienzos más tempranos, Fornes ha mostrado una preocupación particular por construir un teatro iconoclasta cuyo último fin fuese dismantelar «la casa del amo» pero con las propias herramientas de este, contradiciendo de este modo la famosa sentencia de Audre Lorde. Dhawan (1996) analiza los comienzos teatrales de Fornes como claros ejemplos de la tradición del teatro del absurdo en tanto que rompen deliberadamente con todos los elementos formales del realismo escénico. Gilman define a la autora como una parodista radical (1999: 137); y Worthen (1989: 61) subraya la teatralidad ecléctica y reflexiva de la obra dramática fornesiana.

10 «The task of melodrama is to rehearse basic ethical and psychic truths».

11 «[...] an active force in social manipulation».

12 «masculine rivalry, financial success, justice, and roles of women».



Es en la reutilización del melodrama, no obstante, donde la autora encuentra un campo de experimentación que le permite exponer la ficción de la dinámica de los géneros en el espacio reducido del ámbito doméstico. *The Successful Life of 3* (1965) y *Molly's Dream* (1968) ilustran cómo Fornes emplea los elementos antimiméticos del absurdo (diálogos esticomímicos dominados por falacias tipo *non sequitur*; monólogos inesperados; desvaríos verbales; elementos circenses y del vodevil, canciones...) al servicio de estructuras melodramáticas parodiadas (romance con triángulo en el primero; melodrama de frontera en el segundo) con el objeto de exponer las inconsistencias propias de las relaciones entre hombres (dominantes y poseedores) y mujeres (objeto de discordia masculina). Si el conocimiento de lo personal, de la esfera privada, se convierte en lo político por antonomasia (MacKinnon, 1982), nada mejor que acudir a la fórmula teatral donde los roles de género, con sus pautas de actuación y protocolos sociales, están inequívocamente sobredeterminados, y donde la dialéctica de los sexos se caracteriza por una teatralidad estilizada y, por ende, antinatural.

El melodrama como género teatral popular, absorbido siglos más tarde por la industria cinematográfica norteamericana, ha recibido demasiada atención crítica en los últimos años. Wylie Sypher lo define en su modalidad decimonónica como la «dialéctica de dos fuerzas absolutas en conflicto hacia una resolución: la buena heroína contra el malvado villano»<sup>13</sup> (1981: 218). Peter Brooks, en su clásico *The Melodramatic Imagination* (1976), analiza la aparición histórica del género como la expresión de «la ansiedad» provocada tras la ruptura de «los esquemas de orden moral tradicionales» tras la Revolución Francesa y la pérdida de la «cohesión social»<sup>14</sup> (1976: 20). «La destrucción revolucionaria de las instituciones sociales y la correspondiente erosión de los valores convencionales» trajeron consigo «que las formas culturales y las prácticas significantes dependientes de los mismos comenzaran asimismo a ser cuestionadas»<sup>15</sup> (Murphy, 1999: 147). La necesidad de crear un nuevo orden, una nueva cosmología moral, se traduce en la expresión de un deseo que transgrede «las restricciones sociales y las represiones psicológicas»<sup>16</sup> (Murphy, 1999: 148). Por ello, el melodrama es un género definido por el exceso, por la poética de la histeria, por subordinar el resto de los elementos a un único fin: la exposición de las emociones puras e intensas, o lo que Sergei Balukhatyi en su *Poética del melodrama* denominó «teleología emocional» (cf. Landy, 1991: 121).

El carácter potencialmente subversivo del melodrama es un hecho ampliamente reconocido. Aunque «moralmente conservador y partidario del *status quo* político» (Gerould, 1994: 185), el melodrama «tiende a favorecer la causa de los desposeídos antes que aquellos en el poder». No en vano «el tema central de la inocencia

13 «[...] a dialectic of two absolute forces in conflict towards a resolution—the good heroine against the bad villain».

14 «Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue».

15 «The revolutionary destruction of social institutions, and the corresponding erosion of conventional values and ideological tropes, meant that the cultural forces and signifying practices dependent upon them also began to be questioned».

16 «[...] open transgression of social restraints and psychological repressions».

oprimida ha sido comúnmente percibido como una incitación a la rebelión contra la tiranía»<sup>17</sup>. El melodrama articula, en palabras de Grimsted, lo no pronunciado, lo jamás dicho, y, por tanto, se convierte en «el eco de los que históricamente han sido privados de voz»<sup>18</sup> (1971: 82-83). El teatro de izquierdas ha utilizado muy frecuentemente la fórmula melodramática: desde G. B. Shaw, «el terrorista», en palabras de Bertolt Brecht (1964: 10), quien desde postulados de socialismo fabiano recurrió a las diferentes variantes melodramáticas de la *pièce bien faite* (romance, histórico, cristiano, etc.) para dinamitar principios ideológicos inamovibles hasta Brecht, Valle Inclán y Artaud. El melodrama se convierte, afirma Juan Carlos Rodríguez, «por su desmesura y por su tan contradictorio ‘populismo’ en el banco de pruebas de todos los intentos posteriores de romper con el teatro burgués» (1984: 171). En el melodrama doméstico, con su visión binaria del mundo, escindida en buenos y malvados, hombres y mujeres, ricos y pobres, la voz de los desposeídos y los débiles cobra un relieve escénico y moral sin precedentes.

Dual por naturaleza, subversivo en tanto que promueve la agitación social y el desafío de las normas, y regresivo al mismo tiempo, pues reinscribe los modelos normativos, el melodrama familiar, adoptado por Hollywood, ha sido el que mayor interés crítico ha generado en los últimos años. El ensayo clásico de Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury» (1972), seguido de «Notes on Sirk and Melodrama» de Laura Mulvey (1977-1978), han destacado el papel ideológico antagónico del melodrama frente a la ideología dominante sobre todo dentro del sistema de binarios de género. La función del melodrama hollywoodiense durante los años cuarenta y cincuenta es la de formular una crítica devastadora de la ideología dominante y la de revelar, a través del sufrimiento de los personajes femeninos (el discurso de la histeria), las fisuras y desajustes del sistema. Mulvey, sin embargo, subraya el carácter aliado del melodrama con respecto a la ideología dominante, pues se convierte en válvula de escape de tensiones irresueltas. Es el vacío irresoluble entre lo femenino y el sistema patriarcal lo que constituye el *quid* de la contradicción inherente del melodrama:

Ante la ausencia de una cultura de opresión coherente, el simple hecho del reconocimiento tiene una importancia estética. Hay una satisfacción confusa en ser testigo del modo en que se fragua la diferencia sexual bajo el patriarcado y erupciona dramáticamente en la violencia dentro de su propio terreno, la familia<sup>19</sup> (1977-1978: 53).

17 «Melodrama tends to favour the cause of the dispossessed rather than of those in power [...]. Thus, melodrama's central theme of oppressed innocence has regularly been perceived as an incitement to rebellion against tyranny [...].»

18 «an echo of the historically voiceless».

19 «In the absence of any coherent culture of oppression, the simple fact of recognition has aesthetic importance; there is a dizzy satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive, and erupts dramatically into violence within its own private stamping ground, the family».

Mulvey distingue además en su análisis cinematográfico (1975) el sistema de miradas escindido entre la mirada masculina y la imagen femenina: de un lado, el protagonista masculino, activo y contemplador; de otro, la imagen de la mujer como objeto de deseo (fetichismo erótico) o como la encarnación maligna del Otro sexual (voyeurismo sádico).

Si el melodrama «orquestra conflictos de género a un nivel altamente simbólico»<sup>20</sup> (Gledhill, 1994: 121) y se convierte en el *locus* de imágenes normativas y transgresoras de lo femenino por antonomasia, no resulta descabellado que sea este el lenguaje teatral más apropiado para corregir la lente misógina de la cultura masculina dominante a través de la creación de roles subversivos del *status quo*. Gabrielle Hyslop, en un ensayo clásico titulado «Deviant and Dangerous Behavior: Women in Melodrama» (1985), analiza cómo la heroína se transforma en la portadora de la moralidad y la virtud, en un mundo equívoco donde nada es lo que parece y donde se hace perentorio recuperar la legibilidad moral (Gunning, 1994: 51). La mujer del melodrama es la manzana de discordia entre dos polos irreconciliables. El triángulo formado por la heroína, el héroe y el villano es la prueba de fuego de la virtud femenina: madre, esposa o hija, «ángel de la casa», su obligación no es otra que la de ser «el adhesivo moral que mantiene unida a la familia»<sup>21</sup> (Hyslop, 1985: 68). «Excesivamente virtuosa, naturalmente doméstica y débil físicamente como moralmente fuerte»<sup>22</sup> (1985: 69) es el exponente pasivo del triunfo de una sociedad estable y virtuosa, construida sobre el pilar de la familia. Por el contrario, la heroína que se muestra incapaz de proteger los valores de fidelidad, maternidad, lealtad y obediencia se convierte en la mujer caída y debe sufrir castigo e incluso morir, puesto que encarna el error moral.

*Mud* opera sobre la base del triángulo amoroso. Mae, «una joven voluntariosa», «decidida» y «firme en sus propósitos», es la heroína trágica del conflicto entre dos hombres: Lloyd, un veinteañero «de aspecto desaliñado» y enfermizo, desdentado pero de buen corazón; y Henry, un cincuentón de mente filosófica que apenas sabe leer<sup>23</sup> (1986: 14). Una de las metáforas marinas sobre la que la obra se detiene es la del cangrejo ermitaño cuyas características lee Mae en la escena 9 y que resultan reveladoras de la rivalidad masculina por la posesión del objeto femenino: «En ocasiones [el ermitaño] quiere la concha de otro ermitaño y entonces se produce la lucha. A veces el propietario es desalojado. Otras es el propietario quien gana y se queda»<sup>24</sup> (1986: 29). Aunque en una primera versión *Mud* era un duólogo, más tarde Fornes añadió una tercera figura paternal que modificaría, tras diferentes ensayos, en un aspirante más a las atenciones sexuales y cuidados de Mae. De este modo, la obra repite un recurso teatral –el dilema de una mujer atrapada entre dos

20 «[...] melodrama orchestrates gender conflicts on a highly symbolic level to produce the clash of identities that will adumbrate its moral universe».

21 «[...] women have a vital role to play as the moral adhesive binding the family together».

22 «[...] excessively virtuous, naturally domestic and as physically weak as she is morally strong».

23 «Mae. A spirited young woman. She is single-minded and determined». «Lloyd: [...] ungainly and unkempt».

24 «Sometimes he wants the shell of another hermit crab and then there is a fight. Sometimes the owner is pulled out. Sometimes the owner wins and stays».

hombres— que ya había ensayado en 1965 en *The Successful Life of 3* (Él, «un joven apuesto» y 3, «un madurito entrado en carnes», se disputan la posesión de Ella, «una joven sexy»<sup>25</sup>, 1987: 48) y que dos décadas más tarde repetiría con variantes en *Sarita* (Julio, el amante pendenciero; Fernando, el hombre mayor; y Mark, el chico americano). En palabras de 3, la «rivalidad masculina» se convierte en el juego de tiro de cuerda de los dos aspirantes al uso y disfrute de Ella<sup>26</sup> (1987: 54-55).

Concebida como un rosario de diecisiete escenas que progresan hacia un final trágico (la muerte de la protagonista) y que algunos críticos han comparado con las estaciones de un vía crucis (Robinson, 1997: 111), *Mud* reutiliza elementos de la tradición melodramática como la elección del trío, ingrediente fundamental del romance, y la secuenciación de las escenas, congeladas durante ocho segundos y que «crean la impresión de un fotograma detenido»<sup>27</sup> (1986: 16), algo no muy alejado de los «tableaux» vivientes del melodrama, en su afán moral de «presentar los signos de un modo claro, impactante y sin ambigüedades»<sup>28</sup> (Gunning, 1994: 51). Desde la primera acotación escénica se advierte un marcado interés en crear un escenario alejado del realismo y repleto de connotaciones simbólicas, tal vez bíblicas. El espacio es un cobertizo de madera «de un color y textura parecida a la de un hueso secado al sol», asentado sobre un «promontorio de tierra de cinco pies [un metro y medio aproximadamente] que cubre todo el perímetro de la habitación»<sup>29</sup> (1986: 15; énfasis añadido). Gólgota (*Gol Goatha*, monte de ejecución, en arameo), el lugar de los huesos donde Jesús fue sacrificado, resuena en el desenlace de la obra con el sacrificio de Mae. Judy Baker apunta la posibilidad de que el nombre de la protagonista (pronunciado [mei]) sugiera un mensaje simbólico de crecimiento y renovación: «Mayo marca la estación de la floración y de nuevos comienzos»<sup>30</sup> (2002: 78). La heroína marca con sus actos, algunos visibles, otros adivinados a través de los diferentes ejemplos de *gestus*, «el potencial de cambio»<sup>31</sup> (*ibid.*). Sus deseos de aprender y de comenzar una vida nueva al final de la obra la convierten en el personaje decisivo. En palabras de Fornes, «es su mente la que importa durante toda la obra. [...] Es a causa de esa mente, la mente de Mae, una *mente de mujer* por lo que la obra existe»<sup>32</sup> (Betsko & Koenig, 1987: 166, énfasis en el original).

Sin duda, es Mae quien ocupa la posición central. Aparece en dieciséis de las diecisiete escenas. Como Olympia en *The Conduct of Life*, nunca se muestra desocupada: el carácter mecánico, prosaico de las tareas domésticas en las que la vemos entregada en repetidas ocasiones (la observamos planchar en las escenas 1, 4 y 12; poner y retirar la mesa en las escenas 3 y 4; tronchar judías verdes en la escena 8) nos da una idea de su carácter simbólico como *Magna Mater*: su función

25 «He, a handsome young man. She, a sexy young lady. 3, a plump, middle-aged man».

26 «3: Masculine rivalry (3 points to He and to himself)».

27 «These freezes will last eight seconds which will create the effect of a still photograph».

28 «The tableau exemplifies melodrama's primordial concern to make its signs clear, unambiguous and impressive».

29 «The promontory is five feet high and covers the same periphery as the room».

30 «May signals the season of flowering and new beginnings, both growth and movement».

31 «[...] the potential for transformation».

32 «It is because of that mind, Mae's mind, a woman's mind, that that play exists».

es la de hacer del mundo un lugar ordenado, limpio y la de cuidar y alimentar a quienes viven con ella. La limpieza se convierte en la signatura de un mundo que aspira a ser mejor. Mae quiere «morir en un hospital. Con sábanas blancas. [...] Pies limpios. [...] Así es como voy a morirme. Me voy a morir limpia»<sup>33</sup> (1986: 19). Más tarde, en la mesa no duda en hacerle ver a Henry: «No tengas reparos en comer de nuestros platos. Están limpios»<sup>34</sup> (1986: 27). La limpieza aparece también ligada al conocimiento, pues es solo este el que puede hacerle abandonar, en palabras de Emerson, «la circunstancia tirana»<sup>35</sup> (1860: 12); el lodo o fango en el que sus vidas están estancadas. «Voy a la escuela y aprendo cosas. Tú eres estúpido, yo no [le espeta la joven a Lloyd]. Cuando acabe la escuela me voy. ¿Me oyes?»<sup>36</sup> (1986: 19). La amenaza está servida desde la primera escena y por eso no resulta sorprendente que Lloyd le dispare cuando está a punto de llevar a cabo su despedida sin retorno.

Las diecisiete escenas desarrollan la búsqueda incansable de Mae del conocimiento como camino hacia una vida mejor, el abandono progresivo de sus tareas domésticas que son relegadas en el acto II a Lloyd (que, sorprendentemente, se convierte en el cuidador de Henry) y la lucha de los dos hombres por restablecer a la heroína en su papel único de objeto del deseo masculino. Como Catherine MacKinnon afirma, «el hombre folla a la mujer. Sujeto verbo objeto»<sup>37</sup> (1982: 541). Henry, que Mae seduce fascinada por su mente (él sabe leer y bendecir la mesa y usa palabras que ella no entiende, pero que la hacen sentir más noble) se transforma en el macho dominante cuando desplaza a Lloyd de la cama de la joven (es ella más bien quien le sugiere a este último el suelo y una manta del cobertizo) y de la mesa. Poco a poco comienza por mostrarse celoso de la existencia de un tercero. En la escena 7 confiesa que la presencia de Lloyd le resulta ofensiva y una escena más tarde le regala a Mae un pintalabios en un intento de revalidar la imagen de la joven como objeto de deseo fetichista. Tras su caída, Henry involuociona físicamente: regresa a un estado infantil, cuasi-primitivo, no muy diferente a la animalidad de Lloyd.

La escena que abre la obra es reveladora del miedo masculino ante los movimientos no controlados de una mujer que comienza a mostrar signos de una incipiente autonomía. Mae aprende en la escuela cosas que Lloyd, analfabeto, ignora y que lo sitúan en clara desventaja, en una posición de inferioridad. Mae sabe algo que él desconoce y, por tanto, su rol de subordinada en las relaciones de poder queda en entredicho. No es gratuito que él se empeñe en restarle importancia a lo que ella aprende: «¿Tú crees que aprendes mucho en la escuela? [...] Aritmética, menuda cosa. Yo ya sé aritmética»<sup>38</sup> (1986: 17). Cuando los intentos de minimizar los esfuerzos escolares de Mae resultan en balde, pues ella se niega a

33 «I am going to die in a hospital. In white sheets [...] Clean feet [...]. That's how I'm going to die. I'm going to die clean».

34 «Don't be afraid to eat from our dishes, Henry. They are clean».

35 «Nature is the tyrannous circumstance...».

36 «I'm going to school and I'm learning things. You're stupid. I'm not when I finish school I'm leaving. You hear that?».

37 «Man fucks woman; subject verb object».

38 «You think you learn a lot at school ? [...] Big deal arithmetic. I know arithmetic».

hacerle partícipe de su saber, Lloyd cambia bruscamente el tema de la conversación e intenta recuperar su superioridad apelando al signo indiscutible de dominio masculino: el falocentrismo. «Te voy a follar hasta que se te ponga la cara morada»<sup>39</sup> (1986: 17). Mae le recuerda la pérdida de su potencia sexual. La prostatitis que sufre le ha acarreado un problema de disfunción eréctil. «Ya no se te levanta»<sup>40</sup>, la joven le recuerda en el duelo verbal. Lloyd, sin embargo, confiesa seguir teniendo erecciones en un intento desesperado de reafirmar su virilidad. Cuando las palabras parecen no ser lo suficientemente convincentes, Lloyd pasa a los hechos: «en un solo movimiento le agarra de la muñeca, cruza su pierna izquierda y le pone la mano en la entrepierna»<sup>41</sup> (1986: 18) a la par que le conmina a tocarle y a hacer algo. Cuando los imperativos fracasan, Lloyd cambia de nuevo de discurso y le pregunta por la cena. Si su superioridad sexual ha quedado dañada, Lloyd puede al menos conservar parte de su papel dominante al perpetuar la posición de Mae como subordinada en el desempeño de las tareas domésticas.

Una escena que opera sobre mecanismos similares es la 15. Es ahora Henry quien, tras la caída y su incapacitación física, intenta recuperar parte del dominio masculino mediante la demostración de su erección y potencia sexual:

Soy potente. Puedo hacerte feliz. Bésame, Mae (*Le agarra la muñeca*). [...] Crees que un inválido no tiene sentimientos. No estoy inválido en mis partes. Se me pone dura aún. (*Le coloca el brazo derecho alrededor de la cintura*). Mae, te amo (*La sostiene más firme. Comienza a mover la pelvis contra ella*). Me corro...<sup>42</sup> (1986: 37).

En ambos casos Mae rechaza los avances de quienes solo utilizan el acto sexual como un signo de perpetuación de la superioridad masculina, o en palabras de Gayle Rubin, como el más claro exponente «del vector de la opresión»<sup>43</sup> (cf. Cameron 2003: xv). Los ermitaños que se enfrentan parecen condenados a quedarse sin caparazón.

*Mud*, por tanto, invierte las convenciones del melodrama doméstico en un intento de revelar las contradicciones inherentes al sistema de opresión patriarcal: la restauración de la moralidad del mundo no consiste en la perpetuación de la inocencia y castidad de la protagonista, sino en la búsqueda de conocimiento o del lenguaje, como apunta Moroff (1996: 58), como paso previo a la conquista de la autonomía. En lugar de presentar a la heroína como el mapa en el que se escribe perpetuamente el deseo masculino, o como el «adhesivo moral» de la unidad familiar (ella es hermana con Lloyd, esposa de Henry y madre con ambos) y receptáculo de todo lo que resulta enigmático y perverso, Mae es capaz de subvertir el modelo femenino normativo. Frente a los avances combativos de los ermitaños, ella encarna y se desvía de la imagen surrealista de la estrella de mar.

39 «I'll fuck you till you're blue in the face».

40 «You can't get it up».

41 «In one move he takes her hand, crosses his left leg, and puts her hand on his crotch».

42 «I am potent.- I can make you happy. Kiss me, Mae.- (*He grabs her wrist.*) [...] You think a cripple has no feelings. -I'm not crippled in my parts.- It gets hard. (*He puts her right arm around her waist.*) Mae, I love you. (*He holds her tighter. He starts moving his pelvis against her.*) I'm coming...».

43 «Sex is a vector of oppression».

### *L' étoile de mer (1928) en Mud*

Una de las imágenes más poderosas y que mayor discusión crítica han suscitado en *Mud* es la de la estrella de mar. De los dos pasajes que Mae lee en voz alta, uno hace referencia a los cangrejos ermitaños (un símbolo de la rivalidad masculina a la que hemos aludido anteriormente). El otro describe el equinodermo en los siguientes términos:

La estrella de mar no puede vivir fuera del agua. Si está húmeda y en la sombra es capaz de vivir durante un día. [...] La estrella de mar mantiene el agua limpia. Una estrella de mar tiene cinco brazos. Por eso se llama estrella de mar. Cada uno de los brazos tiene un ojo en la punta. Estos ojos no ven como nuestros ojos. El ojo de una estrella de mar no puede ver. Pero puede decir si es de día o de noche. Si una estrella de mar pierde un brazo puede hacerlo crecer de nuevo. Esto le lleva casi un año. Una estrella de mar puede vivir de cinco a diez años o quizá más, nadie lo sabe a ciencia cierta<sup>44</sup> (1986: 27).

La identificación Mae y estrella de mar parece un hecho claro en la imaginería simbólica de la obra. Mae, como la estrella, mantiene el entorno limpio y como la misma «viv[e] en la oscuridad y [sus] ojos ven sólo una luz débil»<sup>45</sup> (1986: 40). Se ha analizado la imagen como emblemática de la aspiración de conocimiento de la protagonista, un conocimiento transcendentalista, como apunta Baker (2002: 71), más emocional y basado en la intuición que racionalmente aprehendido, y que se presenta como base moral para descubrir la conducta de la vida, un tema central en Fornes. «Lo que es maravilloso de Mae es su amor por el conocimiento», declara la autora. «El conocimiento es lo amado. No es artista pero venera el arte»<sup>46</sup> (Betsko & Koenig, 1989: 166). Como declara Marranca acerca de la dramaturgia fornesiana:

El conocimiento conquistado es una forma de poder, una manera de adueñarse de la vida propia, una guía para valorar las cosas importantes, el cultivo de las experiencias mundanas [...] Una de las mayores preocupaciones de Fornes en su obra es la evolución hacia un conocimiento más elevado y trascendente que arranca de un conocimiento sexual. El cuerpo es un cuerpo de conocimiento<sup>47</sup> (1992: 25).

44 «The starfish cannot live out of the water. If he is moist and in the shade he may be able to live out of the water for a day. [...] They keep the water clean. A starfish has five arms like a star. That is why it is called a starfish. Each of the arms of the starfish has an eye in the end. These eyes do not look like our eyes. A starfish's eye cannot see. But they can tell if it is night or day. If a starfish loses an arm he can grow a new one. This takes about a year. A starfish can live five or ten years or perhaps more, no one really knows».

45 «I live in the dark and my eyes see only a faint light».

46 «What's wonderful about Mae is her love for knowledge. Knowledge is the beloved thing. She is not an artist, she worships art».

47 «knowledge struggled over is a form of empowerment, a way of mastering one's life, a guide to value, the cultivation of worldliness. [...] One of Fornes's preoccupations in her work is the evolution of a higher, transcendent knowledge from sexual knowledge. The body is a body of knowledge».

Mae es, en palabras de Robinson, «otra de las estudiantes perpetuamente descontentas» del teatro de Fornes: lo que persigue es un conocimiento que le ayude a transformar su vida a fin de encontrar un mundo donde no se sienta «atosigada por los instintos primarios» y donde la espiritualidad tenga cabida<sup>48</sup> (1997: 110).

Cara Gargano analiza la estrella de mar como una imagen de la «simetría caótica que tiene cinco transformaciones distintas que dejan su forma aparente y su posición intactas», o como «el ser fractal por antonomasia» en tanto que «beneficiario y víctima de la acción dinámica de la naturaleza»<sup>49</sup> (1997: 217). La lucha de Mae por imponer orden, civilización y espiritualidad se revela incapaz de acabar con el caos cosmogónico, y esta incapacidad de aceptar su animalidad intrínseca y la inevitabilidad del desorden y el azar la convierten en víctima propiciatoria de la dinámica de la vida.

Hasta la fecha, la crítica fornesiana no ha relacionado la imagen de la estrella en *Mud* con la película de Man Ray *L' étoile de mer* (1928), pese a la formación pictórica de Fornes en París (1954-1957) y las constantes referencias cinematográficas que existen en su obra dramática. Se trata de un corto de unos escasos veinte minutos de duración, estrenado el 13 de mayo de 1928, de un claro tono onírico, tan grato para los surrealistas, reforzado por el uso de filtros de gelatina que distorsionan intencionadamente la imagen. El título y la trama están basados, presumiblemente, en un poema de Robert Desnos, quien también participa en la cinta junto a André de la Rivière y la modelo Kiki de Montparnasse. En palabras del propio poeta, es el tema del amor perdido, simbolizado en la estrella marina, el hilo conector del metraje:

Poseo una estrella de mar (¿surgida de qué océano?), comprada a un chamarilero judío de la calle Rosiers, que es la personificación misma de un amor perdido, totalmente perdido, del que probablemente no habría conservado este emotivo recuerdo sin ella. Bajo su influencia escribí, en la forma más apropiada para las apariciones y los fantasmas de un guión, lo que Man Ray y yo mismo consideramos un poema sencillo como el amor, sencillo como un buenos días, sencillo y terrible como un adiós<sup>50</sup> (Desnos & Ray: 2007).

Un breve resumen de las líneas argumentales nos ayudará a entender la relación intertextual con la obra de Fornes. Estamos de nuevo ante un triángulo amoroso: la historia que se nos narra, exclusivamente desde la mirada masculina, es una historia

48 «Mae in *Mud* is another of Fornes's perpetually dissatisfied students [...] She sees him [Henry] as offering an entire alternative world - one where she isn't besieged by base instincts».

49 «[...] an example of the chaotic symmetry, which has five distinct transformations that leave its apparent form and position unchanged», «the quintessential fractal being, both the beneficiary and victim of nature's dynamical action».

50 «Je possède une étoile de mer (issue de quel océan?) achetée chez un brocanteur juif de la rue des Rosiers et qui est l'incarnation même d'un amour perdu, bien perdu et dont, sans elle, je n'aurais peut-être pas gardé le souvenir émouvant. C'est sous son influence que j'écrivis, sous la forme propice aux apparitions et aux fantômes d'un scénario, ce que Man Ray et moi reconnûmes comme un poème simple comme l'amour, simple comme le bonjour, simple et terrible comme l'adieu».



de «amour fou» e inevitable ruptura, dada la naturaleza caprichosa y voluble de la amada. La mujer, misteriosa y evanescente («la mystérieuse» era el término que Desnos emplea en su poesía, cf. Sitney, 1979: 107) se marcha al final con otro hombre y deja al amante sumido en el dolor, la enajenación y los recuerdos. El surrealismo define el término «amour fou» como un amor loco, salvaje, una especie de rapto de la razón que la visión del objeto amado, inaccesible e incapaz de ser aprehendido, produce. En el metraje la mujer es comparada con Cibeles, una *Magna Mater*, diosa de la Tierra, superior al propio Zeus, que Freud identificó en *Totem y Tabú* con una madre castradora de la que el hijo (Attis en este caso), en su rivalidad con el padre, se enamora con una fijación edípica, y a la que sus sacerdotes ofrecían el sacrificio de la emasculación (Belton, 1995: 198). En una de las escenas aparece ataviada con un gorro frigio (Cibeles era en efecto una deidad de Asia Menor) sujetando un cuchillo. La transformación del objeto amado en la diosa ya había sido sugerida en uno de los versos del poema de Desnos («Si belle! Cybèle?»). El cortometraje se abre con la imagen una estrella de mar en un tarro de cristal en rotación, y desde ese instante aparece en múltiples planos asociado siempre a la imagen femenina, una *femme fatale*, castradora, voluptuosa, de apetito sexual voraz e inconstante.

No en vano, el primer intertítulo reza: «Los dientes de la mujer son objetos tan encantadores que uno no debería verlos sino en sueños o en el instante del amor»<sup>51</sup>. Inmediatamente se yuxtapone un primer plano del movimiento cortante de los dientes que bordean cada una de las patas de la estrella de mar, que evidentemente, reflejan el miedo masculino a la castración, y que convierten el equinodermo en un símbolo poderoso de la *vagina dentata*. Si para Robert Desnos la estrella es una metáfora del amor perdido, no es menos cierto que el animal encerrado en un tarro de cristal se convierte en el símbolo del «intento del protagonista de transformar mediante la alquimia a la mujer evanescente e inmoldeable en una abstracción espiritual»<sup>52</sup> (Kuenzli, 1994: 99) a su alcance y bajo su control. Frente a la inconstancia femenina («Et si tu trouves sur cette terre une femme à l'amour sincère», esto es, «y si encuentras sobre la tierra a una mujer de amor sincero»), el objeto de la estrella envasada herméticamente ofrece un goce permanente, inalterable, a salvo de la sinrazón que el desamor produce. «Les murs de la Santé» junto a los que pasea el joven abatido aluden sin duda al manicomio. La pasión dolorosa sufrida por el amante abandonado se reflejan asimismo en la saeta de Semana Santa y en la letra de «Los Piconeros» de Imperio Argentina: «Por su curpa, curpita yo tengo negro, negrito mi corazón».

Analizada desde el punto de vista de los roles de género, *L'étoile de mer* construye una visión femenina como objeto de deseo masculino fetichista (sus piernas en contrapicado; su cuerpo desnudo en el lecho; su rostro en primer plano con los labios pintados en intenso carmín; sus pies sobre el libro); y como encarnación del Otro (sexual), diferente y por tanto amenazador, diosa sensual y castradora a un

51 «Les dents des femmes son des objets si charmants qu'on ne devrait les voir qu'en rêve on à l'instant de l'amour».

52 «[...] the male protagonist's intent to alchemically transform the elusive, resisting woman into a spiritual abstraction, in order to possess and control her».

tiempo. La *vagina dentata* es, señala Ruth Markus (2000), junto a la mantis religiosa, uno de los símbolos más poderosos del surrealismo: permite recrear una visión patriarcal de la mujer como arquetipo negativo, pues esta se convierte en la Terrible Madre Devoradora, y dibuja un mapa de los temores masculinos al tiempo que revalida una posición misógina. La actitud del protagonista de la película de Man Ray es la de sustituir a la mujer de carne y hueso por «la fantasía y la creación de un mito»<sup>53</sup> (Sitney, 1979: 108). La estrella de mar debe ser encerrada en un frasco hermético. De este modo, puede contemplarse con la absoluta seguridad de quien se sabe protegido y a salvo.

La utilización de Fornes de la estrella de mar supone una reapropiación transformada de un símbolo tradicionalmente masculino, con una larga historia en la pintura surrealista, con objeto de construir una nueva narrativa de la feminidad. Como Nora, la protagonista de Ibsen, y como la mujer objeto de Man Ray, Mae aparece atrapada entre dos figuras masculinas dentro de una fórmula esencialmente melodramática. Su huída, sin embargo, no supone la elección de ninguno de los hombres, sino el inicio de una nueva vida, autónoma, centrada en el conocimiento y en la búsqueda de un mundo mejor: «Me voy a buscar un lugar mejor en el que estar». «Me voy y ya está»<sup>54</sup>. Por primera vez, la presencia masculina no define ni guía lo que ocupa y preocupa a Mae: «No me importa lo que hagas», le dice a Lloyd. «Haz lo que quieras. Henry también. No me importa lo que haga»<sup>55</sup> (1986: 39). A diferencia de la estrella de mar surrealista, la joven no devora sexualmente a sus compañeros: los avances sexuales de estos, por el contrario, continúan durante toda la obra. En la reescritura del símbolo, la estrella de mar con la que Mae acaba identificándose («Como la estrella de mar vivo en las tinieblas y mis ojos ven una luz débil. Débil y, sin embargo, me consume»<sup>56</sup>, 1986: 40) se convierte en la imagen de la búsqueda de conocimiento. Si bien es cierto que su muerte a manos de Lloyd cercena la posibilidad de ese inicio, lo que importa, en palabras de Marranca, es el hecho de que «Mae es libre porque puede entender el concepto de libertad»<sup>57</sup> (1984b: 72). Fornes ha transformado el contenido de la identidad impuesta a la mujer a través del símbolo marino y ha subvertido la estructura melodramática del triángulo amoroso en el que la mujer era objeto de disputa y mapa mudo sobre el que escribir el deseo masculino. Ahora son las palabras de Mae, y no otras, las que resuenan al final de la obra.

53 «The surrealist hero has chosen to live in the imaginative realm of displacement, fantasy, and mythopoeisis».

54 «I'm going and that's that».

55 «I don't care what you do. (...) You do what you want. Henry too. I don't care what he does».

56 «Like the starfish, I live in the dark and my eyes see only a faint light».

57 «Mae is free because she can understand the concept of freedom».

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, Gayle (1990): *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BAKER, Judy (2002): *'Theatre is Life': Fornes, Feminisms, and Feminist Epistemology*. Tesis doctoral. University of Albany. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BARTOLOMUCCI KENT, Assunta (1996): *Maria Irene Fornes and Her Critics*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- BELTON, Robert J. (1995): *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Calgary, Alberta: University of Calgary Press.
- BETSKO, Kathleen & KOENIG, Rachel (1987): *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York: Beech Tree Books/Quill.
- BRECHT, Bertolt (1964): «Three Cheers for Shaw». En: John Willet (ed. & trad.): *Bertolt Brecht on Theatre*. Nueva York: Hill and Wang, pp.10-13.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- CAMERON, Deborah & KULICK, Don (2003): *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASE, Sue-Ellen (1989): «From Split Subjects to Split Britches». En: Enoch Brater (ed.): *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 126-146.
- DENVER, Susan (2003): *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-revolutionary Mexico to Fin de Siglo Mexamerica*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- DHAWAN, Roopa (1996): *Maria Irene Fornes: Absurdist Feminist Playwright*. Tesis doctoral. Pennsylvania State University. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- DESNOS, Robert & RAY, Man (2007): «L'étoile de mer». Trad. Ángela Serna. *El fantasma de la glorieta. Revista de literatura*. N°14. [http:// www.elfantasmadelaglorieta.com/14\\_robert\\_desnos\\_y\\_man\\_ray.htm](http://www.elfantasmadelaglorieta.com/14_robert_desnos_y_man_ray.htm). Accedido el 20 de septiembre de 2010.
- DOLAN, Jill (1988): *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- ELSAESSER, Thomas [1972] (1987): «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama». En: Christine Gledhill (ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies in the Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 217-222.
- FETTERLEY, Judith (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- FORNES, Maria Irene [1978] (1990): *Fefu and Her Friends*. Nueva York: PAJ Publications.
- (1986): *Plays*. Nueva York: PAJ Publications.
- (1987): *Promenade and other Plays*. New York: PAJ Publications.
- EMERSON, Ralph Waldo (1860): *The Conduct of Life*. Riverside, Cambridge: H.G. Houghton.

- FOUCAULT, Michel (1978): *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. Nueva York: Random House.
- GARGANO, Cara (1997): «The Starfish and the Strange Attractor: Myth, Science, and Theatre as Laboratory in Maria Irene Fornes' 'Mud'». *New Theatre Quarterly*. Vol. XIII, N° 51, pp. 214-220.
- GEROULD, Daniel (1994): «Melodrama and Revolution». En: Jacky Bratton, Jim Cook & Christine Gledhill (eds.): *Melodrama. Stage Picture Screen*. Londres: British Film Institute Publications, pp. 185-198.
- GILMAN, Richard (1999): «On *The Successful Life of 3* and Other Early Plays». En: Marc Robinson (ed.): *The Theatre of Maria Irene Fornes*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 137-139.
- GLEDHILL, Christine (1994): «Pleasurable Negotiations». En: John Storey (ed.): *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Harlow: Pearson, pp. 111-123.
- GORDON, Linda (1986): «What's New in Women's History». En: Teresa de Lauretis (ed): *Feminist Studies Critical Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 20-30.
- GRIMSTEAD, David (1967): *Melodrama Unveiled. American Theatre and Culture. 1800-1850*. Berkeley: University of California Press.
- (1971): «Melodrama as Echo of the Historically Voiceless». En: Tamara K. Hareven (ed.): *Anonymous Americans: Explorations in Nineteenth-century Social History*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, pp. 80-98.
- GUNNING, Tom (1994): «The Horror of Opacity. The Melodrama of Sensation in the Plays of Audré Lorde». En: Jacky Bratton, Jim Cook & Christine Gledhill (eds.): *Melodrama. Stage Picture Screen*. Londres: British Film Institute Publications, pp. 50-61.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- HYSLOP, Gabrielle (1985): «Deviant and Dangerous Behavior: Women in Melodrama». *Journal of Popular Culture*. Vol. 19, N° 3, pp.65-77.
- KUENZLI, Rudolf E. (1994): «Man Ray's Films: From Dada to Surrealism». En: Alexander Graf & Dietrich Scheunemann (eds.): *Avant-garde Films*. Amsterdam, Nueva York: Rodopi, pp. 93-103.
- LANDY, Marcia (1991): *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press.
- LORDE, Audre (1984): *Sister Outsider*. Freedom, California: Crossing.
- LYOTARD, Jean-François [1979] (1984): *La condición posmoderna*. Trad. M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MACKINNON, Catharine (1982): «Feminism, Marxism, Method, and the State Agenda: An Agenda for Theory». *Signs*, vol. 7, N° 3, pp. 515-544.
- MARKUS, Ruth (2000): «Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman». *Woman's Art Journal*. Vol. 21, N° 1, pp. 33-39.
- MARRANCA, Bonnie (1984a): «The Real Life of Maria Irene Fornes». *Performing Arts Journal*. Vol. 8, N° 1, pp. 29-34.

- (1984b): *Theatre rewritings*. Nueva York: PAJ Publications.
- (1992): «The State of Grace: Maria Irene Fornes at Sixty-two». *Performing Arts Journal*. Vol. 14, N° 14, pp. 24-31.
- MOROFF, Diane Lynn (1996): *Fornes. Theatre in the Present Tense*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MULVEY, Laura [1975] (1990): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl (eds.): *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, pp. 432-442.
- (1977-78): «Notes on Sirk and Melodrama». *Movie*, N° 25, pp. 53-56.
- MURPHY, Richard (1999): *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICH, Adrienne (1979): *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. Nueva York: Norton.
- ROBINSON, Marc (1994): *The Other American Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1984): *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- RUIZ, Vicky & DuBOI, Ellen Carol (eds.) (2000): *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. History*. Nueva York: Routledge.
- SITNEY, P. Adams (1979): «Image and Title in Avant-garde Cinema». *October*. Vol. 11, «Essays in Honor of Jay Leyda», pp. 97-112.
- SYMPHER, Wylie (1981): «Aesthetic Revolution: The Marxist Melodrama». En: Robert Corrigan (ed.): *Tragedy, Vision and Form*. Nueva York: Harper & Row, pp. 216-224.
- WORTHEN, W.B. (1989): «Still Playing Games: Ideology and Performance in the Theatre of Maria Irene Fornes». En: Enoch Brater (ed.): *Feminine Focus*. Nueva York: Oxford University Press.

Recibido el 17 de septiembre de 2011

Acceptedo el 15 de enero de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 91-107]



## Pearl Cleage: entre la esperanza y la desesperación

### *Pearl Cleage: Torn Between Hope and Despair*

#### RESUMEN

El presente artículo analiza el desarrollo que Pearl Cleage hace de la oposición binaria esperanza-desesperación en su obra teatral. Se describe brevemente la vida de esta dramaturga negra contemporánea y se estudian una a una sus cuatro obras teatrales más importantes: *Chain*, *Blues for an Alabama Sky*, *Bourbon at the Border* y *Flyin' West*. Además, se mencionan varias de sus obras menores, como son *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta* y *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*. El estudio de la obra de Cleage se hace desde el marco teórico generado por el feminismo afroamericano contemporáneo y se contrasta su obra teatral con la de otras dramaturgas negras actuales.

**Palabras clave:** feminismo negro, dramaturgas afroamericanas contemporáneas, denuncia del racismo y el sexismo, esperanza-desesperación.

#### ABSTRACT

The current essay analyses the development of the binary opposition hope-despair that Pearl Cleage does in her dramatic texts. The life of this contemporary African American playwright is described briefly, and her four most important plays are analysed: *Chain*, *Blues for an Alabama Sky*, *Bourbon at the Border*, and *Flyin' West*. Several of her other minor works are also mentioned: *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta*, and *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*. The current essay studies Cleage's work using African American feminism as a theoretical framework, and it contrasts her theatrical work with that of other contemporary African American women playwrights.

**Key words:** Black feminist thought, contemporary African American women playwrights, denunciation against racism and sexism, hope-despair.

#### SUMARIO

-1. Introducción. -2. Pearl Cleage. -3. *Chain*. -4. *Blues for an Alabama Sky*. -5. *Bourbon at the Border*. -6. *Flyin' West*. -7. Conclusiones. -8. Bibliografía.

1 Universidad de Málaga.

Pearl Cleage es una escritora afroamericana afincada en Georgia que se mueve a menudo entre varias facetas literarias que la convierten en una artista difícil de catalogar. Por un lado, ha creado numerosas obras de teatro de gran calidad literaria, con un ritmo escénico bien medido y un lenguaje expresivo y vibrante. Buena cuenta de ello dan las múltiples producciones que se han hecho de su obra por todo Estados Unidos y los premios y menciones que ha recibido como son el Bronze Jubilee Award for Literature en 1983 (*Mad at Miles*), y su posición finalista en el aclamado premio teatral Suzan Blackburn Smith Prize en 1983-84 (*Hospice*), en 1993-94 (*Flyin' West*), y en 1995-96 (*Blues for an Alabama Sky*). Por otro lado, es una activista feminista dispuesta a denunciar las injusticias que sufren las mujeres negras en su comunidad y en la sociedad norteamericana en general, lo que se refleja en numerosos ensayos feministas publicados en revistas de ámbito nacional, tales como *Ms.*, *Essence* y *Black World* o mientras fue editora de la desaparecida revista *Catalyst* (Gore, 2009: 210). Además, Cleage es una novelista de gran éxito comercial con varios títulos incluidos en la popular selección Oprah's Book Club (1998 y 2006). Todo esto la convierte en una dramaturga comprometida con los problemas sociales a los que se enfrentan a diario las mujeres afroamericanas en Estados Unidos y que aborda temas problemáticos, a veces incluso tabú, dentro de la comunidad negra como son el SIDA, la promiscuidad o la violencia doméstica.

A pesar de que Cleage ha gozado de cierto éxito en la escena teatral, su obra no ha recibido suficiente atención por parte de la academia, a excepción de una edición especial de la revista académica *The Osidian* sobre esta autora en 2009 y de varios artículos publicados en los años noventa sobre sus primeras producciones. La respuesta de la crítica literaria a sus textos no se equipara a la respuesta comercial ni a la cantidad ingente de artículos de crítica teatral que ha atraído su obra. Esto puede deberse en parte a que esta dramaturga prefiere adherirse a convenciones teatrales más cercanas al realismo y al melodrama que al estilo rompedor de otras creadoras teatrales afroamericanas como Suzan-Lori Parks, Kia Corthron, Cheryl L. West, Dael Orlandersmith o Lynn Nottage, ganadoras o finalistas de premios teatrales tan importantes como el premio Pulitzer o el ya mencionado Suzan Blackburn Smith Prize. Además, Pearl Cleage prefiere ambientar sus obras en un contexto histórico, como en *Flyin' West* o *Blues for an Alabama Sky*, o basarse en hechos reales, como en *Chain* o *Bourbon at the Border*. Este acercamiento al realismo y a la historia es, en mi opinión, un esfuerzo consciente por adherirse a una corriente de novelistas afroamericanas que, en su afán por dismantelar la denominada «National Amnesia» (DeHay: 1994, 27), decidieron fundir la memoria histórica con la ficción para crear textos que evidenciaran el proceso histórico de subyugación de la mujer negra en la sociedad norteamericana exacerbado por la insistencia institucional en mantenerlas fuera del texto histórico «oficial», y de ahí deriva el concepto de «Amnesia Nacional». Este proceso de creación de «herstories» en lugar de «history», es decir, de integrar revisiones feministas de la historia en el texto literario, se refleja en la ficción de Toni Morrison, Alice Walker, Shirley Anne Williams o Dorothy West y, en menor medida, en las novelas de Gloria Naylor. A este respecto Cleage explica en su artículo «My American Herstory»:



Como artista dramática afroamericana me centro en destacar a todos aquellos afroamericanos anónimos, sin cara, sin sexo, no específicos que se nos presentan como nuestros antepasados, moviéndose a hurtadillas por la historia, que quedan identificados en nuestra conciencia colectiva negra como calumniadas mulas de carga, víctimas de trágicas circunstancias y como uno o dos casos aislados de modelos de conducta. Quiero hacer que la historia sea más real, más viva, y en última instancia, más práctica al hacerla más personal<sup>2</sup> (1998: 155).

Y es así como integra su creación teatral en un conocido movimiento literario feminista originado en la ficción afroamericana. Suzan-Lori Parks, ganadora del premio Pulitzer de teatro por *Top Dog/Underdog*, llama «diggin» a este proceso de recuperar la historia afroamericana que ha sido deliberadamente borrada del texto oficial. A mi entender, independientemente del nombre que se le dé, el proceso es el mismo y fue Cleage quien empezó a utilizarlo en sus textos de forma sistemática antes que Parks.

El presente artículo pretende reducir de alguna manera el vacío crítico existente respecto a la obra dramática de Cleage analizando cuatro de las obras de esta dramaturga respecto a su estructura, al lenguaje utilizado, a las innovaciones dramáticas introducidas y especialmente a la insistencia sobre la intersección de distintas fuerzas opresivas que atenazan a las mujeres negras representadas en las obras de Cleage y que denuncian un sistema de relaciones de poder que perpetúan su subordinación. Las obras elegidas son: *Chain* (1992), *Blues for an Alabama Sky* (1995), *Bourbon at the Border* (1997) y *Flyin' West* (1992).

El marco teórico utilizado en mi análisis parte de la premisa de Evelyn Brooks Higginbotham de que existe un metalenguaje racial o «metalanguage of race» en el que se combinan distintos tipos de discriminación que afectan directamente a las mujeres negras en Estados Unidos (1992: 252). Esta premisa está anclada en la tradición del feminismo negro o el llamado «Black Feminist Thought» representado por Patricia Hill Collins, bell hooks, o la propia Pearl Cleage, entre otras teóricas. En la introducción a *Mad at Miles* (1990), uno de sus ensayos críticos más conocidos, Cleage confiesa:

Escribo para explorar y desvelar el punto en el que el racismo y el sexismo coinciden. Escribo para ayudar a comprender los efectos de ser mujer y negra en una cultura que es racista y sexista. Escribo para intentar transmitir esta información primero a mis hermanas y después a cualquier hermano de buena voluntad y de intención honesta que invierta el tiempo en escuchar [...] Escribo

2 «As an African American theatre artist I am about the business of bringing into focus all those faceless, nameless, nonspecific, usually asexual Black folks who are presented as our ancestors, moving stealthily through history, identified in our collective Black consciousness as much maligned beasts of burden, victims of tragic circumstance, and an isolated role model or two. I want to make history more real, more alive, and, ultimately more useful, by making it personal». Todas las citas del texto han sido traducidas personalmente al español.

para permitirme sentir rabia. Escribo para evitar huir hacia esa rabia o huir de ella a los brazos de alguien [...] Escribo, escribo, escribo para salvar mi vida<sup>3</sup> (1990: 4).

Es decir, Cleage escribe para denunciar la intersección entre el racismo y el sexismo y cómo se relacionan con la violencia, la ira, la frustración, y cómo todos estos factores de restricción social afectan las vidas de las mujeres afroamericanas. Sin embargo, el compromiso de Cleage no se queda en la denuncia, sino que además de indicar qué problemas hay en la sociedad actual y con los que las mujeres negras tienen que lidiar, procura utilizar la creación literaria a modo de catarsis con la que superar las dificultades del día a día y como modo de ayudar a otras mujeres (negras) a conseguir lo mismo. En este sentido, Cleage se asemeja a figuras públicas dentro de la tradición afroamericana como Ida B. Wells o Paul Lawrence Dunbar en su afán por transmitir un mensaje de denuncia que se combina con palabras de aliento e inspiración tanto en sus escritos como en sus numerosas apariciones públicas. Es por esto que mi enfoque principal en el presente análisis es descubrir cómo las distintas estrategias textuales de esta dramaturga (estructura, lenguaje, selección de tema, innovaciones, etc.) la llevan por este camino que intenta encontrar un equilibrio entre la desesperación y la esperanza.

El presente ensayo se divide en varias secciones: en primer lugar, se presenta una breve biografía sobre la autora en la que se mencionan tanto sus textos teatrales como su obra en prosa o sus ensayos teóricos. En segundo lugar, se analizarán las obras señaladas individualmente teniendo en cuenta los temas mencionados más arriba sobre estructura, lenguaje, innovaciones dramáticas y espíritu de denuncia. Finalmente se ofrecerá una reflexión sobre los resultados del análisis.

## Pearl Cleage

Pearl Michelle Cleage nació el 7 de diciembre de 1948 en Springfield, Massachussetts, y se crió en Detroit, Michigan. Su padre, Albert Cleage, era un pastor prominente que fundó su propia iglesia (Pan African Orthodox Christian Church), y su madre, Doris Cleage, era maestra de primaria. Ambos participaron activamente en el movimiento por los derechos civiles (Civil Rights Movement) que tuvo lugar en los años sesenta en Estados Unidos y ya desde muy joven Cleage estuvo expuesta a los ideales del movimiento. Cleage fue una alumna destacada durante la enseñanza secundaria y se matriculó en la Universidad de Howard en 1966, donde estudió dramaturgia y consiguió que se produjeran dos de sus obras teatrales: *Hymn for the Rebels* (1968) y *Duet for Three Voices* (1969). En 1969 Pearl Cleage abandonó la universidad para casarse con Michael Lomax, un político

3 «I am writing to expose and explore the point where racism and sexism meet. I am writing to help understand the full effects of being Black and female in a culture that is both racist and sexist. I am writing to try and communicate that information to my sisters first and then to any brothers of good will and honest intent who will take time to listen [...] I am writing to allow myself to feel the anger. I am writing to keep from running toward it or away from it or into anybody's arms [...] I am writing, writing, writing, for my life».

de Atlanta. Finalmente, se graduó en 1971 en el prestigioso Spelman College y desempeñó varios puestos en el ámbito periodístico y de las relaciones públicas, como ser la directora de comunicación de la ciudad de Atlanta o la secretaria de prensa del alcalde Maynard Jackson, el primer alcalde negro electo en el sur de Estados Unidos tras la Guerra Civil.

Cleage comenzó su carrera profesional en el teatro en los años ochenta con producciones de sus obras a cargo del grupo Just Us Theatre Company, del que ella era directora artística. Ejemplos de esta fase de su producción son: *Puppetplay* (1981), *Hospice* (1983), *Good News* (1984) y *Essentials* (1985). En este periodo de su vida también se dedicaba a colaborar con ensayos de activismo feminista negro o «Black Feminist Thought» en revistas de índole nacional como el *Atlanta Tribune*, *The Journal of Negro Poetry*, *Negro Digest* o la *New York Times Book Review* entre otras. En 1990 y 1991, respectivamente, recopiló gran parte de su obra crítica en dos libros: *Mad at Miles* y *Deals with the Devil, and Other Reasons to Riot*. Su carrera literaria comenzó a despegar con la producción de su obra teatral *Flyin' West*, que se estrenó en el Alliance Theatre de Atlanta en 1992 y que aún hoy sigue produciéndose en teatros regionales, teatros universitarios y en centros cívicos. A *Flyin' West* le siguieron *Blues for an Alabama Sky* y *Bourbon at the Border*, que han servido para contribuir a su enorme éxito de crítica y público. Otras obras dramáticas de Cleage son: *Chain* (1992), *Late Bus to Mecca* (1992), *A Song for Coretta* (2006), *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years* (2010) y *Mad at Miles* (2011), una adaptación de su obra crítica homónima.

A sus obras teatrales de los años ochenta y noventa le han seguido sus novelas de principios del siglo XXI como son: *What Looks Like Crazy on an Ordinary Day* (1998), *I Wish I Had a Red Dress* (2001), por la que ganó el premio BCALA Literary Award, *Some Things I Never Thought I'd Do* (2003), *Babylon Sisters* (2006), *Baby Brother's Blues* (2007), *Seen it All and Done the Rest* (2009), *'Till You Hear from Me* (2010) y *Just Wanna Testify* (2011). En la actualidad, Pearl Cleage combina su creación literaria con su labor como catedrática emérita en Spelman College, y además se dedica a hablar en público sobre la violencia de género y diversas formas de sobreponerse a la victimización, la tradición literaria afroamericana y sobre su propia obra.

### ***Chain* (1992)**

Esta obra fue un encargo hecho a Pearl Cleage por parte del Women's Project and Productions y el New Federal Theatre que también incluía la obra *Late Bus to Mecca*. *Chain* se estrenó en marzo de 1992 en el Teatro Judith Anderson de Nueva York, espacio perteneciente a la corriente teatral americana menos comercial llamada Off-Broadway. *Chain* es una de las obras más controvertidas de Cleage, ya que cuando se levanta el telón aparece el escenario a oscuras y solo se oye la voz de la protagonista que grita: «¡Qué haces? ¡No! ¡Para! ¡No, papi, por favor, no!»<sup>4</sup> (1999: 275). En una entrevista a Alexis Greene, Cleage confiesa que con esta primera

4 «What are you doing? No! Stop it! Don't, Daddy! Please don't!».

escena tiene intención de hacer aflorar ciertas expectativas culturales y sociales por parte del espectador para después refutarlas. Desafortunadamente, si se oye la voz desesperada de una adolescente en la oscuridad gritando a su padre que por favor pare, el espectador entenderá que posiblemente el padre intenta abusar sexualmente de ella (2001: 51). Sin embargo, en el caso de *Chain*, lo que el padre intenta es que su hija se cure de su adicción al crack; es por esto que, en un intento desesperado por salvarla, la encadena al radiador para que no pueda escapar de casa para conseguir una dosis. Cleage se basó en una historia real que leyó en el periódico *The New York Times* como inspiración para este monólogo en el que Rosa Jenkins habla directamente al público y expone su complejidad psicológica y moral (Greene, 2001: 51). Esta fórmula de narración teatral (monólogo de un solo personaje) es utilizada a menudo por dramaturgas feministas contemporáneas, como en el caso de Eve Ensler en *Los monólogos de la vagina* (1996).

Parte de la importancia de este monólogo es el lenguaje utilizado por Rosa. A veces contradictorio, a veces crudo y gráfico en sus descripciones de violencia, de consumo de drogas o de abuso sexual, es importante destacar que Rosa no utiliza el estándar lingüístico del inglés en esta obra, sino la variedad afroamericana urbana de la costa este en la que se incluyen numerosos insultos y palabras obscenas, aparte de las conocidas variaciones sobre la norma, como la conjugación inconsistente del verbo «to be» («we was, you was»), la doble o triple negación, la ausencia de verbo copulativo, etc. En *Chain* las variaciones lingüísticas y el vocabulario elegido son utilizados para dar mayor verosimilitud a la historia, a la vez que para provocar al espectador. En algunas críticas teatrales de la obra se recomienda al espectador sensible a oír ciertas obscenidades que no acuda al teatro a verla (Stark, 2003: 1). Sin embargo, es este lenguaje rudo y sin cortapisas el que da realismo a la obra.

*Chain* es una obra de un solo acto dividido en siete escenas que se corresponden con los siete días que Rosa Jenkins está encerrada en casa por sus padres para que pase los efectos de la abstinencia a las drogas y para evitar que recaiga en su adicción. Cada cambio de escena o día viene marcado por la proyección de fotografías en blanco y negro en una pantalla gigante que varía de posición según cada producción. En la producción de 2003 en el teatro Mirror de Jamaica Plain, Massachussetts, la pantalla se colocó fuera del proscenio para así mantener esa sensación de ruptura de la denominada «cuarta pared» teatral y que la audiencia se acercase más a las confesiones de Rosa (Stark, 2003: 1). La innovación dentro de la división estructural a través de fotografías que parecen estar desenfocadas, y que conforme avanza la obra aparecen más nítidas, es sencilla a la vez que efectiva. Pearl Cleage siempre intenta introducir innovaciones estéticas que puedan ser asequibles tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista económico, puesto que su principal preocupación como dramaturga es poder llegar a establecer una relación quasi-dialógica con el público (mayoritariamente) afroamericano que acude a ver sus obras:

Tengo la capacidad de llevar grandes ideas a un grupo de gente, especialmente a la gente oprimida. Y como soy mujer y negra, hay dos grupos a los que les puedo hablar sobre eso. Esa habilidad ayuda a la gente en esos grupos primarios a tomar

mayor control sobre sus vidas, en maneras que probablemente no podrían o no querrían si esas ideas se les hubieran presentado de forma más directa<sup>5</sup> (Greene, 2001: 36, énfasis en el original).

Es decir, la intención de Cleage al presentar estas innovaciones dramáticas tan sencillas (monólogo dirigido al público y diapositivas que marcan el paso del tiempo) es provocar cierta conciencia social entre sus espectadores (negros), que son en su mayoría de clase social media y no se verían expuestos a la realidad de una adolescente drogadicta, y partícipes de una cotidianeidad cruel, materialista y que tiene en ella un efecto de cosificación. Rosa se convierte en un objeto de deseo; y su sexualidad en una moneda de cambio con la que adquirir más droga. La simplicidad de sus innovaciones dramáticas además favorece la producción de sus obras tanto en teatros regionales o circuitos comerciales como en teatros universitarios o centros cívicos. Esta puede ser una de las razones por las que las obras de Cleage se producen con más frecuencia que las de otras dramaturgas afroamericanas destacadas como Adrienne Kennedy o Suzan-Lori Parks.

El final de la obra es deliberadamente ambiguo: no se sabe si es su novio (quien la inició en el consumo de crack) quien la saca del confinamiento de su hogar o si es otra persona. En cualquier caso, dado el tono general de la obra, no parece que el futuro sea muy esperanzador. Algunas reseñas teatrales han considerado que el final es positivo («Circle and Chain», 2003: 1), mientras que otros opinan que es descorazonador (Stark, 2003: 1). En cualquier caso, esta obra ilustra claramente la forma en la que Cleage es capaz de crear obras literarias en las que se denuncia una situación social de injusticia en la que las mujeres negras tienen la posición más vulnerable, y además logra educar a sus espectadores sobre realidades desconocidas o lejanas para ellos mientras que les descubre cómo, a pesar de las adversidades, las personas tienen cierto poder de elección, si bien limitado, y pueden ser capaces de tomar las riendas de su vida; otro asunto es que decidan hacerlo, ya que en el caso de Rosa Jenkins no queda tan claro.

*Chain* se estrenó en 1992 en Nueva York y desde entonces ha tenido varias producciones en 2003 en Boston y en Jamaica Plain, Massachusetts. Y en 2011 de nuevo en Nueva York. Esto quizás sea indicativo de que el tema abordado en la obra y la crudeza de los problemas que trata han seguido preocupando a la sociedad americana en las dos últimas décadas.

### ***Blues for an Alabama Sky* (1995)**

Cleage escribió *Blues for an Alabama Sky* como parte de un encargo que recibió del Alliance Theatre de Atlanta. Se estrenó en 1995 en el citado teatro y durante todo

5 «I'm able to take important ideas to a group of people, especially to oppressed people. And since I'm black and female, I've got two groups that I can *talk* to about that. That ability helps the people in those primary groups take more control of their lives, in ways that they probably couldn't or wouldn't if they were presented with these ideas in a more straightforward way».

ese año se siguió representado en teatros de todo Estados Unidos. En 1996 volvió a Atlanta como parte de la Olimpiada cultural o «Cultural Olympiad» que tuvo lugar en esta ciudad en combinación con la celebración de los juegos olímpicos. Es una de las obras teatrales afroamericanas más populares de los últimos tiempos y ha tenido producciones tanto a nivel nacional como a nivel internacional en las dos últimas décadas. El éxito de la obra reside en gran parte en su ambientación histórica. Cleage explica que este distanciamiento temporal le permite explorar temas tabú como el aborto o la homofobia sin que el espectador sienta la presión directa de la denuncia dentro de la contemporaneidad (Greene, 2001: 36). Además, el momento histórico escogido, el llamado 'Harlem Renaissance', añade un atractivo más a la obra, ya que se trata de un período de desarrollo ideológico, artístico y económico que favoreció la divulgación de la cultura afroamericana y su consiguiente influencia en la cultura norteamericana de una forma y con una intensidad hasta ese momento desconocidas. Es un período idealizado por muchos afroamericanos y estadounidenses en general, porque evoca la libertad y la despreocupación de los años veinte. Esta nostalgia histórica es usada con precisión por parte de Cleage, quien hace referencia a incidentes históricos y personajes reales para poner de manifiesto problemas que aún atenazan a la sociedad americana actual. En *Blues for an Alabama Sky* los personajes interactúan, fuera de escena, con Langston Hughes (conocido poeta y dramaturgo, precursor del 'Harlem Renaissance'), Margaret Sanger (enfermera y activista del movimiento feminista a favor de proporcionar derechos reproductivos y métodos de control de la natalidad a las mujeres), Joséphine Baker (famosa bailarina y artista del espectáculo parisino del Folies Bergère) y Adam Clayton Powell Jr. (pastor liberal comprometido de la Abyssinian Baptist Church y líder de la mayor congregación religiosa de afroamericanos en todo Estados Unidos en los años veinte).

El blues que se menciona en el título es apropiado porque evoca la ambientación histórica de la obra y por el carácter de tenacidad ante la adversidad que tiene este tipo de música. El blues es un tipo de composición musical de origen afroamericano que suele abordar temas trágicos y situaciones desesperadas. Según el músico de jazz y teórico Wynton Marsalis, «tocar el blues significa que por muy trágica que sea una situación, tienes la capacidad de conquistarla con estilo»<sup>6</sup> (2004: xix). Este espíritu de perseverancia y de superación transmitido a través del blues queda patente en la forma de actuar de los personajes de *Blues for an Alabama Sky*. Además, es interesante destacar que la referencia espacial incluida en el título indica que varios de los personajes son inmigrantes del sur de Estados Unidos que han empezado a integrarse en el medio urbano. Una vez se conoce el desenlace de la obra, el título se vuelve a cargar de significado, porque es como si el resto de personajes entonara una canción triste y de supervivencia tras el acto de violencia irracional que comete Leland, el recién llegado de Alabama. A pesar de que el espíritu del blues impregna el texto, no hay instrucciones en las acotaciones escénicas para que se utilice música de forma extradiegética. Sin

6 «[...] to play the blues means that no matter how tragic a situation may be, you have the capacity to conquer it with style».

embargo, en la mayoría de producciones, el director artístico se asegura de incluir temas de blues y de jazz correspondientes a esta época.

En una entrevista, Pearl Cleage explica que espera que la obra sea fiel reflejo de algunos de los temas menos analizados del Harlem Renaissance como eran los «drag balls» y las clínicas de control de la natalidad (2001: 31). Es en este aspecto en el que Cleage explota el carácter didáctico e informativo del género teatral, ya que muestra información que a menudo queda fuera del texto histórico reconocible. Este afán por fundir ficción con realidad histórica vuelve a resaltar su preocupación claramente feminista por luchar contra la «National Amnesia» mencionada anteriormente. Sin embargo, Pearl Cleage va más allá de la mera revisión histórica y diseña un texto que explora las relaciones humanas y las repercusiones de las decisiones que se toman a lo largo de la vida. Una vez más retoma el tema presente en toda su obra dramática: los personajes se mueven entre momentos de desaliento, abrumados por las circunstancias adversas que les rodean, y momentos de esperanza ante sus proyectos de mejora o ante la ayuda y el apoyo de los suyos.

*Blues for an Alabama Sky* es lo que Freda Scott Giles denomina la «well-made play» (1997: 709). Es decir, mantiene las unidades aristotélicas de acción, espacio y tiempo y tiene una estructura bien marcada de introducción, nudo y desenlace. Estas secciones además coinciden con la división en actos: Acto 1 (introducción y nudo) y Acto 2 (desenlace). Cada acto queda dividido en cinco escenas en las que se va desarrollando la complejidad psicológica y moral de los personajes en el primer acto y se enreda y desenreda la trama marcada por varias escenas de violencia en el segundo acto. Al contrario de lo que ocurría con *Chain*, el lenguaje utilizado en *Blues for an Alabama Sky*, si bien refleja con naturalidad el discurso afroamericano, no presenta grandes variaciones respecto al estándar lingüístico de la lengua inglesa. Es decir, las características del habla vernácula afroamericana solo quedan reflejadas en la fonología. Además, el vocabulario utilizado refleja la época histórica fidedignamente como en la mención de la profesión de «bootlegger» (persona dedicada a la producción de licor en tiempos de la Prohibición), o al «drag ball» (baile privado celebrado en una residencia particular típico de los años veinte, y organizado para favorecer que los homosexuales de Harlem pudieran conocerse e interactuar).

Es precisamente en la creación de un personaje notoriamente homosexual donde radica una de las innovaciones dramáticas más importantes de *Blues for an Alabama Sky*. Cleage se atrevió a mostrar con naturalidad a Guy Jacobs comentando abiertamente con sus amistades heterosexuales sus conquistas sexuales y sus planes de ocio. Es una de las primeras veces en las que se trata la homosexualidad sin tapujos en una obra creada por una dramaturga afroamericana. No debemos olvidar que este es un tema tabú en la comunidad afroamericana y precisamente hay toda una cultura de encubrimiento y secretismo alrededor de la homosexualidad masculina negra que no existe en otras culturas

en Estados Unidos<sup>7</sup>. Cleage quiere provocar a sus espectadores, e incluso aquellos que se puedan sentir incómodos con la homosexualidad de Guy acaban por ver su humanidad y por sentir cierta empatía hacia él (Greene, 2001: 36). En este sentido, Cleage plantea un tema controvertido que puede retar las expectativas negativas de algunos de los miembros del público, y es en este sentido un logro en su lucha contra la injusticia, en este caso en forma de homofobia. Sin embargo, este logro es limitado, ya que no se muestra ni un solo instante de interacción íntima de Guy con alguna de sus conquistas. No se muestra en escena ni cuando besa o abraza a alguno de estos hombres, ni tampoco se ve cuando es atacado por este motivo. En mi opinión, es positivo que Cleage incluya este tema tan controvertido dentro de la cultura afroamericana, es interesante que el resto de personajes (heterosexuales), excepto el radical de Leland, traten a Guy con amor y respeto, pero cabría esperar que se compensasen las escenas románticas entre Delia y Sam o Angel y Leland con las escenas de Guy con alguno de sus amantes. El atrevimiento de Cleage de crear un personaje principal abiertamente gay hasta ahora solo ha sido seguido, dentro del teatro feminista negro, por Cheryl L. West en sus obras *Holiday Heart* y *Before it Hits Home*. Probablemente porque si ya de por sí las dramaturgas afroamericanas tienen dificultades para que sus obras sean producidas en teatros comerciales o regionales, si introducen temas controvertidos que puedan incomodar al público, les resultará aún más difícil encontrar productor.

Otro de los temas controvertidos en *Blues for an Alabama Sky* es el uso de la violencia ante un problema considerado injusto. Leland, el recién llegado inmigrante de Alabama y pretendiente de Angel, tiene una visión muy conservadora de la sociedad y usa la violencia de distintas formas: por un lado, usa la violencia verbal contra Guy por no estar de acuerdo con su modo de vida; por otro lado, restringe las opciones de Angel indicándole qué debe vestir, con quién debe hablar y qué debe pensar, subyugándola gradualmente. Finalmente, mata a Sam al enterarse de que le ha practicado un aborto a Angel.

Cleage consigue combinar varios elementos de denuncia como son: la violencia, la homosexualidad, la situación vulnerable de las mujeres negras en la sociedad y los derechos reproductivos sin que la obra resulte pesada o excesivamente politizada. Para lograr esto, utiliza elementos melodramáticos: sueños inalcanzables, inclusión del héroe que rescata a la damisela en apuros, noticias inesperadas (en forma de telegrama), etc. Pero además desafía las expectativas del público haciendo que algunos de esos sueños inalcanzables se cumplan, que el héroe, en lugar de salvar a la damisela, se convierta en el villano y que el personaje homosexual emprenda un viaje a París a modo de aventura casi épica, convirtiéndose en héroe insospechado. El resultado es una obra plagada de reflexión social y humana a la vez que un texto divertido e intenso, como queda reflejado en la reseña teatral de la producción en Washington DC de 2011: «Cleage

7 Me refiero al fenómeno «Down-low» que también es abordado por Cleage en su novela *Baby Brother's Blues*. Este fenómeno hace que algunos hombres negros se identifiquen públicamente como heterosexuales, pero que mantengan relaciones homosexuales en secreto con el consiguiente aumento de riesgo de contagio de enfermedades de transmisión sexual dentro la comunidad afroamericana.



hace malabarismos con una cantidad considerable de temas peliagudos con una facilidad refrescante»<sup>8</sup> (Jackson, 2011: 1).

### ***Bourbon at the Border* (1997)**

Pearl Cleage creó *Bourbon at the Border* como resultado de otro de los encargos recibidos por parte del Alliance Theatre. En su estreno en 1997 Cleage siguió colaborando con su director 'fetiche', Kenny Leon, quien ya dirigiera *Flyin' West* y *Blues for an Alabama Sky* en temporadas anteriores. Pese a haber sido producida con menor frecuencia que otras obras anteriores, *Bourbon at the Border* ha experimentado un *revival* (resurgimiento) en los últimos años, habiendo representaciones en teatros regionales de Chicago y Boston en 2007 y en teatros locales en Nueva Orleans y Miami en 2009. *Bourbon at the Border* ha recibido una respuesta comercial menos positiva que otras de las obras de Cleage, probablemente por la carga emocional tan fuerte que tiene y porque aborda una controvertida hipótesis expuesta por Amiri Baraka en 1964: ¿qué pasaría si la solución a la locura y el sufrimiento de los afroamericanos fuera el asesinato? ¿qué pasaría si los negros en Estados Unidos empezaran a asesinar a las personas que son responsables de su discriminación? ¿puede el asesinato ser la solución al racismo y la guerra racial?

Pearl Cleage ha elegido nuevamente basarse en hechos reales y ambienta *Bourbon at the Border* en dos períodos históricos distintos: el llamado «Freedom Summer» de 1964 y la actualidad. El «Freedom Summer» fue un momento clave dentro del movimiento por los derechos civiles («Civil Rights Movement»). En el verano de 1964 numerosos voluntarios fueron al estado de Mississippi a ayudar a los afroamericanos a inscribirse en el censo electoral para poder ejercer su derecho al voto. Al igual que ya hiciera Alice Walker en su novela *Meridian* (1976), Pearl Cleage explora cómo las tensiones raciales del «Freedom Summer» afectaron las vidas de sus protagonistas. En un nuevo intento por desenterrar las historias privadas que quedaron fuera del texto histórico oficial y con la clara intención de despertar cierta conciencia social en su público, Cleage describe los devastadores efectos que la violencia racial puede tener en las personas, incluso treinta años después. La obra llama a la reflexión política y social e intenta despertar el espíritu del movimiento por los derechos civiles intentando plantear la temida pregunta que ya hizo Walker: «¿De qué sirvió el movimiento pro-derechos civiles?»<sup>9</sup> (1967).

En *Bourbon at the Border*, May y Charlie deben afrontar las consecuencias de haber sido víctimas de la violencia racial durante el «Freedom Summer». Han pasado treinta años y Charlie sigue teniendo problemas mentales, intentando suicidarse en varias ocasiones. Sin embargo, esta vez, al salir de su internamiento en la clínica psiquiátrica, Charlie parece estar totalmente restablecido. Lo que May no sabe es que su cura es precisamente el asesinato de personas que Charlie escoge para representar a sus torturadores pasados. A pesar de tratarse de un

8 «Cleage juggles a hefty amount of tough material with refreshing ease».

9 «The Civil Rights Movement: What Good Was It?»

tema tan escabroso, Cleage consigue aumentar la tensión y el suspense sin que haya ni un solo momento de violencia en escena.

La estructura de la obra vuelve a ceñirse a los cánones clásicos y se divide en dos actos, cada uno de ellos con cuatro escenas. El lenguaje, si bien fresco, dinámico y desenfadado, no presenta grandes variaciones con respecto al estándar lingüístico del inglés, salvo en la producción fonológica y en algunas expresiones directamente relacionadas con la cultura afroamericana. Es decir, nuevamente Cleage opta por no usar el habla vernácula de los negros americanos. Esta elección facilita la comprensión a un mayor número de espectadores potenciales sin alejar la obra de su marcado carácter racial, dado su tema central.

Lo más innovador de *Bourbon at the Border* es precisamente la elección de la hipótesis de Baraka como tema sobre el que construir la trama dramática. Sin embargo, a lo largo de la obra se dejan translucir ciertos detalles que hacen que el espectador sospeche cómo acabará la obra, tal y como queda patente en la reseña del *Daily Herald* de Chicago sobre la producción de 2007 en el teatro Eclipse. En mi opinión, Cleage no parece haber sabido medir las dosis de violencia y de denuncia en esta obra y es por esto que goza de un éxito mucho más limitado que obras anteriores. Aún así, en *Bourbon at the Border* sigue habiendo dosis de esperanza y aliento a pesar de la brutalidad de las escenas descritas e intenta fomentar en el espectador una reflexión sobre la vacuidad de la violencia y el sinsentido de la venganza.

### *Flyin' West* (1992)

Si bien hasta ahora mi análisis ha seguido un orden cronológico dentro de la obra de Cleage, he decidido analizar *Flyin' West* en último lugar por tratarse de su obra dramática más influyente y más producida hasta el momento. Es la única pieza teatral de Cleage que ha recibido atención por parte de la academia, ya sea para analizarla o para incluirla en el temario de cursos de teatro norteamericano o afroamericano. Además, ha recibido valoraciones positivas de la crítica teatral durante dos décadas<sup>10</sup>. Esta obra se estrenó en 1992 en el Alliance Theatre de Atlanta y desde entonces se ha seguido representado en teatros regionales y teatros universitarios por todo Estados Unidos.

Como en otros casos, Cleage vuelve a emplear el recurso de la ambientación histórica para educar a sus espectadores sobre un periodo histórico y unos datos poco estudiados por el texto institucional, colocando a sus personajes ante situaciones comprometidas y encrucijadas morales que mantienen el interés humano de la trama. En este caso, Cleage ha elegido situar la acción dramática en 1898, apenas veinte años después de la gran migración hacia el oeste de 1879 en la que entre veinte mil y cuarenta mil afroamericanos decidieron emprender un éxodo masivo para huir de las injusticias, la discriminación racial y la violencia que se habían reinstaurado en el sur de Estados Unidos tras el fracaso de la

10 Véanse las reseñas del *New York Times* del 10 de octubre de 1993, o del 19 de junio de 1994; la de *Talking Broadway* del 11 de abril de 2004 o más recientemente la de *Dallas News* de febrero de 2011.

Reconstrucción después de la Guerra Civil. Los llamados «exodusters» seguían a Pap Singleton, quién fundó la ciudad de Nicodemus, Kansas, lugar donde se desarrolla la acción de *Flyin' West*. Esta ciudad tiene la particularidad de haber sido la primera (y actualmente la única) población al oeste del río Mississippi cuyos habitantes son en su totalidad negros.

Este espacio, a la vez real y simbólico, es donde Sophie, Fannie y Minnie, las hermanas protagonistas de *Flyin' West*, poseen una parcela y una granja. A finales del siglo XIX, en gran parte de Estados Unidos era ilegal (por los «Black Codes» y las leyes discriminatorias que establecían la segregación racial en el sur) o imposible (por su alto valor económico en el norte) que una mujer o un grupo de mujeres afroamericanas poseyeran terrenos cultivables. Sin embargo, ante la necesidad de colonos en el oeste, el gobierno federal aprobó el llamado «Homestead Act» de 1860, por el que prácticamente se regalaban parcelas de tierra en los territorios del oeste a todo aquel que pudiera pagar las tasas administrativas, que ascendían a unos quince dólares. Pero Nicodemus dista mucho de ser un lugar idílico o de estar libre de problemas. Ya desde el comienzo de la obra Cleage introduce temas controvertidos dentro de la comunidad afroamericana, como el fenómeno denominado «passing» (hacerse pasar por blanco para tener ciertos privilegios sociales) por un lado, o la violencia doméstica, por otro. Una vez más, Cleage elige problemas que aún hoy atenazan a los americanos de raza negra en un intento por usar el texto teatral a modo de denuncia con la intención de concienciar a sus espectadores de las consecuencias de no atajarlos dentro de la comunidad.

El formato teatral elegido para hacer esto es de nuevo la «well-made play» apuntada por Giles, con una división que se ciñe a los cánones clásicos y se divide en dos actos, uno con cinco escenas y otro con seis. Aunque en este caso, *Flyin' West* se acerca bastante al melodrama, ya que hay una hermana que regresa al hogar después de muchos años, Minnie; Frank, un villano que maltrata a su esposa e intenta arrebatarle la finca a las hermanas, y Miss Leah, una sabia abuela que sabe aconsejar a Sophie, Fannie y Minnie sobre qué hacer en el futuro. Estos elementos melodramáticos, que aumentan la tensión en el escenario justo antes de un cambio de escena o al final de un acto, se combinan con una labor de vinculación a la tradición afroamericana, tanto a nivel histórico como a nivel literario.

En *Flyin' West* Cleage hace uso de ingredientes textuales arraigados en la tradición literaria afroamericana como es la importancia de la presencia de un ancestro, en este caso representado por la señorita Leah, que mantiene la tradición oral viva contando historias de remedios naturales y de deidades africanas. El hecho de que haya un ancestro, un abuelo o una abuela, que establezca una relación atávica con el resto de personajes, fue definida por Toni Morrison en su influyente artículo «Rootedness: The Ancestor as Foundations»: «Estos antepasados no son solo padres, son como gente atemporal cuya relación con los personajes es benevolente, instructiva, y protectora, y proveen de cierto tipo de sabiduría»<sup>11</sup> (1984: 343). El uso de una figura atávica queda patente también en obras de ficción de otras escritoras

11 «[...] these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom».

negras como *The Temple of my Familiar* de Alice Walker o *Mama Day* de Gloria Naylor. En el género teatral encontramos *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry y *Jar de Floor* de Cheryl L. West.

Los vínculos que unen *Flyin' West* a la tradición literaria afroamericana son muchos y variados, partiendo del uso del ancestro a modo de cimiento, de base desde la que construir la realidad, pasando por la exploración de la espiritualidad que integra los elementos naturales, como la luna, y que unen el texto de Cleage a *Beloved* de Toni Morrison, o a *Jar the Floor* de Cheryl L. West, hasta llegar al énfasis en el vínculo que se establece entre las mujeres de raza negra ante la adversidad, el llamado «sisterhood». Este vínculo queda patente desde el comienzo de la obra, ya que las tres hermanas no son realmente familia, sino que tras una combinación de circunstancias se vieron emigrando al oeste juntas cuales hermanas.

Es la combinación de todos estos factores, los vínculos con la tradición literaria afroamericana, las referencias históricas a un periodo y a unos hechos relativamente desconocidos para el público, y la elección de temas controvertidos mezclados con los elementos melodramáticos, la que hace que *Flyin' West* sea la obra dramática de Cleage más completa y con más éxito hasta la fecha. Con esta pieza Cleage logra establecer una relación casi dialógica con el público y en algunos casos se ha detectado que los espectadores abuchean a Frank hasta que baja el telón (Sullivan, 1994: 12). Nuevamente, esta dramaturga logra poner a sus personajes en situaciones que los llevan entre la esperanza y la desesperación y deben tomar decisiones que cambiarán sus vidas para siempre.

## Conclusiones

Pese a todo lo expuesto, resulta llamativo que la obra teatral de Pearl Cleage no haya sido analizada tan frecuentemente como la de otros dramaturgos afroamericanos como Suzan-Lori Parks, August Wilson o Adrienne Kennedy. Esto puede deberse en parte a la elección de formatos dramáticos menos arriesgados que sus coetáneos, como el melodrama o el realismo, y en parte al desarrollo de tramas aparentemente predecibles, como en *Bourbon at the Border* o en *Flyin' West*. Si bien es cierto que Cleage no incluye innovaciones estéticas tan arriesgadas como Adrienne Kennedy, ni alterna elementos clásicos con tramas contemporáneas, como en el caso de Suzan-Lori Parks, ni llega a completar una saga histórica tan ambiciosa y eficaz como la de August Wilson, sí hay que tener en cuenta que Cleage ha logrado lo que pocos dramaturgos han conseguido: mantener sus obras en cartelera a lo largo de varias décadas, especialmente en los casos de *Flyin' West* y *Blues for an Alabama Sky*. Este éxito comercial unido a la respuesta inmediata que crea su texto en la audiencia, cuando en momentos el público responde verbalmente a la acción que hay en escena, demuestran la clara habilidad de esta dramaturga para abordar temas relacionados con la naturaleza humana y que la comunidad afroamericana aún no ha resuelto.

La obra de Cleage se integra en la tradición literaria afroamericana liderada por mujeres novelistas y dramaturgas, empleando elementos que potencian

su preocupación feminista por evidenciar las injusticias que sufren las mujeres afroamericanas en la sociedad estadounidense actual, y propone diversas estrategias para abordar estos problemas, bien a través del vínculo fememenino o «sisterhood», bien gracias a la presencia de un antepasado, como ocurre en *Flyin' West*, bien gracias a la colaboración de los que nos rodean, ya sean amigos o familiares, tal y como sucede en *Blues for an Alabama Sky*. La ausencia de estos motores de apoyo comunal acelera el proceso de opresión social y destrucción, como queda patente en *Chain* y *Bourbon at the Border*.

Cleage logra acercar su revisión feminista de la historia norteamericana a los espectadores utilizando un lenguaje no tan llamativo ni cercano al habla vernácula negra como hacen Suzan-Lori Parks, August Wilson, o Cheryl L. West, ni formatos dramáticos arriesgados como Addrienne Kennedy o, de nuevo, Parks. Pearl Cleage patentiza cómo parte de los problemas que acucian a los afroamericanos hoy en día tienen su raíz en problemas no resueltos del pasado y cómo a pesar de que el racismo y el sexismo son la causa de la opresión de las mujeres negras, ellas pueden tomar decisiones que pueden ayudarles a perseverar y seguir adelante como en el caso de Sophie en *Flyin' West* o que, por el contrario, pueden complicarles aún más la existencia, como les ocurre a Angel en *Blues from an Alabama Sky* o a Rosa en *Chain*. Ciertamente, los personajes de Cleage se mueven en un espacio incierto entre la esperanza y la desesperación, y cabe preguntarse si es así también en otras de sus obras como *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta* o su reciente *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*.

## BIBLIOGRAFÍA

- «Bourbon at the Border» (2007): *Theatre in Chicago*.  
<http://www.theatreinchicago.com/review.php?playID=1395>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- «Circle and Chain» (2003): *Theatre Mania*. [http://www.theatremania.com/boston/shows/circle-and-chain\\_19739/](http://www.theatremania.com/boston/shows/circle-and-chain_19739/). Accedido el 28 de enero de 2011.
- «Pearl Cleage» (2011): *Mad at Miles*.  
[http://www.madatmiles.com/index.php?Key=display\\_page&node=29](http://www.madatmiles.com/index.php?Key=display_page&node=29).  
 Accedido el 28 de enero de 2011.
- «We Speak Your Names» (2006): *Oprah's Book Club*.  
<http://www.oprah.com/entertainment/We-Speak-Your-Names-by-Pearl-Cleage>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- «What Looks Like Crazy on an Ordinary Day» (1998): *Oprah's Book Club*.  
<http://www.oprah.com/oprahbookclub/What-Looks-Like-Crazy-on-an-Ordinary-Day-by-Pearl-Cleage>. Accedido el 28 de enero de 2011.

- CLEAGE, Pearl (1990): *Mad at Miles: A Black Woman's Guide to Truth*. Atlanta, Georgia: Cleage Group, pp.4-5.
- (1994): *Deals with the Devil and Other Reasons to Riot*. Nueva York: Ballantine Books.
- (1998): «My American Herstory». En: Patricia Bell-Scott & Juanita Johnson-Bailey: *Flat-Footed Truths: Telling Black Women's Lives*. Nueva York: Holt, pp. 152-64.
- (1999): *Flyin' West and Other Plays*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- (2006): «Standing at the Crossroads». En: Alexis Greene: *Women Writing Plays: Three Decades of the Suzan Smith Blackburn Prize*. Austin: University of Texas Press, pp. 100-103.
- COLLINS, Patricia Hill (2009): *Black Feminist Thought*. Nueva York: Routledge.
- DEHAY, Terry (1994): «Narrating Memory. En: Amritjit Singh et al.: *Memory, Narrative and Identity: New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston: Northeastern University Press, pp. 26-44.
- GILES, Freda S. (1997): «The Motion of Herstory: Three Plays by Pearl Cleage», *African American Review*. N° 31.4, pp. 709-12.
- GORE, Dayo et al. (eds.) (2009): *Want to Start a Revolution? Radical Women in the Black Freedom Struggle*. Nueva York: NYU Press, p. 210.
- GREENE, Alexis (2001): *Women Who Write Plays: Interviews with American Dramatists*. Hanover, N.H.: Smith and Kraus, pp. 24-62.
- HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks (1992): «African-American Women's History and the Metalanguage of Race». *Signs* N° 17.2, pp. 251-74.
- JACKSON, Debbie (2011): «Blues for an Alabama Sky», *DC Theatre Scene*.  
<http://www.theatremirror.com/c&czsls.htm>. Accedido el 22 de abril de 2011.
- MARSALIS, Wynton (2004): *To a Young Jazz Musician: Letters from the Road*. Nueva York: Random House, p. xix.
- MORRISON, Toni (1984): «Rootedness: The Ancestor as Foundation». En: Mari Evans: *Black Women Writers: 1950-1980*. Nueva York: Anchor Press, pp. 339-45.
- STARK, Larry (2003): «Chain and Circle», *Theatre Mirror Reviews*.  
<http://www.theatremirror.com/c&czsls.htm>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- SULLIVAN, Esther Beth (1997): «The Dimensions of Pearl Cleage's *Flyin' West*», *Theatre Topics*. N° 7.1 pp. 11-22.
- WALKER, Alice (1983): «The Civil Rights Movement: What Good Was It?» (1967). En: *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose by Alice Walker*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 119-29.

Recibido el 20 de diciembre de 2011  
 Aceptado el 15 de abril de 2012  
 BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 109-124]

## Wendy Wasserstein y la unidad entre mujeres

### *Wendy Wasserstein and Female Bonding*

#### RESUMEN

Este ensayo saca a la luz los motivos por los que se hace necesario prestar atención al trabajo de la dramaturga norteamericana Wendy Wasserstein (1950-2006), destacando diversas iniciativas que la llevan a ser considerada por ciertos críticos literarios como toda una pionera. Entre ellas, nos centramos en la importancia que concede al reflejo del tema de la unidad entre las mujeres en sus obras teatrales. Para realizar esta exposición de manera ordenada, comienzo señalando cómo a pesar de que existe un corpus teórico y aplicado sobre el tema de la unidad entre las mujeres, sin embargo, no se le presta en él la atención debida a su proyección en el ámbito de los estudios teatrales, a pesar de su importancia. A ello sigue el análisis de tres de las obras de Wasserstein que mejor sirven para demostrar lo interesante y lo necesario que resulta llevar a cabo este tipo de investigación, tanto por motivos académicos, como por los beneficios sociales que se pueden derivar del mismo.

**Palabras clave:** teatro, unidad entre mujeres, amistad, Estados Unidos, escritoras, identidad, feminismo, humor.

#### ABSTRACT

This essay highlights the reasons why it is necessary to pay attention to the literary production of the North-American playwright Wendy Wasserstein (1950-2006), focusing on her diverse initiatives that have made certain literary critics consider her an authentic pioneer. Among these, I pay special attention to the importance that she confers to the theme of female bonding in her plays. With the purpose of showing this analysis in an orderly way, firstly, I explain that even if there is a theoretical and practical corpus dealing with the subject of female bonding, however, it does not pay due attention to its projection in the field of theatre studies, thus ignoring its relevance. Then, I have included an analysis of the three plays written by Wasserstein that best demonstrate how interesting and necessary it is to carry out this type of research, not only for academic reasons, but also for the betterment of our society.

**Key words:** theatre, female bonding, friendship, USA, women writers, identity, feminism, humour.

#### SUMARIO

-1. Wendy Wasserstein: pionera en el panorama teatral. -2. Iniciativas de Wasserstein contra la discriminación femenina. -3. La contribución de Wasserstein al fortalecimiento de

1 Universidad de Málaga.

la unidad entre mujeres. -4. Estado de la cuestión en lo referente al tema de la unidad entre mujeres. -5. Análisis del tema de la unidad entre las mujeres en tres obras de Wasserstein: *Uncommon Women and Others, Isn't it Romantic*, y *The Heidi Chronicles*. -6. Conclusiones. -7. Bibliografía.

Wendy Wasserstein (1950-2006), considerada por especialistas teatrales como André Bishop toda una «pionera» en el ámbito teatral (en Isherwood, 2006), es una dramaturga norteamericana cuyo estudio resulta especialmente interesante por diversos motivos que se suman a la calidad de sus escritos y al disfrute que proporcionan tanto su lectura como su puesta en escena. Entre sus logros se encuentran, por ejemplo, el hecho de que es la primera mujer que ha ganado un Tony en solitario, gracias a su obra *The Heidi Chronicles*, merecedora, además, del Premio Pulitzer de teatro. A ello hay que añadir que es la única mujer contemporánea que ha visto representadas sus obras con frecuencia en Broadway (Dolan, 2007: 669). Además, Wasserstein ha ido rompiendo moldes en muchos aspectos, entre los que destacan, por ejemplo, el hecho de que en su clase de la escuela de Arte dramático de Yale (que su amigo y compañero Christopher Durang describe como una «extraña clase machista»; en Winer, 1997: 164), ella fuera la única mujer. No es de extrañar, pues, que no tuviera ocasión de estudiar allí ninguna obra escrita por dramaturgas, ni le brindaran la oportunidad de conocer a ninguna directora teatral (Balakian, 2006).

Wasserstein no solo actuó contra este tipo de discriminación femenina que encontró en el ámbito académico teatral, sino también en otras esferas de este arte, como, por ejemplo, la representada por el poderoso Hollywood. La dramaturga se propuso ofrecer una alternativa a los estereotipos que desde esta importante catapulta se iban fomentando en la sociedad, de manera que esta pudiera llegar a la conclusión –como explica Jan Balakian (2006)– de que los personajes femeninos no tenían que representar a féminas locas, desesperadas o raras para que mereciera la pena que aparecieran en escena (np). De hecho, como Wasserstein argumenta, su propósito era crear personajes femeninos similares a las mujeres que iban a ver sus obras (Savran, 1999: 301). De este modo, puede decirse que la dramaturga dedicó su carrera teatral a la exploración de las vidas de mujeres caracterizadas por su inteligencia y talento, mujeres que tampoco encontraba en los escenarios de Broadway, sobre los que reflexionaba en este sentido diciendo: «Recuerdo ir a ellos y pensar: “realmente me gusta, pero ¿dónde están las chicas?”»<sup>2</sup> (en Isherwood, 2006). Este tipo de mujeres le habían interesado desde siempre, según demuestra el hecho de que optara por sumarse al primer curso de historia femenina que se impartió en Mount Holyoke en 1970. Entonces tuvo la oportunidad de leer obras que «cambiaron su vida» (Savran, 1999: 301) como *The Feminine Mystique*, y se despertó su interés por la lectura de historias de mujeres que se doctoraron en la década de 1920, cuando las dificultades que encontraban para ello eran aun mayores que las

2 «I remember going to them and thinking, I really like this, but where are the girls?». El grupo nominal «the girls» se puede traducir incluso por «mis amigas», lo que subrayaría el matiz de que Wasserstein echa en falta concretamente que aparezcan en escena mujeres similares a las que ella conoce. Todas las traducciones son de la autora de este artículo.



existentes en la época en la que ella vivió (Savran, 1999: 302). Wasserstein parece recibir inspiración y fuerza de la comunidad que forma este tipo de mujeres que han sido capaces de desligarse de los dictados tradicionales sociales, a los que considera como «los fantasmas» que persiguen y oprimen a muchas mujeres en la vida real y a muchos de sus personajes femeninos en la ficción (Savran, 1999: 295). La dramaturga llevó a cabo este objetivo también en lo que respecta al estilo de sus obras de teatro, que comparten muchas de las innovaciones propias de la literatura escrita por mujeres en general y del teatro de autora en particular (estructura episódica, circularidad del lenguaje, estilo documental, finales abiertos...), aunque esto mismo haya supuesto un obstáculo para su presencia en el canon, como argumenta muy acertadamente Gail Ciociola en el libro que dedica al estudio de su obra. A ello hay que sumar el hecho de que Wasserstein reconoce que se siente parte del grupo de mujeres escritoras que maduraron en las décadas de 1970 y 1980, de entre las que destaca a Caryl Churchill, Marsha Norman, Tina Howe, o Paula Vogel, a pesar de las diferencias que puedan existir entre ellas (Savran, 1999: 297-298).

Puede decirse, pues, que el estudio de la obra de Wasserstein contribuye a restablecer la conexión con la línea de producción teatral que viene de manos femeninas y que, de manera injusta, ha sido demasiado minusvalorada e incluso ignorada por los estudios teatrales hasta no hace mucho. Además, su obra contribuye, no solo a que se preste atención a las «chicas» –como ella las denominaba– desde una perspectiva de género, sino al análisis de las relaciones y los lazos de unión existentes entre ellas. Esto se deriva del concepto tan alto que tiene de las relaciones de amistad entre las mujeres, sobre las que opina que «se deben proteger a toda costa»<sup>3</sup> (Wasserstein, 2002: 117), y que «no existe una sensación mayor de completa seguridad y tolerancia que con una amiga»<sup>4</sup> (Wasserstein, 2002: 119). Incluso, se podría ir aun más lejos y decir que sus obras teatrales refuerzan la relación que existe entre sus personajes femeninos y las mujeres reales, y entre estos y la propia autora<sup>5</sup>, pues ella misma reconoce que se identifica con sus personajes femeninos, con declaraciones como: «Te puedes dividir en un montón de personajes y esconderte en diferentes lugares»<sup>6</sup> (en Cohen, 1988: 263). Consecuentemente, no sería erróneo inferir que se pueden aplicar al género teatral las teorías sobre la unión entre las mujeres de Judith Kegan Gardiner, según las cuales, como explica Donald J. Greiner, «las escritoras construyen sus novelas de forma que refuerzan los lazos de unión no solo entre heroínas, sino también entre autora, lectora, y personaje»<sup>7</sup> (1993: 46).

3 «Female friendships are at all cost to be protected».

4 «There's no greater sense of complete security and toleration than with a woman friend».

5 Esta estrecha relación entre dramaturgas y personajes femeninos es considerada una constante por parte de críticas literarias como Elizabeth J. Natalle (1985: 114) y Dinah Luise Leavitt (1980: 17), de tal forma que podríamos, efectivamente, hablar de un lazo de unión femenino existente entre ellas que sobrepasa las fronteras de la ficción.

6 «You can divide yourself into a lot of characters and hide in different places». El ensayo de Nancy Franklin que aparece en el apartado de bibliografía recoge más coincidencias entre los personajes femeninos de Wasserstein y ella misma.

7 «Female authors construct their novels in such a way as to stress bonding not only between heroines but also among female author, reader, and character».

No obstante, antes de adentrarnos en el análisis de la obra de Wasserstein con relación al tema de la unidad entre las mujeres, del mismo modo en que ella se preguntaba dónde estaban las «chicas», podemos preguntarnos dónde están los estudios que analizan el papel tan importante que juega en el teatro el tema de la unidad entre las mujeres. Efectivamente, en las obras teatrales de Wasserstein este se hace evidente, pero existen, además, muchas otras que también lo toman como eje temático central. Sin embargo, sorprende el número tan pequeño de trabajos que se dedican a este estudio específico<sup>8</sup>. Dada la relevancia de la unidad entre las mujeres, sí que es cierto que se ha venido estudiando en profundidad a nivel tanto teórico como práctico en diversos terrenos, aplicándose, por ejemplo, a su reflejo en la literatura en general. Entre el primer tipo de tratados teóricos, destacan, por ejemplo, el de Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), que se centra en una de las uniones más fuertes que existen en el ámbito femenino. También podemos incluir en este primer grupo buenos ejemplos de estudios que tratan sobre otros lazos de unión entre mujeres, que podrían explicarse por la existencia de lo que Janice G. Raymond llama «Gyn/affection», y que podemos asociar al significativo concepto de la amistad femenina que tienen algunas de las protagonistas de las obras de Wasserstein, como veremos más adelante. Raymond define este término como «no solo una relación de amor entre dos o más mujeres, sino también como una unión elegida libremente que, una vez elegida, conlleva ciertas seguridades recíprocas basadas en el honor, la lealtad y el afecto»<sup>9</sup> (9). Existen también destacados estudios del segundo tipo antes mencionado, de enfoque práctico, entre los que podemos citar *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) de Marianne Hirsch, o *Women's Friendship in Literature* (1980) de Janet Todd. No obstante, estos y otros libros que podríamos haber incluido aquí, pero que no especifico para no extenderme, coinciden en que se centran exclusivamente en el género narrativo, haciendo evidente la necesidad de fomentar el estudio del tema de la unidad entre mujeres aplicado al género teatral en particular.

Según lo esbozado anteriormente, se puede intuir la idoneidad de la elección de la producción de Wendy Wasserstein a la hora de abordar el tema que nos ocupa. No hay que olvidar que Wasserstein tenía la intención de reflejar en sus trabajos la vida de las mujeres tal cual es e incluso, en gran medida, teniendo en cuenta sus propias experiencias. De ahí que no parezca extraño el que en sus obras teatrales esté presente el tema de la unión entre las mujeres, dado su importante papel en el ámbito femenino. De entre todas sus obras, nos vamos a centrar, a modo de ejemplo, en las publicadas en *The Heidi Chronicles and Other Plays* (1990)<sup>10</sup>, que son: *Uncommon Women and Others*, *Isn't it Romantic* y *The Heidi Chronicles*. En las tres

8 Este tema es analizado en profundidad en mi capítulo titulado «The Role of Female Bonding on the Stage of Violence», cuya referencia aparece en la bibliografía final.

9 «Not only a loving relationship between two or more women; it is also a freely chosen bond which, when chosen, involves certain reciprocal assurances based on honor, loyalty, and affection».

10 Las citas de las tres obras de Wasserstein que aparecen en este ensayo están tomadas de la edición de *The Heidi Chronicles and Other Plays* de la editorial Penguin, de 1991, cuya referencia completa aparece en la bibliografía.

podemos observar cómo sus protagonistas –Holly, Janie y Heidi, respectivamente– se encuentran en mayor o menor medida perdidas en una sociedad que, aunque les ofrece muchas opciones, en ocasiones también intenta forzarles a tomar ciertas decisiones que no les acaban de satisfacer. Como describe Bishop en el Prólogo del citado volumen, las obras que incluye son sobre «una generación de mujeres –inteligentes, atractivas, educadas, *poco comunes*– que, mientras tratan de lidiar con sus miedos y decepciones, consiguen definirse a sí mismas»<sup>11</sup> (1990: x, énfasis en el original). Y puede decirse que las tres protagonistas citadas consiguen este propósito en mayor o menor medida gracias, en gran parte, a su relación con otras mujeres.

Como contraposición a la imagen tan negativa que tradicionalmente se suele mostrar con respecto a las relaciones entre mujeres, Wasserstein consigue plasmarlas de forma positiva, usando para ello un elemento tan atractivo como es el humor. En estas tres obras, Wasserstein no renuncia al mismo cuando muestra las luchas de sus personajes femeninos por desarrollar sus propias naturalezas a pesar de las presiones y obstáculos a los que tienen que hacer frente. Ésta es otra característica que refleja la personalidad de la dramaturga, de quien dice Marsha Norman que su aspecto bonachón ocultaba tras de sí a una auténtica luchadora que reservaba los atributos guerreros para sus obras (2006: 20). En su estudio de la obra de Wasserstein, Miriam M. Chirico llega a la conclusión de que el hecho de que la dramaturga escriba teatro sobre mujeres por medio de las lentes del humor le permite examinar temas feministas con esperanza y vitalidad dentro de un escenario que fomenta la comunidad (1999: 83). Así, pues, a pesar de las críticas que ha recibido la obra de Wasserstein por no excluir la risa de sus trabajos<sup>12</sup>, existen también investigadoras que han sabido reconocerla precisamente como una técnica para acercar temas serios de un modo divertido al público, fomentando de este modo, por ejemplo, la importancia de crear comunidad entre las mujeres (Chirico, 1999: 82). En este contexto, considero que Norman describe de forma muy acertada el propósito de Wasserstein: hacer que las mujeres de todas las edades y clases sociales sintieran que conseguir ciertos objetivos no solo era posible, sino que era divertido y que, costara lo que costara, iba a merecer la pena (2006: 20).

Veamos cómo pone Wasserstein en funcionamiento algunos de los aspectos que hemos expuesto hasta ahora en sus obras de teatro antes mencionadas. Estas obras reflejan el papel que juega la unidad entre diversas mujeres que se enfrentan a las luchas y las presiones que recibían en una etapa de la historia concreta (que se extiende desde la década de 1970 hasta 1989), haciendo un uso del tiempo similar al que hace su admirado Chéjov (Wasserstein, 2002: 181). Podemos considerar que la representación de esta temática es bastante fiel a la realidad de dicha época, ya que la propia dramaturga confiesa su interés por la historia, la historia de la vida cotidiana de la gente corriente (Savran, 1999: 294-295). Para situar al lector/espectador en el período histórico en que ubica sus obras, Wasserstein hace uso de detalles tan

11 «A generation of women –intelligent, attractive, educated, *uncommon* women– who, while attempting to deal with their fears and disappointments, manage to define who they are».

12 Para ver ejemplos de este tipo de crítica, consúltense, por ejemplo, las que aparecen en las referencias siguientes: Keyssar (1986: 150) y Chirico (1999: 82).

concretos, que en algunas representaciones recientes se ha hecho necesario añadir en el programa un glosario que explica algunos de los elementos culturales propios de aquellos años, como deferencia para el público más joven (Spencer, 2010). Sin embargo, aunque el recorrido que hacen estas tres obras de Wasserstein se detiene a finales de la década de 1980, somos muchos quienes opinamos que las cuestiones que se plantean en ellas siguen afectando en gran medida a las mujeres de hoy<sup>13</sup>.

La primera de estas tres obras cronológicamente hablando es *Uncommon Women and Others* (1975). Este trabajo se centra en las experiencias de varias mujeres que, después de haber estudiado en la institución exclusivamente femenina Mount Holyoke (como también hizo la propia Wasserstein), se encuentran seis años después, en 1978. Por medio de un *flash-back*<sup>14</sup>, la obra pasa a centrarse en los años en que estas mujeres tenían una relación realmente estrecha y estaban intentando diseñar sus respectivos futuros bajo la fuerte influencia del feminismo. El hecho de que Wasserstein haya elegido un entorno exclusivamente femenino para su obra hace que esta resulte especialmente interesante para el estudio de la unidad entre las mujeres. Como sintetiza muy bien Richard Eder, *Uncommon Women*, además de caricaturizar en cierta medida esta institución, se centra en el desgarramiento, la esperanza, la desesperación y la confusión que la citada época conllevó para estas estudiantes. Desde su mismo comienzo, Wasserstein reivindica el respeto por este tipo de mujeres que ella misma demuestra en la representación de las distintas tendencias que incluye en la descripción de cada una de ellas: sus personajes femeninos representan la polifonía de voces que Bajtún defendía, ya que cada estudiante refleja su preferencia por diferentes opciones de vida. Algunas, como Kate y Leilah, luchan por convertirse en profesionales competitivas, a la vez que se sienten aterradas por este mismo empeño; otras, como Muffet, viven la tensión entre disfrutar de las modernas opciones de vida que se presentaban frente a ellas o de otras más tradicionales; unas, como Rita<sup>15</sup>, se muestran encantadas y casi obsesionadas con poner en práctica las novedosas opciones que la liberación sexual traía consigo<sup>16</sup>; mientras otras, como Holly, representan más bien la otra cara de la moneda, por la nostalgia y la indecisión con que aparece caracterizada.

13 Véase, por ejemplo, la reseña de Gussow o las declaraciones de la directora teatral Molly Smith citadas por Traiger.

14 Esta técnica es bastante frecuente en las obras de Wasserstein, que, como hemos mencionado antes haciendo referencia a su uso del humor, tiende a subvertir ciertas normas tradicionales del teatro, en este caso con respecto a la estructura fija de la acción, que la dramaturga usa, en cambio, con flexibilidad, según los objetivos que pretende conseguir con su trabajo.

15 Chirico otorga un papel importante a este personaje en el fomento de la unión entre las estudiantes de la obra: por su carácter alegre y su tendencia a llamar continuamente la atención de sus amigas, la compara con la figura del payaso que tiene la capacidad de subvertir el orden social a la vez que hace que se cree una comunidad al reunir a un grupo de personas dispares que forman su audiencia (1999: 91).

16 De hecho, Eder sugiere en su reseña que las referencias sexuales de la obra llegan a ser excesivas, al comentar hiperbólicamente: «*Uncommon Women* contiene suficientes expresiones específicamente sexuales como para cubrir las paredes de todos los servicios de mujeres del *World Trade Center*» («*Uncommon Women* contains enough specific sex talk to cover the walls of every women's lavatory in the World Trade Center»).

Este mosaico de personajes femeninos constituye, pues, una muestra de las muchas opciones que podían elegir este tipo de estudiantes, como señala un altavoz en la obra. Pero, como también este añade, «cuando la experiencia intelectual se convierte en una auténtica aventura, conduce hacia lo desconocido»<sup>17</sup> (50). Y es precisamente esta falta de familiaridad la que muy frecuentemente ha llevado a los sectores tradicionales de nuestra sociedad a rechazar a estas mujeres poco convencionales y a ejercer presión sobre ellas cuando no se adherían al típico rol de esposa y madre. Aunque la década de 1970 había abierto una amplia gama de posibilidades para las mujeres gracias al movimiento feminista, esta obra teatral se hace eco de las todavía existentes coerciones sociales y de la incertidumbre que estas sentían ante tantas opciones por entonces novedosas<sup>18</sup>.

La mencionada incertidumbre no acababa de eliminarse del todo por medio de las estrechas relaciones que se establecieron entre estas estudiantes, las muchas conversaciones en las que abrían sus corazones a las demás tratando de buscar soluciones para sus respectivos futuros y las actividades que fomentaban su unión, tales como las canciones que cantaban juntas o los juegos y bailes, que, como explica Chirico, Wasserstein usa como medio para fomentar la unión entre ellas (2005: 87). De entre las canciones que canta esta comunidad de mujeres, hay que destacar una, que aparece en la escena de la merienda que denominan «The Father-Daughter Tea». Se trata de todo un himno que se había transmitido de generación en generación en Mount Holyoke y que recogía, como si de un credo se tratara, ciertas creencias y expectativas para quienes allí estudiaban, entre las que destaca el que se estaban reservando para algún buen partido de Yale. Como no es de extrañar, Wasserstein sabe utilizar este elemento sacado casi de un ritual de clara influencia patriarcal para parodiarlo y subvertirlo por medio de las irónicas reacciones de algunas de las estudiantes. De entre ellas destaca la de Rita, que susurra mientras lo están cantando: «Estas mujeres deberían haber recibido terapia»<sup>19</sup> (44), o Carter, que dice sarcásticamente: «Ya sabía yo que teníamos un propósito»<sup>20</sup> (46). Como se puede inferir, estas actitudes en contra de lo que tradicionalmente se venía admitiendo y transmitiendo, representan el fruto de la unión entre estas estudiantes, que van representando una amenaza a lo socialmente establecido y que abren, al menos, el abanico de las distintas posibilidades que pueden elegir, evitando limitarse a los roles tradicionales relacionados con lo que Betty Friedan denominó «feminine mystique».

No obstante, la obra termina con todas estas amigas reunidas en un restaurante, cuando ya rozan la treintena, la mayoría de ellas sin haber terminado de decidir definitivamente qué hacer con sus vidas. Pero, a pesar de ello y del hecho de que se sacan a la luz las presiones, limitaciones y miedos que padecían estas mujeres, en

17 «When intellectual experience is a real adventure, it leads toward the unfamiliar».

18 De hecho, las vidas de estas mujeres a penas si cambia a lo largo de la obra, ya que, como señala Miriam M. Chirico, Wasserstein se centra más que en la acción propiamente dicha, en la acción emocional, por influencia de su admirado Chéjov (2005: 82).

19 «These women should have been in therapy».

20 «I knew we had a purpose».

*Uncommon Women*, Wasserstein ha demostrado que la estrecha relación entre estos personajes femeninos –reflejada en preciosas experiencias que nos recuerdan a los grupos de concienciación– ha representado para ellas una experiencia positiva y gratificante. Así lo dan a entender ellas mismas, por ejemplo, al mostrar su rechazo ante la noticia de que Samantha se va a casar, pues esta opción representa para ellas una clara amenaza para su comunidad femenina, y las hace conscientes de que la unión que disfrutaban mientras realizan sus estudios puede acabarse del mismo modo cuando también estos concluyan. Y también lo hacen casi al final de la obra, después de haber compartido en una sincera conversación sus esperanzas y preocupaciones con las demás. Entonces reconocen la nostalgia que sentían por su anterior situación y, finalmente, además, deciden seguir manteniendo su relación de amistad, como demuestra el hecho de que, después de este reencuentro decidan realizar otra actividad en grupo: ir juntas al cine (72).

Así, la obra nos deja la grata sensación de que estos personajes femeninos han reconocido la unión entre mujeres como una herramienta útil en la búsqueda de sus respectivas opciones de vida, encontrando así en sus amistades femeninas una herramienta con la que luchar contra convenciones tradicionales que trataban de condicionarlas. En *Uncommon Women*, Wasserstein consigue crear un microcosmos ideal para reflejar las relaciones entre mujeres que se aleja del común en el tiempo – al retroceder a años atrás– y en el espacio, en esta comunidad exclusivamente femenina. Estas circunstancias dan la impresión de que se estuviera realizando casi un experimento sobre cómo sería una sociedad formada solo por mujeres –tema que, además, tratan estas chicas en una de sus muchas conversaciones y juegos– en la que tienen cabida distintos tipos de relaciones: desde las que presentan unos lazos de unión tan fuertes que pueden confundirse o aproximarse a la homosexualidad, hasta las que establecen una relación de competitividad entre las mujeres (ambos casos son aplicables a la relación entre Kate y Leilah).

En resumidas cuentas, podría decirse que estos personajes femeninos ilustran la teoría de Cosslett de que la representación de las relaciones de amistad entre mujeres es crucial en los escritos de autoras y está relacionada no solo con la solidaridad femenina, sino también con la búsqueda de sus propias identidades y vocaciones. A su vez, la obra se hace eco de la opinión tan positiva que Wasserstein tenía de las comunidades formadas exclusivamente por mujeres y que podemos comprobar en declaraciones suyas como esta: «Sigo siendo una ferviente defensora de la educación exclusivamente femenina: porque fomenta tanto la autoestima como el respeto básico por la inteligencia y la amistad de otras mujeres»<sup>21</sup> (en Homes).

*Isn't it Romantic* (1983) parece seguir cronológicamente las vidas de algunas de estas mujeres «poco convencionales» de la obra anterior. Se sitúa en 1983, la década siguiente, y se centra en las experiencias de dos muy buenas amigas de veintiocho años, Janie y Harriet. Ambas se encuentran en Nueva York por motivos profesionales y, a pesar de sus diferencias, demuestran compartir sus inquietudes, similares,

21 «I am still a big proponent of all-girl education. Both for self-esteem and because of the basic respect for the intelligence and friendship of other women».

a su vez, a las que afectaban a las mujeres de su época, como señala Bruce Weber (2001). Al comienzo de la obra, puede decirse que las dos encarnan el concepto heroico de mujer independiente que tenía Wasserstein y que había sido defendido por otras populares escritoras ya desde épocas anteriores. De entre ellas, resulta especialmente interesante la comparación que hace Stephanie Hammer con Louisa May Alcott (1999: 20), que nos invita a situar a Wasserstein en una línea transgeneracional de escritoras que han servido a lo largo de distintas épocas de soporte a las mujeres que querían desmarcarse de las pautas tradicionalmente aceptadas, apoyo que muchos de los personajes femeninos de Wasserstein echan en falta en ocasiones y que tratan, consecuentemente, de fomentar.

En *Isn't it Romantic* la presión social se ubica fundamentalmente en la familia y, más concretamente, en la fuerte influencia de las madres. Sus dos personajes femeninos principales vienen a representar las dos caras de una misma moneda: Janie tiene que padecer la presión que ejerce su madre (Tasha) sobre ella para que se case y forme una familia, cuando su prioridad es convertirse en una buena escritora (como le ocurrió a la propia Wasserstein); y Harriet, que goza de un asombroso éxito profesional, es desanimada por su madre en su empeño por «tenerlo todo», es decir, una vida laboral excelente y compatible con la vida familiar. Son muchas las ocasiones en que Wasserstein reconoce la presencia de su propia madre, Lola, en distintos personajes que hacen de progenitoras en sus obras, pero es quizá en esta en la que la tiene más presente, como afirma en *Bachelor Girls* (36). Estas coincidencias entre el personaje real y el de ficción llegan a sorprendernos si tenemos en cuenta el modo tan humorístico en que se presenta a Tasha, pues cuesta creer que existiera en realidad una persona tan peculiar. Aparece en escena vestida con ropa de baile y sin parar de practicar ejercicios de calentamiento, transmitiendo una energía desbordante. Tasha se muestra tan contenta de haber encontrado en su marido al compañero ideal, que no duda en buscarle otro a su hija, a la que aconseja arreglarse incluso para ir a tirar la basura (como Lola le decía a Wasserstein, según cuenta en *Shiksa Goddess*, 187), y a la que llega a llevarle a casa a un taxista ruso al que acaba de conocer para ver si conseguía emparejarla.

Como podemos inferir, en *Isn't it Romantic*, la falta de una unión satisfactoria entre mujeres parece evidente en el terreno madre-hija, pues ninguna de las dos protagonistas encuentran en sus progenitoras el apoyo que necesitan para desarrollar sus respectivas vocaciones. Sin embargo, esta viene compensada por la intensa relación de amistad que se establece entre Janie y Harriet, que llegan al punto de considerarse familia<sup>22</sup>, y por las ideas emanadas de las teorías feministas que comparten. Sin embargo, podría dar la impresión de que incluso estos dos apoyos que acabamos de mencionar parecen no funcionar en esta obra, si interpretamos el final de la misma de forma superficial. En él se muestra cómo Harriet, después de sentir el pánico de pensar que pudiera terminar pareciéndose a su propia exitosa pero solitaria madre, decide casarse, después de haberle dicho a Janie cosas como: «Comprometerse en este momento sería antifeminista –bueno, antihumanista»<sup>23</sup>

22 En un momento de la obra, Harriet llega a afirmar: «Janie's my family» (107).

23 «To compromise at this point would be antifeminist –well, antihumanist».

(104); y Janie aparece en la escena final sola en su apartamento, tras haber discutido con Harriet y haber roto con su prometido, Marty<sup>24</sup>. Pero, como decíamos, debemos analizar en mayor profundidad este final, ya que Janie no está acompañada físicamente justo en ese momento por Harriet, pero esto no quiere decir que su amistad hubiese terminado. Es precisamente la sinceridad que predomina en la discusión que ambas mantienen en la escena quinta del segundo acto la que nos puede llevar a pensar que estas dos amigas lo seguirán siendo, pues es su carencia y la superficialidad la que suele minar las relaciones entre las mujeres. Así, Harriet aclara a Janie que no le mentía cuando la animaba a preservar su independencia por encima de todo, sino que se mentía a sí misma, quizá por no haber analizado en profundidad las ideas que su madre le había ido inculcando; y demuestra que, a pesar de su cambio de opinión respecto a las relaciones, quiere mantener el vínculo de unión que las ha mantenido tan unidas como si fueran familia tantos años, cuando le dice: «No tienes que separarte de mí. Yo no te voy a dejar»<sup>25</sup> (146). Al final de esta escena, Janie, con su actitud, demuestra que acepta la propuesta de su mejor amiga.

Además, Janie no se presenta en la escena final como un personaje resignado y solitario, sino como una persona realizada y alegre, bailando felizmente, después de haber demostrado que, a pesar de que al principio de la obra había dicho tener muy poco coraje (98), es capaz de terminar con su exigente novio y pararle los pies (casi literalmente) a su absorbente madre. Esto lo consigue porque, como explica la propia Wasserstein, Janie sí que es fuerte, lo que pasa es que no lo sabe (Betsko & Koenig, 1987: 420) y, lo que es peor, tampoco lo saben ni su familia, ni su novio, ni su gran amiga, de forma que lo que fomentan en ella es la inseguridad, en vez de la fortaleza que realmente posee, mostrando así el resultado negativo al que pueden dar lugar las relaciones que no se basan en una auténtica unión y conocimiento mutuo. No obstante, el final de la obra, con el simbólico abrazo en que se funden madre e hija tras una aclaradora discusión familiar, da la impresión de que quienes rodean a Janie llegan a reconocer su auténtica valía y fortaleza. También parecen comprender que amar a alguien conlleva el querer que sea feliz, pero que hay que dar un paso más y permitir e incluso facilitar el que esto se realice en el modo en que la persona amada elija por sí misma y no según los propios parámetros. Que Tasha ha captado este mensaje queda reflejado simbólicamente al final de la obra también. En él se muestra cómo un abrigo de visón que regalan a Janie sus padres, que le está pequeño y que parece más propio para una mujer casada y con hijos (como ella misma les recrimina, 148), sin embargo, encaja perfectamente en su madre. De este modo, es finalmente Tasha quien se lo queda. Parece darse a entender con ello que, al aceptarlo, también se da cuenta de que el futuro en que ella intenta encorsetar a su hija, aunque para ella representa la felicidad perfecta, a Janie «no le sienta bien».

24 Wasserstein ha reconocido que la reacción de Janie ante la noticia de la boda de su amiga está inspirada en lo que a ella misma le sorprendía que sus compañeras de universidad, tras haber sido animadas a perseguir prometedores futuros profesionales, optaran, sin embargo, por formar una familia únicamente (Bosworth, 1984: 142).

25 «You don't have to separate from me. I'm not leaving you».



No obstante, no fue este el caso de Marty, que acaba distanciado de Janie, ya que la había elegido precisamente por la dulzura, maleabilidad y dependencia que creía que la caracterizaban, pues se sentía amenazado por las mujeres que carecían de estas cualidades (98). En su actitud podemos ver de nuevo la influencia de las teorías de la madre de Wasserstein, que solía advertirle: «Tanto éxito intimida a muchos hombres»<sup>26</sup> (en Miller, 1992). Pero Janie refleja la personalidad de la propia Wasserstein, que afirmaba: «No querría salir con un hombre que se sintiera intimidado por mi éxito»<sup>27</sup> (en Miller, 1992), y actúa, pues, en consecuencia, terminando con esta relación.

Además, la reacción activa y llena de fortaleza por parte de Janie –algo positivo que ha heredado de su energética madre– al final de la obra demuestra, también, que las ideas feministas que estas dos amigas habían ido adquiriendo, fomentando y compartiendo en su estrecha relación de amistad, no habían sido inútiles tampoco, sino que, al menos en ciertos aspectos, consiguieron traspasar la frontera de lo teórico para pasar al plano práctico. Por ejemplo, aunque no podemos decir que Harriet predique precisamente con su ejemplo, sí que pudo reforzar en Janie su seguridad cuando le sugería cómo podía preservar su independencia con consejos como: «No importa lo sola que te encuentres o cuántas noticias de nacimientos recibas: el truco está en no asustarse. No hay nada de malo en estar sola»<sup>28</sup> (104). No obstante, Wasserstein plasma esta situación tal y como se puede presentar en la vida (como también veremos que hace en *The Heidi Chronicles*): según qué personas, las ideas se transforman en acciones o se quedan en el plano abstracto; y estas mismas personas pueden variar su actitud –más o menos activa o pasiva– en distintas etapas y circunstancias de su existir. Si bien en *Uncommon Women* la unión entre las mujeres parece más factible, dado el contexto en que las sitúa –una comunidad exclusivamente femenina– y la edad de sus protagonistas –cuando aún son jóvenes estudiantes–, en *Isn't it Romantic* aparecen las dificultades que pueden surgir para mantener estas relaciones femeninas conforme cada amiga va eligiendo su propio camino y se van acercando a la treintena. Así, en *Isn't it Romantic*, Wasserstein consigue destacar los beneficios de una forma de pensar feminista y de una auténtica amistad entre mujeres sin inventar para ello situaciones idílicas que pudieran crear falsas expectativas y alejaran al público de la realidad femenina que pretende mejorar con sus trabajos. Esto es precisamente lo que le ocurrió a Heidi, la protagonista de la siguiente obra de Wasserstein que vamos a analizar.

*The Heidi Chronicles*<sup>29</sup> es una de las obras más conocidas de Wasserstein gracias a la fama derivada de los premios de reconocido prestigio que ha conseguido y que

26 «All that success intimidates a lot of men». También en *The Heidi Chronicles* tenemos otro ejemplo de un hombre que muestra su temor de compartir su vida con una mujer que pueda suponer un reto, una competencia para él. Se trata de Scoop, joven por quien Heidi se siente atraída, pero con quien le resulta imposible compartir su vida porque se siente intimidado por la valía de la protagonista.

27 «I wouldn't want to date a man who was intimidated by my success».

28 «No matter how lonely you get or how many birth announcements you receive, the trick is not to get frightened. There is nothing wrong with being alone».

29 En el capítulo mío publicado en *El teatro del género / el género del teatro*, se amplían algunas de las ideas que aparecen aquí sobre *The Heidi Chronicles*. Su referencia completa aparece en la bibliografía final.

mencionamos al comienzo de este ensayo. A pesar de su éxito, este trabajo dramático se ha topado con el abierto rechazo de ciertos críticos literarios, que Wasserstein achaca al hecho de que no existen suficientes obras teatrales escritas por mujeres y sobre mujeres (Barnett, 1999: xi). Lo que resulta más extraño es que algunas especialistas teatrales feministas hayan seguido esta misma estela crítica<sup>30</sup>: le reprochan, por ejemplo, el hecho de que la obra sea demasiado realista en cuanto a su técnica teatral y el que se centre en mujeres americanas blancas de las clases media y alta. Por ejemplo, Helene Keyssar se queja de que «no haya sitio en este drama para los pobres, los marginados, los «sin voz», para los que no tenían éxito en los términos de los años ochenta...»<sup>31</sup> (1999: 148). Son varias las objeciones que planteo a estas críticas: con respecto a la forma, como veremos en el análisis de la obra, dada su estructura episódica, la polifonía de voces femeninas que presenta, o el uso de técnicas como el *flashback*, no podemos caracterizar la obra precisamente de realista sin más; y, con respecto al comentario de Keyssar referente al contenido, he de decir, primero, que considero que una obra de teatro no tiene siempre que hacer referencia a la naturaleza humana en términos generales o universales, pues, ¿por qué no puede centrarse en un grupo concreto de personas, sean de la clase social que sean?; y en segundo lugar, que los personajes femeninos que aparecen en esta obra —especialmente la protagonista, Heidi— no se muestran como «exitosas», antes bien, Wasserstein muestra sus luchas para descubrir y desarrollar sus identidades sin traicionar sus propias naturalezas e ideas, a pesar de sufrir diferentes tipos de experiencias negativas y presiones sociales que tratan de frustrar sus propósitos<sup>32</sup>. Como la misma Wasserstein explica, ella presta atención a un grupo de mujeres marginadas en ciertos sentidos, cuya voz «no se expresa, no se toma en serio»; son mujeres profesionales más o menos de su edad, que no destacan por su atractivo físico y sexual, sino por inteligentes, trabajadoras y honestas, que mantienen viva la cultura y que se derivan de las experiencias vividas por la dramaturga en Mount Holyoke y de sus relaciones con sus amigas personales (Savran, 1999: 300-301).

Heidi Holland es una de estas mujeres que acabamos de mencionar y, más concretamente, recrea en cierto modo a Wasserstein y la historia de su generación, como la dramaturga ha confesado, entre otros, a Ciociola (2005: 61) y a Savran (1999: 298). Como Wasserstein explica a éste último, *The Heidi Chronicles* fue fruto y reflejo de la tristeza que ella misma estaba experimentando a causa de la incertidumbre que le produjo el comprobar que muchas de sus conocidas estaban toman-

30 Wasserstein confiesa su extrañeza ante la crítica recibida de fuentes feministas también con respecto a otras obras suyas, pues ella considera que fue precisamente la lectura de obras feministas como la de Betty Friedan, lo que realmente cambió su vida (en Savran, 1999: 301).

31 «There is no room in this drama for the poor, the marginalized, the inarticulate, for those who are not successes in the terms of the eighties [...]».

32 Además de estas dos objeciones, creo que es conveniente añadir, por si la crítica de Keyssar pudiera llevar erróneamente a atribuir matices clasistas a Wasserstein, que personas que la conocían tan bien como Marsha Norman, decían de ella: «se encontraba a gusto con los ricos y famosos y con los desconocidos y con los que tenían el corazón roto y con los que estaban en bancarrota» (1997: 20; cita original: «she was comfortable with the rich and the famous and the known and the unknown and the broken-hearted and the just plain broke»).

do caminos totalmente opuestos a los que decían que iban a seguir, mientras ella seguía intentando mantenerse fiel a sus objetivos originarios (1999: 298). También reconoce que percibía esta misma tristeza en otras feministas (Barney, 1993: 53), cosa que podemos comprobar directamente en declaraciones de algunas de ellas, como es el caso de Vivian Gornick, que nos recuerda tanto a Wasserstein como a Heidi:

Las feministas eran mi espada y mi escudo –mi consuelo, mi confort, mi ilusión. Si tenía a las feministas, tenía comunidad, podía vivir sin amor romántico. [...] Luego ocurrió lo inesperado. Poco a poco, alrededor de 1980, la solidaridad femenina empezó a deshacerse. A la vez que el mundo se mostraba incapaz de cambiar lo suficiente como para reflejar nuestros esfuerzos, lo que nos había separado a todas las mujeres antes empezó a reafirmarse entonces en nosotras. La sensación de conexión empezó a perderse. Cada vez teníamos menos que decirnos las unas a las otras. [...] Un día me desperté y me di cuenta de que el entusiasmo, el anhelo, la esperanza de comunidad habían desaparecido<sup>33</sup> (1996: 66-67).

Fueron este tipo de sentimientos los que llevaron a Wasserstein a escribir *The Heidi Chronicles*, cuya protagonista plasma a la perfección.

Heidi se diferencia de las anteriores protagonistas femeninas por el hecho de que se muestra convencida de las opciones que va a tomar en su vida desde un principio, y tiene claro que no va a permitir que el matrimonio ponga en riesgo su carrera profesional. Así, desde muy joven, apoyándose en teorías feministas que resonaban con fuerza en los sesenta, evitaba las relaciones convencionales con el sexo contrario. Coherente y comprometida con sus ideas en todas las facetas de su vida y, siendo profesora de arte, Heidi se dedica a recuperar el estudio de mujeres pintoras que se solían excluir del canon, tales como Sofonisba Anguissola, Clara Peeters y Lilly Martin Spencer; y, en su vida personal, trata de fortalecer los lazos entre las mujeres con la intención de favorecer el apoyo necesario para que cada una de ellas pudiera realizarse personalmente de manera satisfactoria. De todas formas, después de mostrar sus experiencias feministas con otras mujeres en una serie de escenas retrospectivas que llevan la acción a 1965 –entre otros episodios– Heidi refleja su desengaño cuando se da cuenta de que sus íntimas amigas no pusieron en práctica finalmente las ideas que ella creía que compartían. Esto nos lleva a pensar que Heidi tenía un concepto de la amistad femenina que se acerca mucho a la denominada «Gyn/affection» por Raymond, que conlleva «ciertas seguridades

33 «The feminists were my sword and my shield –my solace, my comfort, my excitement. If I had the feminists, I'd have community, I could live without romantic love. [...] Then the unthinkable happened. Slowly, around 1980, feminist solidarity began to unravel. As the world had failed to change sufficiently to reflect our efforts, that which had separated all women before began to reassert itself now in us. The sense of connection began to erode. More and more, we seemed to have less and less to say to one another. [...] One day I woke up to realize the excitement, the longing, the expectation of community was over».

*recíprocas* basadas en el honor, la lealtad, y el afecto»<sup>34</sup> (1986: 9; énfasis añadido). Así, años más tarde, Heidi da a conocer sus sentimientos en una conferencia que impartió a antiguas alumnas a quienes confiesa que no las culpa, pero que se siente triste y sola, y continúa explicándoles: «Yo creía que la clave estaba en que todas estábamos unidas en el mismo empeño»<sup>35</sup> (232), mientras que muchas de ellas se habían convertido precisamente en lo que ellas solían criticar cuando estaban juntas.

Heidi había disfrutado de experiencias tan bonitas y gratificantes con otras mujeres en actividades tales como los grupos de concienciación<sup>36</sup> en las que se convenció de que su unión haría la fuerza, que se podían compartir los problemas con otras mujeres –que se llamaban entre sí «hermanas» (177)– que pasaban por circunstancias parecidas, que estos se podían hacer públicos con el fin de luchar contra las presiones e injusticias sociales; había notado cómo emanaba una fuerza tan extraordinaria cuando estrechaban sus manos o se abrazaban, tanto consuelo de las sabias palabras y consejos de sus amigas, se había divertido de tal manera cuando cantaban juntas canciones con mensaje, como «Amigas, amigas, amigas/ siempre lo seremos»<sup>37</sup> (182), que llegó a creer firmemente en la necesidad de la unidad entre las mujeres y decidió poner toda su energía e ilusión en fomentarla. El problema es que creía que esta convicción era igual de determinante para sus amigas, que, por el contrario, sucumbieron a otras tentaciones más materialistas, que cambiaron el «nosotras» que se promovía en sus reuniones de concienciación (181) por el mero individualismo.

No obstante, Ciociola recoge la opinión de varias autoras que señalan ciertos aspectos negativos de la exigente visión que Heidi (y, por ende, Wasserstein) tiene de cómo debería ser la relación entre las mujeres (2005: 73). Por ejemplo, Bette Mandl considera que esta visión idealizada de la hermandad femenina y el concepto único de cómo ha de ser la mujer que conlleva ha demostrado parecerse a las visiones patriarcales totalitarias que tratan precisamente de desplazar; Keyssar la tacha de «agresivamente monológica», por plasmarla en un idealizado espíritu unificador que se da por hecho que todas las mujeres comparten; y Kathleen P. Jones declara que «el tipo de compromiso que se espera de una hermana exige el pago de un peaje que no es siempre coherente con el énfasis feminista en la autonomía y en la auto-realización»<sup>38</sup> (en Ciociola, 2005: 73). Con ellas se muestra de acuerdo Ciociola cuando concluye que concebir una conformidad universal respecto a la unidad entre mujeres puede constituir un punto de vista monolítico, en cuyo caso Heidi –y Wasserstein– esperan de las mujeres más de lo que tienen derecho a exigir (2005: 73). Y Ciociola va aun más lejos cuando considera que tampoco Heidi muestra la

34 «Certain reciprocal assurances based on honor, loyalty, and affection».

35 «I thought that the whole point was that we were all in this together».

36 En algunas de las representaciones de esta escena de los grupos de concienciación, se han proyectado en escena imágenes de conocidas feministas como Gloria Steinem, lo que invita a incluir a sus participantes dentro de una mayor comunidad de mujeres, que sobrepasa los límites de la habitación en que se encuentran. Una de estas referencias se encuentra en la reseña de Jill Dolan (2007: 669).

37 «Friends, friends, friends / We will always be».

38 «The kind of commitment that is expected from a sister exacts a toll that is not always consistent with the feminist stress on autonomy and self-development».

actitud más adecuada entre verdaderas amigas, pues, apoyándose en otras especialistas como Laurie Winer, razona que la forma en que la protagonista reacciona tras el desengaño que sufre, no es la que cabe esperar de una óptima relación entre mujeres, pues, por ejemplo, saca a relucir posibles elementos negativos de las vidas de otras mujeres que se inventa, demostrando sus prejuicios con respecto a las que no son como ella (2005: 73-74). Ciociola reconoce en Heidi una reacción de rechazo e indignación similar a la de Janie ante la noticia de la boda de su amiga Harriet, cuando, al no ofrecerle su apoyo –lo que demostraría que realmente respetaba su libertad y su decisión– demuestra que este no era incondicional, sino que dependía de que coincidiera exactamente con su propia forma de pensar, que daba por hecho que compartían (2005: 74). Fijándonos en pequeños detalles de *The Heidi Chronicles*, podemos añadir, además, que Heidi exigía a las demás un nivel de compromiso de amistad y de unidad que ni siquiera ella había alcanzado. Así, Susan –una de sus mejores amigas– se queja en cierta ocasión de que Heidi no siempre estaba disponible para ella, por ejemplo, cuando la protagonista se sentía atraída por Scoop: «Heidi deja de lado cualquier cosa [...] incluso la ocasión de verme»<sup>39</sup> (181); y lo mismo ocurriría años más tarde, cuando Susan no pudo contar con su apoyo al mudarse a Nueva York, pues Heidi se encontraba en Londres por motivos laborales (similares a los que después alejarían a Susan de Heidi, pero que Heidi no aceptaría).

Estemos de acuerdo o no con estas objeciones a la visión de la unidad femenina y al comportamiento de Heidi, lo que sí es cierto es que en su experiencia se ven reflejadas las diferentes actitudes que las mujeres podían presentar con respecto al feminismo: para algunas, como Heidi, realmente marcó sus vidas y forma de pensar, pero, para otras, sus postulados, aunque llegaron a resultarles atractivos e incluso «a la moda», se desvanecieron en mayor o menor medida con el paso del tiempo, los adaptaron a sus propios intereses o incluso los llegaron a considerar erróneos, como Susan le confiesa (226). Pero la protagonista no está de acuerdo con Susan –que nos recuerda a Harriet en su mismo abandono de los ideales feministas– y, después de darse cuenta de lo distinta que era con respecto a sus antiguas colegas feministas, siente una soledad tal que la lleva a envidiar a mujeres convencionales que ni conocía ni le gustaban (231). La razón de ello es que, aunque estas no representaban el modelo femenino ideal para ella, al menos, tenían lo que ella –como la propia Wasserstein– tanto echaba de menos: la unión con otras mujeres (231). Efectivamente, este es el tema principal de *The Heidi Chronicles*, como demuestra también el hecho de que, entre otros posibles títulos, Wasserstein hubiera pensado en llamarla «The Old Girl Network» («La vieja red de amigas»; Ciociola, 2005: 67). Esta temática otorga cohesión a la obra y le sirve de hilo conductor, evitando así la posibilidad de perderse en el recorrido retrospectivo y episódico que plantea su autora y que también se ha visto criticado en algunas de sus reseñas (como la de Dolan, 2007: 667), cuyos autores parecen no acabar de vislumbrar la intención innovadora de Wasserstein en lo que a estructura se refiere.

39 «Heidi will drop anything [...] even a chance to see me». En esta ocasión, Susan parece reflejar la idea que plasma Wasserstein en *Shiksa Goddess*, cuando afirma que algunas mujeres traicionan a otras y dejan de considerarlas una buena compañía cuando aparece un hombre en sus vidas (2002: 117).

En *The Heidi Chronicles*, la dramaturga realiza el ejercicio de mostrar cómo los rasgos principales que caracterizaron a la sociedad en que vivió su protagonista desde un punto de vista político le afectaron de un modo más íntimo y personal. Así, podemos ver presente en la obra el idealismo que caracterizó la década de 1960 tanto en terrenos de política general (con referencias, por ejemplo, a la campaña de Eugene McCarthy); como en el ámbito del feminismo, dando lugar a la convicción y la entrega por la causa que encarna Heidi a lo largo de toda la obra. La década de 1970 conllevó para muchas feministas la realización de algunas de las múltiples oportunidades que se presentaron ante ellas en la década anterior, pero ello desembocó en ciertos casos, a su vez, en la conversión de algunas a un materialismo desenfrenado que les hizo olvidar sus ideales originarios y la importancia de la unión entre ellas, y dio lugar, en la década de 1980, a desengaños para las que no permitieron que ello ocurriera, como le sucedió a nuestra protagonista<sup>40</sup>.

El final de la obra también realza la importancia de la unidad femenina: en este caso, la existente entre madres e hijas, pues Heidi decide entonces –como muchas mujeres de su época, según explica la dramaturga (Savran, 1999: 303)– adoptar a una niña a la que llama «Una heroína para el siglo veintiuno»<sup>41</sup> (248). Es su propósito ayudarle en la búsqueda de su realización plena, como confiesa con esta aserción en la que se imagina la futura relación de su hija con los hombres (que hace referencia a opciones excluyentes y tajantes como las que Marty propone a Janie en *Isn't it Romantic*): «Él nunca le dirá: 'elige esto o lo otro, cariño'. Y ella nunca pensará que no vale nada a menos que él le deje tenerlo todo. Y quizá, solo quizá, las cosas serán un poco mejores. Y, sí, eso sí que me hace feliz»<sup>42</sup>(247). Como podemos inferir de esta cita, el mensaje de la obra no se puede calificar de triste o negativo. Por el contrario, este, además de mostrarse cargado de la esperanza de un futuro mejor para las mujeres, señala la importancia de establecer y mantener fuertes lazos de unión entre ellas que las puedan ayudar a desarrollar sus propias naturalezas y vocaciones y a superar las presiones sociales que pudieran llevarlas a ser o a hacer algo a lo que no se sintieran realmente llamadas. *The Heidi Chronicles* no se puede interpretar como una crítica o condena del feminismo, sino, más bien, el reflejo de una de las muchas experiencias relacionadas con el mismo plasmada de una forma sincera por su autora y que puede considerarse, como Ciociola afirma, «una celebración de su trabajo inacabado y de sus alianzas intergeneracionales»<sup>43</sup> (2005: 80).

Como conclusión, podemos decir que Wendy Wasserstein ha sabido hacer uso de su concepción del teatro como medio para promover las causas que ella considera justas de un modo agradable (sin renunciar al humor), pues sostiene que «la vida puede imitar al arte si los artistas cambian las variables aceptadas» (2002: 66). Ella

40 Para facilitar al público el situarse en las distintas épocas que la obra refleja, en algunas de sus puestas en escena se han mostrado en pantallas al fondo del escenario los años en los que la acción se va situando sucesivamente. Así lo especifica, por ejemplo, la reseña de Marianne Messina (2006).

41 «A heroine for the twenty-first».

42 «He'll never tell her it's either/or, baby. And she'll never think she's worthless unless he lets her have it all. And maybe, just maybe, things will be a little better. And, yes, that does make me happy».

43 «A celebration of its unfinished work and its intergenerational alliances».

misma ha explicado: «El objetivo del teatro es usarlo para cosas que no necesitan treinta y siete reuniones –para difundir una voz o un punto de vista»<sup>44</sup> (en Savran, 1999: 300), y en el mismo sentido ha afirmado: «lo interesante de las obras de teatro es que las ideas pueden partir de ellas y dirigirse a la cultura»<sup>45</sup> (1999: 310). Teniendo en cuenta la exposición teórica y el análisis que hemos llevado a cabo anteriormente de algunas de las obras de Wasserstein, podemos afirmar que la dramaturga consideraba que una estrecha y verdadera amistad entre las mujeres podría ofrecer unos frutos muy valiosos. Estos tendrían el poder de aliviar e incluso de acabar con la soledad en que se encuentran muchos de sus personajes femeninos (que, no olvidemos, representan, a su vez, a ella misma y a otras muchas personas de la vida real) que constituyen «mujeres poco comunes».

Con sus obras teatrales, Wasserstein intenta demostrar la importancia de mantenerse fieles a los ideales que se dicen tener, no solo por respeto a una misma, sino también por el apoyo que se brinda así –incluso inconscientemente– a las demás, gracias al influyente peso del ejemplo de una vida coherente. Paralelamente, Wasserstein muestra los efectos negativos que se pueden derivar de la traición a la propia manera de pensar, tanto a nivel personal como comunitario, con respecto a las relaciones de unión o amistad femeninas. No obstante, no puedo evitar salir en la defensa de ciertos personajes femeninos de Wasserstein que, de otro modo, saldrían muy mal parados: quizá en un mundo ideal, las personas no mostrarían sus debilidades, dudas, sus evoluciones y cambios, pero en el mundo real, que es el que Wasserstein recrea en sus obras, los seres humanos tienen flaquezas, fallos, momentos de confusión, cambios de opinión... Lo importante es que seamos conscientes de esta condición humana y que tratemos de mejorarla, pero con paciencia, no con actitudes de resentimiento o venganza, y tratando siempre de que estos fallos o debilidades no nos conviertan en personas resentidas y amargadas y nos hagan distanciarnos de los demás, lo que nos podría llevar al estado de soledad en que encontramos finalmente a Heidi.

Ya desde la antigüedad los filósofos clásicos se mostraban convencidos de que el ser humano es un ser social por naturaleza y de que son muchos los beneficios que se pueden derivar de las alianzas que se van forjando para el bien común. La obra de Wasserstein contribuye, con ingenio y calidad, a que este tipo de afirmaciones generales que solían ser acaparadas exclusivamente por el ámbito masculino sean aplicadas también al femenino, mostrando los beneficios derivados de una unidad entre mujeres en la que reine el respeto por las opciones de vida personales de cada una. Como en las relaciones de amistad los participantes son de carne y hueso, son vulnerables y pueden equivocarse y no hacer las cosas todo lo bien que cabría esperar, y ocultar esta realidad no haría sino perpetuar los fallos que, de otro modo, se pueden ir superando. Wasserstein se atreve a romper el silencio –como se promueve en los grupos de concienciación– con el que muchas ocultaban el sufrimiento que la falta de unión con otras mujeres les ocasionaba, a pesar de las

44 «The point of the theatre is to use it for things that don't take thirty-seven meetings –to promote a voice or a view».

45 «What's interesting about plays is that ideas can come from them and go into the culture».

críticas que ello le ha traído consigo, convirtiendo así en público algo que se solía mantener en el ámbito personal. Parece así haber tenido en cuenta consideraciones como las de Deborah Rosenfelt y Judith Stacey, que advierten de que «la negación de la existencia de un problema que algunas han denominado ‘la feminización de la soledad’ solamente conseguirá privatizar el dolor»<sup>46</sup> (1987: 348).

Tras el análisis de las obras de Wasserstein, concluyo que la dramaturga procura, al sacar a la luz los aspectos negativos antes mencionados, mostrarlos en la plataforma comunicativa que le brinda el teatro, para que sus coetáneas y las mujeres de generaciones posteriores (como muestra simbólicamente en el caso de la hija de Heidi) traten de mejorar sus relaciones y tengan un futuro basado en lo que sus antecesoras ya han conseguido, pero que llegue a ser incluso mejor. Termino con las palabras de Fran, la líder del grupo de concienciación al que Heidi acaba uniéndose, animándola a compartir sinceramente con las demás mujeres del grupo sus inquietudes y problemas –como hace Wasserstein en sus obras– pues pueden servir para ilustrar las conclusiones que acabo de exponer: «Nada va a cambiar a menos que empecemos a hablar *realmente* entre nosotras»<sup>47</sup> (181).

## BIBLIOGRAFÍA

- BALAKIAN, Jan (2006): «Wendy Wasserstein (1950-2006)», Jewish Women’s Archive. <http://jwa.org/encyclopedia/article/wasserstein-wendy>. Accedido el 21 de julio de 2011.
- BARNETT, Claudia (ed.) (1999): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- BARNEY, Lee (1993): «Hot Ticket», *Spotlight Magazine*, pp. 48-54.
- BETSKO, Kathleen & KOENING, Rachel (eds.) (1987): *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York: Beech Tree Books.
- BISHOP, André (1990): «Foreword». En: Wendy Wasserstein: *The Heidi Chronicles and Other Plays*. Londres y Nueva York: Penguin Books, pp. viii-xi.
- BOSWORTH, Patricia (1984): «Some Uncommon Dramatists», *Working Woman*, pp. 138-141.
- CIOCIOLA, Gail (2005): *Wendy Wasserstein: Dramatizing Women, Their Choices and Their Boundaries*. Jefferson (N.C.) y Londres: McFarland.
- COHEN, Esther (1988): «Uncommon Woman: An Interview with Wendy Wasserstein», *Women’s Studies*, 15, pp. 257-270.
- COSSLETT, Tess (1988): *Woman to Woman: Female Friendship in Victorian Fiction*. Brighton: The Harvest Press.

46 «Denying the existence of a problem some have designated as the feminization of loneliness will only privatize the pain».

47 «Nothing’s going to change until we *really* start talking to each other».



- CHIRICO, Miriam M. (1999). «Female Laughter and Comic Possibilities. *Uncommon Women and Others*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 81-105.
- CHODOROW, Nancy J. (1978): *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press.
- DOLAN, Jill (2007): «*The Heidi Chronicles*» (reseña), *Theatre Journal*. Vol. 7, Nº. 4, pp. 667-669.
- EDER, Richard (1977): «*Uncommon Women and Others*» (reseña), *The New York Times*. Nov. 22. <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?pagewanted=print&res=FC77E7DF1730EF62BC4A51DFB767838C669EDE>. Accedido el 21 de julio de 2011.
- FRANKLIN, Nancy (1997): «The Time of Her Life», *New Yorker*. 14 April, pp. 63-71.
- GORNICK, Vivian (1996): *Approaching Eye Level*. Boston: Beacon Press.
- GREINER, Donald J. (1993): *Women Without Men: Female Bonding and the American Novel of the 1980s*. Columbia: South Carolina Press.
- GUSSOW, Mel (1998): «A Modern-Day Heffalump in Search of Herself» (reseña), *The New York Times*. [http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?html\\_title=&tols\\_title=HEIDI%20CHRONICLES,%20THE%20%28PLAY%29&pdate=19881212&byline=By%20MEL%20GUSSOW&id=1077011432498](http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?html_title=&tols_title=HEIDI%20CHRONICLES,%20THE%20%28PLAY%29&pdate=19881212&byline=By%20MEL%20GUSSOW&id=1077011432498). Accedido el 1 de agosto de 2011.
- HAMMER, Stephanie (1999): «Bachelor Machine: Postmodern Travels, Female Communities, Melancholy and the Market in *Bachelor Girls*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 13-34.
- HIRSCH, Marianne (1990): «Mothers and Daughters». En: Jean F. O'Barr, Deborah Pope y Mary Wyer (eds.): *Ties That Bind: Essays on Mothering and Patriarchy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 177-199.
- (1989): *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- HOMES, A. M. «Wendy Wasserstein by A.M. Homes», *Bomb Magazine*. <http://www.bombmagazine.com/wasserstein/wasserstein.html>. Accedido el 20 de agosto de 2011.
- ISHERWOOD, Charles (2006): «Wendy Wasserstein Dies at 55; Her Plays Spoke to a Generation», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2006/01/31/theatre/31wasserstein.html>. Accedido el 13 de julio de 2011.
- KEYSSAR, Helene (1986): *Feminist Theatre*. Londres: Macmillan.
- (1999): «When Wendy Isn't Trendy: Wendy Wasserstein's *The Heidi Chronicles* and *An American Daughter*». En: Claudia Barnett (ed.): *Wendy Wasserstein. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 133-159.
- LEAVITT, Dinah Luise (1980). *Feminist Theatre Groups*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- MESSINA, Marianne (2006): «Chronicles of Bygone Era» (reseña), *Metroactive*. <http://www.metroactive.com/metro/03.01.06/heidi-0609.html>. Accedido el 20 de julio de 2011.
- MILLER, Judith (1992): «The Secret Wendy Wasserstein», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1992/10/18/theatre/theatre-the-secret-wendy-wasserstein.html>. Accedido el 20 de julio de 2011.

- NARBONA-CARRIÓN, María Dolores (2009): «La representación de la búsqueda de la identidad de las mujeres en el teatro de Wendy Wasserstein». En: Alfonso Ceballos et al. (eds.): *El teatro del género / el género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. Madrid: Fundamentos, pp. 313-334.
- (2012): «The Role of Female Bonding on the Stage of Violence». En: Bárbara Ozieblo y Noelia Hernando-Real (eds.): *Performing Gender Violence; Plays by Contemporary American Women Dramatists*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 61-78.
- NATALLE, Elizabeth J. (1985). *Feminist Theatre: A Study in Persuasion*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- NORMAN, Marsha (2006): «Wendy Wasserstein: 1950-2006», *American Theatre*. 23.4, pp. 20-21.
- RAYMOND, Janice G. (1986): *A Passion for Friends: Toward a Philosophy of Female Affection*. Boston: Beacon Press.
- ROSENFELT, Deborah & STACEY, Judith (1987): «Second Thoughts on the Second Wave», *Feminist Studies*. 13, pp. 341-61.
- SAVRAN, David (1999): «Wendy Wasserstein». En: David Savran (ed.): *The Playwright's Voice. American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 289-310.
- SPENCER, Elaine (2010): «“Heidi Chronicles” Also a Chronicle of the Baby Boom Generation» (reseña), *The State Journal-Register*.  
<http://www.uis.edu/newsroom/newsblogs/documents/20101023-SJR-Heidi-Chronicles-also-a-chronicle.pdf>. Accedido el 3 de agosto de 2011.
- TODD, Janet (1980): *Women's Friendship in Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- TRAIGER, Lisa. «Remembering Wendy: “The Heidi Chronicles”», *All About Jewish Theatre*. [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=2286](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2286). Accedido el 13 de agosto de 2011.
- WASSERSTEIN, Wendi (1990): *Bachelor Girls*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1991): *The Heidi Chronicles and Other Plays*. Londres y Nueva York: Penguin Books.
- (2002): *Shiksa Goddess or How I Spent My Forties*. Nueva York: Vintage Books.
- WEBER, Bruce (2001): «Wasserstein's Women Try Holding on to Love and Independence», *The New York Times*. <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?pagewanted=print&res=9c04eed61130f93aa25751c0a9679c8b63>. Accedido el 13 de julio de 2011.
- WINER, Laurie (1997): «The Art of Theatre XIII», *Paris Review*. 142, pp. 164-188.

Recibido el 20 de noviembre de 2011  
 Aceptado el 15 de marzo de 2012  
 BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 125-144]

**Voces contra la desigualdad.  
El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler**

*Voices against Inequality.  
Emily Mann's and Eve Ensler's Theatre of Testimony*

RESUMEN

En su trabajo sobre la historia del teatro documental del año 1999, Gary Fisher Dawson hablaba de tres grandes fases: el movimiento de la Nueva Objetividad en la Alemania de los años veinte, las propuestas del Federal Theatre Project en EE.UU. durante los treinta y el renacimiento del estilo con la versión de *The Deputy* dirigida por Piscator en los sesenta. En el cambio de siglo XX al XXI, varias dramaturgas norteamericanas han recogido el testigo de estos documentalistas, desarrollando lo que Emily Mann, inspirada por las tradiciones orales sudafricanas, ha llamado «teatro testimonial». Mann, junto con Eve Ensler, Anna Deavere Smith o Heather Raffo, cultiva una forma dramática basada en recuperar las voces silenciadas de la historia y en proporcionarles unos oídos atentos que escuchen sus experiencias y aprendan de ellas. Así, en *Annulla* Mann repasa los horrores de la Segunda Guerra Mundial desde un punto de vista feminista, y en *Still Life* coloca en el centro de un drama sobre la Guerra de Vietnam, enfrentadas a un veterano, a dos mujeres que nunca lucharon en el frente asiático, demostrando que el *home front* debe ser un concepto a tener en cuenta en la historiografía sobre los conflictos bélicos. Yendo un paso más allá, Eve Ensler elimina las voces masculinas de sus trabajos monologados sobre violencia, presentando historias plurales de mujeres muy distintas unidas por su condición femenina violentada. En este artículo se analiza una parte del teatro de ambas autoras desde la perspectiva de género para determinar la validez que las técnicas documentales y testimoniales pueden tener en un momento dominado por los medios de comunicación, la hiperrealidad y la (des) información.

**Palabras clave:** teatro documental, testimonio, feminismo, género, toma de conciencia.

ABSTRACT

In his 1999 work about the history of Documentary Theatre, Gary Fisher Dawson wrote about three main phases: the New Objectivity Movement in 1920s Germany, the Federal Theatre Project in 1930s USA, and the revival of the style thanks to Piscator's version of *The Deputy* in the 1960s. In the 20<sup>th</sup>-to-21<sup>st</sup> turn of the century, several North American female playwrights have become inheritors to these documentarians, developing what Emily Mann

1 Universitat de les Illes Balears.

–inspired by South African oral traditions– has called «theatre of testimony». Together with Eve Ensler, Anna Deavere Smith or Heather Raffo, Mann cultivates a dramatic form based on recovering silenced voices from history, and on providing them with an attentive ear that will listen to their experiences and learn from them. Thus, in *Annulla* Mann revises World War II from a feminist point of view, and in *Still Life* she places centre stage, facing a veteran, two women who never fought in the Asian battlefield, proving that the «home front» is a concept that must be acknowledged in the construction of history about war. Going further, Eve Ensler eliminates the male voice from her monologues about violence, presenting stories of very different women united by their violated female condition. This article analyzes part of the theatrical production of these two authors from a gender perspective to try and determine the validity that documentary and testimonial techniques may have in a time dominated by the mass media, hyper-reality and (mis)information.

**Key words:** documentary theatre, testimony, feminism, gender, consciousness-raising.

#### SUMARIO

- 1. Teatro documental y de testimonio: evolución y presencia (femenina) en el mundo anglófono. - 2. Emily Mann, rescatando voces ausentes de la historia. - 3. Yo > tú > nosotras: los monólogos de Eve Ensler. - 4. Conclusiones. - 5. Bibliografía.

### Teatro documental y de testimonio: evolución y presencia (femenina) en el mundo anglófono

Teniendo en cuenta el título de este artículo y el enfoque con el que se ha elaborado, considero apropiado comenzar diciendo que la principal característica del tipo de manifestación dramática de la que aquí se hablará es que se trata de un fenómeno eminentemente político: el teatro documental y/o de testimonio es, ante todo, un drama que pretende vincular lo privado con lo público; lo individual con lo colectivo; en suma, lo personal con lo político. Además, el impulso de los autores y las autoras que lo cultivan es de cambio social, combinando entretenimiento y didacticismo y usando la palabra como motor para la transformación (Fisher Dawson, 1999: 161). En este sentido, este tipo de teatro tiene muchos puntos en común con el movimiento por la igualdad entre hombres y mujeres, que a lo largo de su historia se ha movilizó al grito de «lo personal es político»<sup>2</sup> y ha pretendido provocar cambios recurriendo al verbo, a la concienciación mediante la pedagogía y a la acción pacífica, a menudo con la colaboración de las gentes de la escena. Así, por ejemplo, la Actresses Franchise League de Gran Bretaña puso su talento a disposición de quienes luchaban por el voto femenino durante las primeras

2 «The Personal Is Political» es el título de un artículo que Carol Hanisch publicó en 1970 dentro del volumen *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Según explica la propia Hanisch en su introducción a la reedición del trabajo en 2006, fueron las editoras del libro, Shulamith Firestone y Anne Koedt, quienes decidieron encabezar así su texto, acuñando una expresión que inspiraría a miles de mujeres en todo el mundo.

décadas del siglo XX, definiéndose como un frente de acción teatral al servicio de la causa sufragista (Hollledge, 1998: 93).

Partiendo de estas coincidencias entre el teatro documental como subgénero dramático y el movimiento feminista como fenómeno social, este artículo explora el trabajo de dos autoras norteamericanas aún en activo, Emily Mann e Eve Ensler, con el objetivo de demostrar que las propuestas que estas han elaborado dentro de la línea testimonial ofrecen toda una serie de posibilidades para la visibilización de problemas marcados por el género, la toma de conciencia sobre los desequilibrios entre hombres y mujeres en determinadas situaciones de la vida privada y pública y, en última instancia, la transformación de la sociedad en pos de la igualdad. Sus textos hablan de temas sobradamente conocidos, pero el elemento de testimonio les confiere unos valores de inmediatez y autenticidad que obligan al público a revisar estos asuntos bajo una nueva luz. De esta manera, en un contexto como el actual, en el que el abismo entre la ciudadanía y quienes tienen el poder para condicionar su existencia mediante las grandes decisiones (políticos/as, prensa, banca, etc.) se hace más profundo y se llena cada vez más de sospechas, una parte del público trata de encontrar en el arte la información que echa de menos en los cauces tradicionales, y los/as artistas buscan testigos que autentiquen las verdades que quieren contar (Paget, 2009: 235). Ninguna de las dos escritoras estudiadas aquí aspira a encontrar La (única) Verdad, pero tanto Mann como Ensler insisten en que utilizar testimonios reales es una forma de que la audiencia se haga preguntas sobre versiones contradictorias o complementarias de un mismo hecho histórico o posibles desigualdades e injusticias en la experiencia cotidiana, abriendo así un proceso de reflexión: para Mann, parte de su tarea como dramaturga es encontrar formas de abrir conversaciones públicas (Mann en Greene, 2001: 287); para Ensler la puesta en escena de obras suyas como *The Vagina Monologues* es una plataforma para el diálogo entre mujeres (Ensler en Greene, 2001: 164).

En una definición que más tarde ampliaría, pero que sirve a los propósitos de este trabajo tras lo dicho en el párrafo anterior, Gary Fisher Dawson conceptualizó el teatro documental como una representación dramática de las fuerzas sociales haciendo un (re)examen detallado de acontecimientos, individuos o situaciones<sup>3</sup> (1999: 85). Este género, heredero del drama histórico (Pavis, 1998: 451), entró en el mundo anglófono de la mano de Erwin Piscator (1893-1966), quien experimentó durante años con textos y escenografía, utilizando todas las tecnologías a su alcance para crear una dramaturgia política representativa de las condiciones de vida contemporáneas (Innes, 1972: 69). Piscator, junto con Bertolt Brecht (1898-1956), desarrolló en el teatro las ideas del movimiento de la Nueva Objetividad de los años veinte del siglo pasado, primer punto de inflexión en la historia del drama documental según Fisher Dawson (1999: 9). Como recuerda Oliva Herrero, tanto Piscator como Brecht «opinan que el arte ha de unirse a los problemas sociales de cada momento, ayudando así a superarlos» (2007: 32); criterio que en Estados Unidos asumieron grupos como el Federal Theatre Project, que dieron un nuevo impulso a

3 «A dramatic representation of societal forces using a close reexamination of events, individuals, or situations». Todas las traducciones de citas son de la autora de este artículo.

la corriente en la década de los treinta, configurando formalmente su segunda fase de desarrollo. Ya en los sesenta las técnicas piscatorias vivieron un renacimiento con la tercera etapa del teatro documental, en la que el propio director alemán puso en escena obras polémicas como *The Deputy*, de Rolf Hochhuth, donde se repasaba con fuerte sentido crítico el papel del Papa Pío XII durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de los años ochenta, siempre según la clasificación de Fisher Dawson (1999: 164), se inaugura una cuarta etapa de este subgénero dramático gracias precisamente a Emily Mann. A día de hoy el teatro documental continúa vigente en la teoría y en la práctica, como demuestran publicaciones en la línea del monográfico de *The Drama Review* en 2006 o los volúmenes *Verbatim* (Hammond & Steward, 2008) y *Get Real* (Forsyth & Megson, 2009). Los atentados terroristas en Estados Unidos el once de septiembre de 2001 y sus consecuencias globales marcan posiblemente el giro más actual de esta corriente, representada en Norteamérica por las autoras seleccionadas aquí, junto con otros nombres femeninos como Jessica Blank (*The Exonerated* con Erik Jensen, 2002), Heather Raffo (*9 Parts of Desire*, 2006) o Anna Deavere Smith (*Let Me Down Easy*, 2008). En Gran Bretaña la tendencia se ha mantenido viva de forma más continuada que en Estados Unidos, y en este momento existe una fuerte tendencia de teatro documental de tipo *verbatim*, así como de lo que se ha dado en llamar en inglés *tribunal plays*.

Como explican Hammond y Steward (2008: 9), el término *verbatim* se refiere a los orígenes del texto, significando que las palabras de personas reales son recogidas en un proceso de entrevistas y/o de investigación, o se toman de archivos oficiales. Después se editan, organizan o recontextualizan para su presentación dramática, en la que los actores y actrices dan cuerpo a las personas que las dijeron en un primer momento. La manifestación más radical de este tipo de drama es la técnica de *recorded delivery*, en la que los y las intérpretes no se aprenden sus líneas, sino que salen al escenario con auriculares por donde escuchan los testimonios originales, que tratan de imitar al detalle. Un buen ejemplo es la pieza británica *The Girlfriend Experience*, elaborada a partir de más de cien horas de conversaciones con trabajadoras del sexo. Como explicaba la autora, Alecky Blythe, en el programa del montaje en el teatro Young Vic de Londres en agosto de 2009, los testimonios de estas mujeres rompen con los estereotipos de prostituta que suelen aparecer en los medios. Lo cierto es que, como espectadora de aquella versión, yo misma me planteé algunas preguntas sobre los posibles efectos de escuchar las palabras de Tessa, Amber, Poppy y Suzie, y sobre la contribución que la obra podía hacer al debate abierto sobre la prostitución. No es menos verdad, sin embargo, que en este montaje en concreto, a mi parecer, los cuerpos de las intérpretes, totalmente alejados del canon de belleza tradicional, constituían una competencia demasiado fuerte para sus testimonios verbales. La mayor parte del tiempo, el humor de la obra parecía derivarse de detalles asociados a la corporeidad anticánónica de las mujeres, y no de lo narrado por ellas. Así, dudo si el público no se rió más a menudo *de* las prostitutas que *con* ellas, lo cual desvirtuaría el objetivo declarado de Blythe de mostrar respetuosamente un mundo oculto habitado por trabajadoras normales que buscan ofrecer un plus de contacto humano en sus relaciones para sobrevivir en un nego-

cio cada vez más competitivo<sup>4</sup>. En cualquier caso, si como defiende Emily Mann, el objetivo del teatro documental o de testimonio es plantear preguntas complejas sobre la vida en nuestro tiempo (en Greene, 2001: 300), *The Girlfriend Experience* del Young Vic tuvo éxito en la empresa: esta espectadora, cuando menos, abandonó la sala con varios interrogantes en la mente, la mayoría aún por resolver.

La forma *tribunal play* que toma una parte del teatro documental reciente, por otro lado, se cultiva con mucha frecuencia desde el 11-S, sobre todo en el Reino Unido, y para abordar no solo el impacto de los atentados en EE.UU., sino otros asuntos políticos y legales que la comunidad internacional tiene pendientes. Estas obras con formato de juicio, como explica Janelle Reinelt (2009: 13), dan un paso más que el *verbatim* tradicional hacia la ortodoxia más estricta del documentalismo, utilizando transcripciones oficiales de procesos ya puestos en marcha o concluidos. Esto tiene consecuencias lógicas sobre la verosimilitud y el naturalismo de las piezas, además de sobre su puesta en escena. Ya en los años setenta Gregory Mason apuntaba hacia el riesgo de estatismo de las *tribunal plays*, que sacrifican el movimiento y los usos flexibles del espacio escénico a favor de la palabra. Así, la fortaleza más importante de este tipo de trabajos –la trama y el conflicto basados en lo real– es también su más grande limitación: tener que restringirse a *contar* en vez de *mostrar* los hechos en un escenario determinado y reducido<sup>5</sup> (Mason, 1977: 273, énfasis añadido). Ejemplo de esta clase de obras es la serie sobre juicios de la compañía inglesa Tricycle Theatre, que ha tratado temas como la falacia de las armas de destrucción masiva en Irak (*Justifying War*, 2003), el trato a los presos de guerras iniciadas tras el 11-S (*Guantanamo*, 2004) o los procesos por crímenes contra la humanidad en la antigua Yugoslavia (*Srebrenica*, 2005)<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista teórico, los principios generales del teatro documental fueron establecidos por Peter Weiss (1916-1982), quien en 1968 publicó «The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre» y sus ya fundamentales «Fourteen Propositions for a Documentary Theatre». De entre los criterios marcados por este dramaturgo alemán hay uno en particular que tanto Emily Mann como Eve Ensler han convertido en condición *sine qua non* para su profesión: la idea de que el teatro es un elemento activo en la vida pública y por lo tanto un foro para la crítica (Weiss, 1968: 377). A partir de esta conceptualización de la práctica dramática, ambas autoras crearán un tipo de propuestas que cumplirá con las funciones que reconoce Derek Paget en este subgénero<sup>7</sup>:

- 4 Los comentarios de Blythe sobre la obra, como se ha apuntado, se han extraído del programa de mano del montaje del Young Vic en 2009 (p. 3). Para más información, véase [www.youngvic.org](http://www.youngvic.org).
- 5 «A restriction to the telling rather than the showing of events in a defined, confined setting».
- 6 La mayor parte de las obras de Tricycle Theatre son de autoría masculina, si bien *Guantanamo* lleva la firma de Victoria Brittain, periodista e investigadora, y de Gillian Slovo, autora de más de diez novelas antes de su inmersión en el teatro documental.
- 7 Propuestas anteriores para un listado de funciones del teatro documental que han podido inspirar a Paget y que también serían total o parcialmente aplicables aquí pueden encontrarse en las referencias de Fisher Dawson (1999) y Martin (2006) citadas en la bibliografía final. Los puntos de Paget reproducidos aquí son traducciones más del texto original dentro de su artículo «The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance».

1. Reexaminar historias internacionales, nacionales y/o locales.
2. Celebrar/homenajear a grupos y comunidades reprimidas o marginadas, haciendo visibles sus historias y aspiraciones.
3. Investigar acontecimientos y asuntos polémicos en contextos locales, nacionales y/o internacionales.
4. Difundir información, utilizando un concepto operativo de 'aprendizaje placentero' –la idea de que lo didáctico no es, por sí mismo, necesariamente enemigo del entretenimiento.
5. Interrogar la propia noción de documental (2009: 227-28).

Con un estilo propio que bebe de las recomendaciones de los clásicos, pero que se adapta a los temas que ellas escenifican, Mann y Ensler desarrollan un teatro basado en hechos y en evidencias reales, con un claro dominio del elemento testimonial sobre otro tipo de materiales. La propia Mann (en Greene, 2001: 291) se declara deudora de maestros como Barney Simon (1932-1995), cofundador del Market Theatre de Johannesburgo y responsable de la etiqueta *theatre of testimony*, que reconoce el valor de la tradición oral como documento histórico. Las obras de esta autora, en línea con el teatro documental más puro de Piscator o Weiss, recurren a menudo a informes, noticias, transcripciones de juicios, etcétera, como puede verse en *Execution of Justice* (1984), donde se recrea el juicio por el asesinato de Harvey Milk y George Moscone en 1978, o en *Greensboro* (1996), que revisa la matanza perpetrada por el Ku Klux Klan en Carolina del Norte en 1979 y cuya primera acotación aclara que la obra consiste en material literal extraído de entrevistas, transcripciones de juicios, documentos públicos y testimonios personales<sup>8</sup> (Mann, 1997c: 257). Pero el trabajo de Mann –y así lo apunta la última parte de la acotación citada– se apoya también en conversaciones con quienes vivieron los acontecimientos representados y ofrecen su punto de vista particular sobre ellos.

En el caso de Eve Ensler, muy especialmente a partir del éxito de *The Vagina Monologues*, los testimonios articulados por mujeres son el material principal del drama. Su proceso creativo flexibiliza las enseñanzas de los dramaturgos alemanes que sentaron las bases del subgénero documental y abre la puerta a la reelaboración a partir de las entrevistas originales, que se filtran para llegar a la esencia de los asuntos tratados y conseguir que los textos sean puzzles temáticos complejos y variados. En sus entrevistas (Bourland, 2000 y Greene, 2001, entre otras), Ensler ha reiterado su respeto por los mensajes de las mujeres con las que habla y ha defendido los monólogos resultantes de esos encuentros como la forma más verídica y cercana a la percepción de la realidad y de la vida que las personas tenemos en la actualidad (en Greene, 2001: 161). En este sentido, su labor entronca con las tendencias más recientes del documentalismo anglófono según las analiza Reinelt, para quien el tratamiento creativo del material no está reñido con la verosimilitud. Según esta crítica, los debates sobre la pureza o la contaminación del

8 «The play consists entirely of verbatim interview material, courtroom transcripts, public record and personal testimony».



documental han dificultado tradicionalmente el reconocimiento de que un examen de la realidad y una dramatización del resultado de ese examen son algo que está en conexión con lo real, pero que no tiene por qué ser una copia exacta de ello (2009: 8). Así, en títulos como el popular *The Vagina Monologues* (1998), el agrídulce *The Good Body* (2001) o el más reciente *I Am an Emotional Creature* (2010), Enslér combina hechos objetivos apoyados en estadísticas con experiencias subjetivas que dan mayor profundidad a la representación de fenómenos como la violación, la represión sexual o la violencia simbólica, entre otros.

### Emily Mann, rescatando voces ausentes de la historia<sup>9</sup>

De todo el trabajo de Emily Mann dentro de la línea de teatro testimonial nos fijaremos aquí en dos textos, elegidos por su visibilización de problemáticas marcadas por el género<sup>10</sup>: por un lado, su pieza más temprana, de línea *verbatim*, estrenada como *Annulla Allen: Autobiography of a Survivor (A Monologue)* en el Guthrie Theatre de Mineápolis en 1977 y revisada bajo el título *Annulla, An Autobiography* para el Repertory Theatre de San Luís en 1985<sup>11</sup>. Por otro, la obra *Still Life*, que aunque también utiliza la técnica *verbatim*, podría considerarse una especie de *tribunal play* en la que el público asumiría el papel de jurado. Fue representada por primera vez en 1980 en el Goodman Studio Theatre de Chicago e incluida en el Women's Project del American Place Theatre de Nueva York un año más tarde. Ambas utilizan el monólogo como forma base para reexaminar acontecimientos y comparten el telón de fondo del conflicto bélico: la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, respectivamente. De entre las cinco funciones del teatro documental definidas por Paget (2009: 227-28) y citadas en la primera sección de este artículo, *Annulla* y *Still Life* cumplen claramente al menos las tres primeras al reexaminar la historia incluyendo el punto de vista de un grupo tradicionalmente marginado e investigar acontecimientos complejos y polémicos con consecuencias a nivel nacional e internacional. Las dos obras demuestran la preocupación de Mann, confesada por ella misma, por las voces silenciadas (en Betsko & Koenig, 1987: 283) y por aquellas historias que han quedado sin contar y que son, a menudo, las de las mujeres (en Greene, 2001: 306).

La versión de la Segunda Guerra Mundial que construye la protagonista de *Annulla* parte del estímulo previo de una entrevistadora presente como voz en *off* en la obra: la Young Woman's Voice que se dirige al público para hacer comentarios sobre el proceso, pero que no interfiere con el monólogo principal, y que es sin duda el álter ego de la autora. La «Playwright's Note» de Mann aclara su implicación al afirmar que en su mayoría las palabras del texto son las que Allen le dijo a

9 Para un repaso general a la vida y la obra de esta autora, véanse, entre otras fuentes, el perfil elaborado por Maria LoBiondo para el McCarter Theatre en 1995, la sección dedicada a ella en el volumen *Contemporary Jewish-American Dramatists and Poets* (Shatzky & Taub, 1999) o la entrada «Emily Mann» de la *Literary Encyclopedia* (Fernández Morales, 2009).

10 Trabajos posteriores de Mann como *Having Our Say* (1995) se fijan también en experiencias femeninas, pero otras variables de diferencia se colocan en primer plano; en este caso la raza.

11 La versión publicada que se utiliza aquí mantiene el título revisado del año 1985.

ella misma en el verano de 1974<sup>12</sup> (1997a: 5). En la puesta en escena, Annulla ofrece su versión de un episodio histórico sobradamente conocido mientras prepara tazas de té o cocina sopa de pollo. Las acotaciones dan instrucciones como «empieza a pelar el pollo» (14) o «trocea zanahorias»<sup>13</sup> (19). Para la dramaturga, su elección de situar la acción en el espacio tradicionalmente femenino de la cocina es una opción estética feminista (Mann en Greene, 2001: 306). Esta decisión reivindica saberes y formas de hacer que han pasado por generaciones de mujeres y que no se han reconocido como valiosas o autorizadas. Además, Mann la toma como parte de una estrategia para conseguir que la audiencia no se resista a visitar la abyección del Holocausto: «Encuentro que puedes hablar de los horrores de la vida y que, en un entorno doméstico, la gente te escuchará»<sup>14</sup> (Mann en Greene, 2001: 306). Ello confirma mi argumento, expuesto al inicio de la sección anterior, de que su teatro vincula lo privado con lo público, lo individual con lo colectivo, y lo personal con lo político, procurando despertar la conciencia de los/as espectadores/as. Su labor contribuye a abrir el ángulo sobre la Segunda Guerra Mundial al implementar la perspectiva de género, como hacen trabajos teóricos en la línea de *Mujeres en el Holocausto* (2004). En este volumen, igual que en *Annulla*, las autoras «examinan el Holocausto desde la perspectiva de las mujeres que lo padecieron, intentando delimitar cuál fue su actuación durante los tiempos de la guerra y la ocupación nazi» (Botton-Burlá, 2004: 11).

En el caso de Allen, el rol es claramente el de un sujeto activo, pues, como apuntaba un crítico del *New York Times* en 1988 hablando del montaje de la obra, Annulla no es una víctima en el sentido tradicional (Gussow, 1988: 1). A sus 74 años se la presenta como una mujer dinámica que no camina, sino que corre (6) y que se ocupa de sus propias tareas a la vez que de su hermana Ada. Ella misma se describe como una mujer que nunca tiene tiempo (8), y ya en su primera intervención presenta uno de sus proyectos: la obra de teatro *The Matriarchs*, que desde una perspectiva feminista radical que a veces roza el esencialismo imagina cómo sería el mundo si el sistema dominante fuera el matriarcado. Según Annulla, no existiría la barbarie que se vivió con Hitler; una historia que considera –igual que Mann– que es necesario recordar si se desea un cambio de valores. Una experiencia que en su caso incluyó hacerse pasar por aria (10), sobrevivir a la Noche de los Cristales Rotos (11), seducir nazis para salvar a su marido (12), separarse de su hijo (12) o visitar el campo de concentración donde su esposo estaba preso (13). Todo ello se convierte en un proceso de toma de conciencia para Annulla, que acaba confesando: «fue entonces cuando me volví política» (14) y explicando cómo llegó a tener una iniciativa para crear su propio partido: «todo este asunto de Hitler... la guerra, me

12 Para evitar repeticiones, a partir de aquí y en toda esta sección las citas del texto primario incluirán únicamente el número de página. Debe entenderse que todas ellas se refieren a la edición de la obra publicada dentro de *Testimonies* en 1997. Lo mismo será aplicable más adelante a la versión impresa de *Still Life*.

13 «Starts to skin the chicken»; «chops carrots».

14 «I find that you can talk about the horrors of life and that, in domestic situations, people will listen».

hicieron empezar a pensar en mi propio Partido de las Mujeres»<sup>15</sup> (24). Su visión alcanza incluso para hacer una crítica de género al sistema estadounidense, escaso de líderes femeninas: «¿Cuántas mujeres tenéis en el Congreso? Es una desgracia. ¿No tenéis mujeres que puedan movilizar a la gente?»<sup>16</sup> (26).

El aprendizaje político se engarza con cuestiones personales cuando la protagonista reconoce su propio sufrimiento bajo el dominio nazi (15); o cuando habla de su deseo sexual (16), su historia de amor (16), su relación con sus padres (16, 18), sus ambiciones académicas y artísticas (17), su educación (18) o sus diagnósticos de cáncer y de ansiedad (19, 28). Todo ello en forma de monólogo y salpicado de referencias intertextuales (Strindberg, Goethe, Marx, Brecht) y acotaciones proxémicas y cinéticas que contribuyen a su caracterización como una mujer culta y emprendedora, a la par que al refuerzo de la verosimilitud y de la cercanía con la entrevistadora y, por extensión, con los/as lectores/as o espectadores/as. Su tono y sus gestos añaden además la información de que es una persona con carácter, capaz de la ternura y de la furia. La Voz apostilla, por ejemplo, tras conocer a su hermana: «Annulla nos organizó un encuentro con Ada. Fuimos a tomar el té un día y Ada estaba en casa de Annulla [...] y Annulla la estaba sirviendo completamente llena de ira»<sup>17</sup> (22). Estas aparentes contradicciones posiblemente sean una de las razones por las que la crítica ha rechazado en ocasiones al personaje de Annulla como más excéntrico que heroico (Gussow, 1988: 1) o como poco conmovedor (Sommer, 2006: 2).

Con todas sus paradojas –que, desde mi punto de vista, hacen a la protagonista humana y creíble– y con el riesgo asumido por Mann de presentar solo un punto de vista frente la polifonía de otras piezas suyas, *Annulla* contribuye a enriquecer el conocimiento sobre la Segunda Guerra Mundial, cumpliendo con la recomendación quinta de las catorce de Weiss, que hablaba del teatro documental no como una representación de la realidad completa en un determinado momento, sino como la imagen de un fragmento de realidad arrancado al continuo de la vida (1968: 381). La obra de Mann es –por utilizar una metáfora eminentemente postmoderna– una pieza dentro de un enorme *collage* de documentos, testimonios y recuerdos que sumados permiten construir un retrato del nazismo. Por su perspectiva particular, además, es una evidencia que apoya la tesis de Ofer y Weitzman de que durante el Holocausto «hubo muchas instancias en las que la experiencia de un individuo se conformó por su género y sólo al comprender lo que fue peculiar de las mujeres –y lo que fue peculiar de los hombres– podemos proporcionar una descripción completa de lo que sucedió» (2004: 14).

La misma perspectiva de género y un deseo igual de interpelar la historia oficial a través de testimonios personales impulsa la creación de *Still Life*, una pieza sobre las consecuencias de la Guerra de Vietnam en los soldados/veteranos y en

15 «This is when I became political»; «this whole Hitler affair... this whole war, made me start thinking about my Women's Party».

16 «How many women do you have in your Congress? This is disgraceful. Have you no women who can rouse people?».

17 «Annulla arranged for us to meet Ada. We came to tea one day and Ada was at Annulla's [...] and Annulla was serving her in an absolute rage».

las mujeres que compartieron sus vidas. Como se sugería algunas páginas atrás, en este caso Mann moldea una *tribunal play* sui generis, ofreciendo en sus acotaciones la posibilidad de que el escenario se presente como una sala de juicios, con los protagonistas hablando directamente al público/jurado: «La puesta en escena incluye una mesa larga con ceniceros, vasos de agua y las fotos y diapositivas de Mark sobre la misma. Detrás de la mesa hay una pantalla grande para proyectar las diapositivas. El aspecto es el de una sala de conferencias, o tal vez una sala de juicios»<sup>18</sup> (37). Sus intervenciones, a modo de fuga musical<sup>19</sup>, se alternan y responden mutuamente, aunque Mark, Cheryl y Nadine apenas se dirigen la palabra unos a otros, encerrados como están en sus monólogos individuales. Su experiencia narrada no solo pone de manifiesto las percepciones complementarias o contradictorias que los tres tienen del conflicto, sino que permite conectar la violencia de la guerra con la violencia doméstica, vinculando lo personal con lo político en la misma línea de *Annula* y poniendo en cuestión los valores imperantes en Estados Unidos, convirtiendo al propio país y sus contradicciones en objeto de juicio (Burke, 1996: 181). El posicionamiento feminista de la autora consigue aquí, en un ejercicio de *frame extension* que ya veíamos también con la obra anterior<sup>20</sup>, ampliar el marco del retrato de Vietnam, reivindicando la importancia de lo que en inglés se ha dado en llamar *home front*, donde las mujeres tuvieron que librar sus propias batallas para gestionar los traumas derivados de la guerra.

Desde el punto de vista temático, *Still Life* plantea asuntos claramente marcados por el género, como la estrecha conexión entre la violencia y el sexo en un modelo patriarcal donde los soldados eran entrenados al estilo John Wayne antes de ir al frente, para encontrarse a su retorno con que su socialización ya no era válida en un país donde el movimiento feminista comenzaba a afianzarse<sup>21</sup>:

MARK: La gran pregunta para mí durante toda mi vida ha sido / Cómo reaccionaría en combate / Eso sería lo que soy como hombre (43); MARK: [La guerra es] como la mejor droga que hayas tomado, / el mejor sexo que hayas tenido nunca (59); NADINE: ¿Qué es un hombre? ¿Dónde está el modelo? / [...] ¿Qué pueden ser los hombres ahora, eh?<sup>22</sup> (70).

18 «The setting is a long table with ashtrays, water glasses, Mark's pictures and slides upon it. Behind it is a large screen for slide projection. The look is of a conference room or perhaps a trial room».

19 He explicado con detalle el uso de la estructura tipo fuga en el capítulo dedicado a esta obra en el volumen *El teatro como práctica ideológica* (Fernández Morales, 2004).

20 El proceso de *frame extension* se deriva de la teoría de los marcos de la experiencia (*frames*) de Erving Goffman y ha sido explicado por autores como Snow *et al.* (1986).

21 He analizado esta cuestión de la socialización (hiper)masculina violenta en mi artículo «At War with John Wayne» (Fernández Morales, 2007).

22 En la edición de 1997 los monólogos de los tres personajes aparecen presentados como poemas; de ahí las barras utilizadas para separar las líneas en las citas. El ritmo de declamación es importante en la puesta en escena, y se marca de esta forma en el guión dramático de Mann. Estas citas son mis traducciones de las originales: «My biggest question all my life was / How would I react under combat? / That would be who I was as a man»; «MARK: [War is] like the best dope you've ever had, / the best sex you've ever had»; «NADINE: What's a man? Where's the model? / [...] what's left for them to be, huh?».

O, directamente ligado a esta primera cuestión, el maltrato al que muchos veteranos sometieron a sus compañeras al regresar, afectados por el Síndrome de Estrés Post-traumático y/o por la pérdida de poder que significaba la vuelta a la vida civil:

MARK: Tenía el poder de la vida y la muerte (59); MARK: ¿Sabes? Lo más importante a lo que tuve que adaptarme / cuando volví a casa fue a no tener mi arma (103); NADINE: Me dijo que uno de sus proyectos más importantes / era enfrentarse con todas las relaciones que había tenido / en las que hubiera violentado a alguien. / Su mujer es una de ellas. / Me contó que le había pegado mucho<sup>23</sup> (41).

Para Emily Mann, el desconocido frente doméstico es tan importante para la historia como la comentada masacre de My Lai, y las víctimas de maltrato y violación en EE.UU. (en su mayoría mujeres y niños/as) tan relevantes como los 58.000 muertos y desaparecidos cuyos nombres constan en el Memorial de Washington. Por eso los hace visibles dándole voz a Cheryl, la mujer del veterano, cuya visión se contrapone a la de Nadine, su amante. Mientras que la esposa es una mujer atormentada que prefiere no recordar y que solo hace amago de rebelarse cuando su marido arremete contra su hijo, la amante es una figura fuerte, independiente, con ciertos rasgos tradicionalmente masculinos y que entiende –aunque no justifica– la violencia de Mark.

En lo formal, *Still Life* es una obra documental más ortodoxa que *Annulla* y, siguiendo a Piscator, no se limita al testimonio oral, sino que como aquel (Innes, 1972: 77) utiliza elementos visuales y grabaciones que se oyen por los altavoces de la sala a la hora de la puesta en escena. Las diapositivas que Mark va proyectando (imágenes de cadáveres, fotos de sus camaradas, escenarios de la guerra, etc.) añaden una capa a la narrativa de los tres personajes, y archivos sonoros como la canción «No More Genocide» que cierra el segundo acto contribuyen al efecto final. El resultado es un trabajo polifónico y complejo, donde, en la línea que recomendaba Weiss (1968: 383), los agentes participantes en un evento se enfrentan unos a otros y donde sus versiones de la realidad chocan una y otra vez. Para Mann, esa polifonía acerca al público a la verdad, al darle más información que las habitualmente monolíticas narrativas históricas tradicionales. En una entrevista con Alexis Greene, Mann confesaba su interés por el debate entre distintos puntos de vista como forma de acercarse a lo que realmente sucedió (2001: 294).

El resultado del montaje de *Still Life* es, como las perspectivas que el propio texto ofrece, variado. Así lo reconoce la autora, para quien en cualquier caso la reacción del público es lo fundamental: con esta pieza, según Mann confesó a Betsko y Koenig en una conversación de 1987 (281), el público reaccionó con ira y con emoción –lo positivo y lo negativo; pero lo importante fue que se inquietó, y

23 «MARK: I had the power of life and death»; «MARK: You know, the biggest thing I had to adjust to / coming home was I didn't have my gun»; «NADINE: He said that one of his major projects / was to face all the relationships he'd been in / where he'd violated someone. / His wife is one. / He told me he beat her very badly».

ese para Mann era el objetivo final. La dramaturga incluso ha recordado en alguna entrevista (Jordan, 2000: 6) cómo en audiencias que incluían a grupos de veteranos y sus mujeres en ocasiones se ha abierto un inesperado diálogo, con ex-combatientes preguntándole a Mark en qué unidad sirvió, o esposas enfurecidas rechazando fieramente a Nadine. Por su parte, la crítica ha respondido destacando el valor didáctico de la obra y su riqueza temática, imposible de abordar en su totalidad aquí por razones de espacio: «Quieras o no quieras, aprenderás algo sobre Vietnam. [...] *Still Life* toca un amplio abanico de temas: drogas, alcoholismo, comunicación, masculinidad, asesinato frente a homicidio, amar frente a follar, recordar frente a olvidar, tener niños frente a matar niños»<sup>24</sup> (Popescu, 1999: 1).

Y, al contrario de lo que sucedía con *Annulla*, no se ha recibido negativamente el formato testimonial acusándolo de poco conmovedor, como demuestra esta cita extraída de una reseña para la guía teatral *Theatre Mirror*: «esto no es el simple y frío medio; son personas de carne y hueso respirando el mismo aire que tú, y avanzando poco a poco hacia la brutal verdad de sus vidas interconectadas»<sup>25</sup> (Stark, 2007: 1). Con todo, la obra logra los propósitos de destapar cuestiones de género ocultas bajo el manto de la *Historia*, de aporrear la puerta de la conciencia de quien escucha y de provocar cierto tipo de cambio a través de la conexión emocional en un primer momento y, con suerte, también racional después:

El público debe experimentar la información de una forma visceral para no notar que está usando su intelecto; debe dejarse llevar por sus emociones y por su amor por la historia, y luego debe usar tanto el intelecto como los sentimientos para darle sentido a lo que ha aprendido<sup>26</sup> (Mann en Betsko & Koenig, 1987: 278).

### Yo > tú > nosotras: los monólogos de Eve Ensler

Confirmando la idea de Peter Weiss (1968: 377) de que el teatro es un elemento activo en la vida pública y por lo tanto un foro para la crítica –idea mencionada unas páginas atrás y que tanto Mann como Ensler han hecho suya–, el teatro de esta última, basado en su mayor parte en el testimonio oral, hace que hablen y busca oídos que escuchen a mujeres y niñas de todo el mundo, con el objetivo de revelar, analizar y desmontar prácticas misóginas del sistema patriarcal. El drama testimonial de Ensler en el que nos fijaremos aquí, en la línea del documentalismo contemporáneo estudiado por Paget (2009: 224), es un tipo de teatro de oposición que confronta las circunstancias políticas en las que está inmerso. Todos sus títulos desde *The Vagina Monologues*, su primer gran éxito internacional y génesis de un

24 «Whether you want to or not, you will learn about the Vietnam War. [...] *Still Life* covers a vast scope of themes: drugs, alcoholism, communication, masculinity, murder vs. killing, loving vs. fucking, remembering vs. forgetting, childbirth and child killing».

25 «This isn't the cool medium; these are live people breathing the same air you do, and edging tentatively toward the brutal truth of their connected lives».

26 «The audience must experience the information in a visceral way so that they don't notice they are using their intellect; they must be sucked in by their emotions and love for the story, and then they must use both intellect and feeling to sort out what they've learned».

movimiento global de movilización feminista, el Día-V<sup>27</sup>, se levantan contra lo que Buchwald, Fletcher y Roth (1993: vii) han llamado la *cultura de la violación*: el sistema de creencias que alienta la agresión machista y que sostiene la violencia contra las mujeres. Como sugiere el epígrafe «Yo > tú > nosotras» utilizado en esta sección, su trabajo parte de una experiencia personal –la agresión sistemática que ella sufrió a manos de su padre–, da el paso de preguntar a mujeres y niñas por sus propias vivencias dentro del sistema dominante para crear un *patchwork* de testimonios y, finalmente, trata de construir una comunidad donde la toma de conciencia a través del teatro lleve a la movilización. De esta forma, Enslar intenta evitar el pensamiento monolítico tanto en la producción como en la recepción del texto:

Habrán monólogos que te hablarán directamente, otros que te molestarán, otros de los que disenterás, y algunos que realmente te emocionarán. Esa es la idea. No se trata de crear un texto para que todo el mundo diga «¡esa soy yo!» ni en el que haya una sola línea de pensamiento con la que todo el mundo esté de acuerdo<sup>28</sup> (Enslar en Roark, 2004: 37).

Sus obras en forma de monólogos (*The Vagina Monologues*, *The Good Body* y *I Am an Emotional Creature*) implican un proceso de reorganización de las palabras literales recogidas para lograr esa variedad de puntos de vista que la crítica ha reconocido al analizar, por ejemplo, la puesta en escena del primer título: «el órgano femenino por antonomasia en este montaje es explorado desde múltiples perspectivas. Esta visión multicolor propicia que la obra discurra por diversos derroteros que, en conjunto, hacen que su calidad y riqueza aumente sensiblemente»<sup>29</sup> (Vega, 2001: 1). Así, como se apuntó en la sección primera, la técnica *verbatim* tradicional se flexibiliza en un método creativo que entronca con las tendencias más actuales del documentalismo reconocidas por Janelle Reinelt. Aquí el potencial de autenticidad y toma de conciencia está en el hecho de que el público reconozca los documentos base (en este caso los testimonios de las entrevistadas) como ligados a una realidad cuyos

27 He estudiado el Día-V como fenómeno teatral y político en «When Theatre Becomes a Crusade against Violence: The Case of V-Day» (Fernández Morales, 2008). Para información más actualizada sobre sus actividades, véase [www.vday.org](http://www.vday.org).

28 «There are going to be monologues which speak to you, ones that upset you, ones that you disagree with, and ones that really excite you. That is the point. The point is not just to create text that everybody says 'that's me!' and there is one line of thinking that we all agree to».

29 Otra pieza polifónica de Enslar que parte de entrevistas con mujeres reales es *Necessary Targets*, basada en el encuentro de la autora con varias refugiadas en un campo de Zagreb durante la guerra en la antigua Yugoslavia. A pesar de que comparte muchos rasgos con los tres textos analizados aquí, se ha excluido del corpus de este artículo por su estatus más difuso en lo que se refiere al subgénero testimonial y porque se aparta de la tendencia dominante en el drama ensleriano actual hacia el uso del monólogo como forma base. He analizado *Necessary Targets* en el artículo «Communicating the Experience of War» (Fernández Morales, 2005), y pueden encontrarse reseñas de montajes de la obra, entre otros sitios, en:

[www.vassar.edu/relations/archive/1998-1999/jul28.targets.html](http://www.vassar.edu/relations/archive/1998-1999/jul28.targets.html)  
[www.hartfordstage.org/amseason/necessary/necessary.html](http://www.hartfordstage.org/amseason/necessary/necessary.html)  
[www.broadwaybeat.com/russell/NecessaryTargets.htm](http://www.broadwaybeat.com/russell/NecessaryTargets.htm)

significados terminará de construir de forma relacional, vinculando lo visto y oído a su propia experiencia. Las obras no ofrecen la respuesta final, sino que apuntan hacia hechos sucedidos y hacen al espectador/a participar en su interpretación:

El valor deíctico de los documentos es la prueba de que algo ha ocurrido, de que determinados hechos sucedieron. Más allá de este realismo a veces tenue, sin embargo, está el aspecto fenomenológico de la experiencia del espectador/a. Participando en el documental como co-productor de la realidad en cuestión, el público valida o cuestiona la verdad de los documentos<sup>30</sup> (Reinelt, 2009: 10).

De las cinco funciones del teatro documental establecidas por Paget (2009: 227-28), el drama de Eve Ensler cumple claramente con la segunda, la tercera y la cuarta: en primer lugar, pone en escena en todos sus montajes las historias y aspiraciones de las mujeres como colectivo marginado. Además, trata asuntos polémicos en contextos locales, nacionales e internacionales: la violación como arma de guerra en Bosnia, el trato de los talibanes a las afganas, la cirugía forzosa a niñas judías, etc. Por último, difunde información dentro de una dinámica de aprendizaje placentero. Para mantener el equilibrio entre el mensaje transformador y el entretenimiento, la autora huye de lo que Elizabeth Swain ha llamado *fact fatigue* (en Fisher Dawson, 1999: 46); un riesgo que existe en el subgénero documental si se trata de mantener la atención del público mediante una acumulación de informaciones sin tratamiento artístico alguno. Los hechos tienen su lugar en los textos de Ensler, pero aparecen enredados en la trama de los monólogos, reforzando su relevancia temática o completándolos con datos extra. Así sucede con los Vagina Facts de *The Vagina Monologues* o los Girl Facts en *I Am an Emotional Creature*. En la primera se habla de las acusaciones de brujería contra mujeres en el siglo XVI (31), de los tratamientos contra la masturbación femenina en el siglo XIX (61) y de los 100 millones de niñas mutiladas genitualmente en la actualidad (63). En la segunda los Girl Facts sirven como introducción a las distintas secciones, con títulos como «Abstinencia/Embarazo adolescente» (22), «Víctimas de Tráfico Sexual» (74) o «Niñas soldado»<sup>31</sup> (96). El resultado, como comentaba Ignacio Martín en su crítica al montaje de *The Vagina Monologues* en el Teatro Arlequín de Madrid, «es un espectáculo lúdico para el aprendizaje» (2002: 1).

Como se puede deducir de lo dicho hasta ahora, las piezas testimoniales de Ensler son universos ginocéntricos donde las voces masculinas no tienen lugar como narradoras. Concluía Reynon Muñoz en su reseña de un espectáculo de *The Vagina Monologues* que «no se utiliza el recurso de volver a la guerra de los sexos. Los hombres, simplemente, no están, se han ido» (2000: 1). Sin embargo, este teatro no es una práctica de exclusión hembrista, sino de recuperación de los lazos entre

30 «The indexical value of documents is the corroboration that something happened, that events took place. Beyond this sometimes tenuous realism, however, is the phenomenological aspect of the spectator's experience. Partnering with the documentary as co-producer of the reality in question, spectators validate or contest the truth-value of the documents».

31 «Abstinence/Teen Pregnancy», «Victims of Sex Trafficking», «Child Soldiers».



mujeres establecidos, por ejemplo, en los grupos de toma de conciencia de la segunda ola del feminismo anglófono, reconocidos como uno de los legados principales de esa fase del movimiento (Zinn, 2003: 511). En aquellos colectivos, en palabras de Amelia Valcárcel, «sólo mujeres desgranar, turbada y parsimoniosamente, semana a semana, la serie de sus humillaciones, que intentan comprender como parte de una estructura teorizable. Pasar de las quejas a las explicaciones; he aquí un programa» (1991: 45). En la misma línea, la práctica dramática de Ensler pretende pasar de la queja a la explicación y de ahí a la acción, animando a las mujeres a rebelarse contra la violencia que sufren en razón de su sexo. Esta movilización, empero, no deja fuera a los varones, quienes por supuesto pueden ser espectadores y son invitados además a participar en iniciativas dentro del Día-V como la campaña V-Men, en la que han dejado su huella voluntarios, artistas o investigadores<sup>32</sup>. Si bien narrada por mujeres o niñas, una parte de la experiencia masculina también tiene cabida en los monólogos de Ensler, tanto en la faceta negativa de algunos hombres como agentes agresores (soldados violadores en *The Vagina Monologues* o proxenetas de adolescentes en *I Am an Emotional Creature*) como en la visión positiva de varones que tienen o van adquiriendo conciencia de género: el marido presente en la sala de partos en *The Vagina Monologues*, el compañero enamorado de la barriga imperfecta en *The Good Body* o el padre masai que promete no mutilar genitalmente a sus hijas en *I Am an Emotional Creature*.

Los monólogos de las mujeres entrevistadas por Ensler no aparecen, como ocurría en *Still Life*, en alternancia, fragmentados o solapándose entre sí. No hay, como en una fuga musical, un sujeto, una respuesta y un contrasujeto; más bien se aprecia aquí una yuxtaposición de testimonios completos con efecto acumulativo y, a pesar de la pluralidad, enfocada en su totalidad a un objetivo final, que es doble: por un lado, la denuncia de la violencia contra las mujeres en el mundo y, por otro, el empoderamiento de las participantes en el proceso de lectura y/o de puesta en escena. Así, en *The Vagina Monologues* se compara el cuerpo femenino violado con la tierra masacrada durante la guerra en «Mi vagina era mi aldea» (57), pero se abre una puerta a la recuperación de las víctimas de agresiones sexuales en «El pequeño chirri que podía»<sup>33</sup> (69). *The Good Body* desvela los excesos de la cirugía estética con el testimonio de una modelo de treinta y cinco años rendida al bisturí, y unas páginas más adelante presta atención a la resistencia de Isabella Rossellini, quien denuncia la discriminación sufrida en su profesión debido a su edad: «Me mandaron tantas flores el día de mi / cuarenta cumpleaños. / Que supe que estaba muerta»<sup>34</sup> (65).

32 Véase [www.vday.org/meet-vday/v-men](http://www.vday.org/meet-vday/v-men).

33 «My Vagina Was My Village»; «The Little Coochi Snorcher That Could». La traducción de los títulos de los monólogos al español se corresponde aquí con la de la editorial Planeta en su edición de 1998 (trad. Anna Plata).

34 Como ya se hizo con las obras de Emily Mann, en esta sección solo se referencian los números de página de las ediciones utilizadas de piezas de Ensler, para evitar la repetición innecesaria del nombre de la autora y la fecha de publicación en cada cita del corpus. Igual que en la parte dedicada a Mann, además, se marcan aquí con barras las divisiones entre líneas de los monólogos, que determinan en gran medida el ritmo del texto. La afirmación de Rossellini es mi traducción del original «They sent me so many flowers on my / fortieth birthday. / I knew I was dead».

En la creación más reciente de Ensler, *I Am an Emotional Creature*, se compensa un testimonio de derrota de una estudiante que no logra ser popular con la voz convencida de una adolescente que proclama que le encanta ser una chica (134). En este sentido, hay que decir que Ensler aboga por la variedad de experiencias, pero no da cabida a opinión alguna que ponga en duda que la discriminación y la agresión por razón de género son hechos constatados. Además, es cierto que, como critican Bell y Reverby (2005: 434), podría existir el riesgo de que el catálogo de monólogos no llegase a ser más que la suma de sus partes, quedándose en lo individual. Sin embargo, no parece que sea el caso, según demuestra la (todavía escasa) literatura publicada sobre esta autora y la experiencia de quienes han estado implicadas/os en algún tipo de trabajo con sus obras.

En su entrevista con Alexis Greene para el volumen *Women Who Write Plays* Ensler defendía su elección del testimonio monologado:

Creo que la gente conecta a través del monólogo. Rilke escribió que 'somos los guardianes de la soledad de los demás'. No creo que debamos fundirnos en el diálogo. Lo que me interesa es cómo estamos juntas en nuestros monólogos. La diversidad me interesa en este mismo sentido: cómo somos negras y blancas juntas, no cómo somos negrasblancas. Cómo coexistimos, no cómo nos fusionamos. Mi atracción por el monólogo tiene que ver con investigar cómo nos mantenemos separadas dentro del grupo y aun así nos queremos; en oposición a esa ridícula noción que nos enseñan de pequeñas de que la única forma de amar es renunciar a tu identidad y a ti misma<sup>35</sup> (2001: 162).

De esta manera, la experiencia directa con la obra de Ensler va del reconocimiento de que, efectivamente, *The Vagina Monologues* puesta en escena es una herramienta para el empoderamiento de mujeres individuales en compañía de otras (Bell y Reverby, 2005: 436) al convencimiento que muestra la actriz Glenn Close de que quien toma parte en los eventos del Día-V acaba perteneciendo a un ejército de activistas que lucha unido en un frente común<sup>36</sup>. Docentes como Linda Chen han escrito sobre la utilización de *The Vagina Monologues* en el aula, reflexionando sobre las dificultades individuales que el alumnado enfrenta en un principio: sus propios prejuicios, el choque con ideas conservadoras, etc. (2004: 3) y llegando a la conclusión de que el texto promueve la empatía hacia los/as demás y es apropiado para debatir la idea de que lo personal es político (2004: 9). Los testimonios de volunta-

35 «I think people connect through monologues. Rilke wrote that 'We are guardians of each other's solitude'. I don't think we are supposed to merge in dialogue. What interests me is how we are all in monologue together. Diversity interests me in the same way: how we are black and white together, not how we are blackwhite. How we coexist, not how we merge. The attraction I have to monologues is to keep looking at how we keep our separateness in the midst of each other and still love each other, as opposed to the ridiculous notion that we are fed as children, that the way you love is to give up your identity and yourself».

36 Declaraciones incluidas, junto con las de voluntarios/as del Día-V citadas más abajo, en la sección «Testimonials» de la web de Random House: [www.randomhouse.com/features/ensler/vm/testimo.html](http://www.randomhouse.com/features/ensler/vm/testimo.html).

rias/os que han organizado campañas del Día-V en su comunidad hablan de cómo el proceso es empoderante para todas las personas participantes (Brian, Oklahoma) y de que los monólogos de Ensler abren ojos, mentes y corazones (Keri, Nebraska). Yo misma, como docente de literatura y teatro, investigadora en temas de género y promotora de uno de los pocos Días-V que se han llevado a cabo hasta ahora en España (Día-V Campus en la Universitat de les Illes Balears, 2007), podría añadir información extraída de mis conversaciones con alumnas, colegas y participantes en actividades articuladas alrededor del teatro de Ensler que apunta en la dirección que vengo sugiriendo: que el teatro testimonial, tal cual lo proponen autoras como Emily Mann y la propia Ensler, tiene un gran potencial para hacer visibles múltiples problemas marcados por el género, para impulsar la toma de conciencia sobre las desigualdades entre hombres y mujeres y, en última instancia, para contribuir a promover la transformación de la sociedad en pos de la equidad. La actriz que puso en escena «Mi vagina era mi aldea» en nuestra universidad, por ejemplo, habla de «una mezcla de sensaciones pasando por la rabia, la tristeza y posteriormente por el orgullo de haber podido ayudar a transmitir el poderoso mensaje que Eve Ensler quería hacer llegar» (Rigt, Mallorca), y la directora de *The Vagina Monologues* en nuestro evento habla del montaje como una experiencia colectiva intensa que incluyó «la búsqueda conjunta de las imágenes que acompañaban cada una de las historias plasmadas en los monólogos [y que] me hizo comprender el alcance de las situaciones a las que debe enfrentarse la mujer» (Patricia, Mallorca).

## Conclusiones

La lectura del teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler hecha en las páginas que preceden se posiciona claramente en defensa del valor de este subgénero dramático en el contexto actual, siguiendo la línea de autores como Gary Fisher Dawson, que habla de su eficacia, enraizada en el poder de las palabras reales y del diálogo abierto con el público (1999: 106); Derek Paget, quien postula su importancia en un contexto postmoderno plagado de incertidumbres (2009: 235); o Janelle Reinelt, que recuerda que el teatro documental (incluido el del corte testimonial) interpela a la sociedad, exigiendo que se debatan públicamente ciertos aspectos de la realidad con un espíritu de pensamiento crítico (2009: 12). Por mi experiencia como lectora, investigadora y espectadora de este tipo de piezas, he llegado incluso a ver clara la afirmación de David Hare de que el teatro *verbatim* hace lo que el periodismo actual no se atreve a hacer (en Hammond & Steward, 2008: 62), contribuyendo en parte a llenar el vacío provocado por la hiper-realidad manipulada y por la des-información de muchos medios de comunicación de masas. Los/as documentalistas anglófonos/as actuales, por ejemplo, mantuvieron abierta la polémica sobre los centros de detención de «terroristas» durante la administración Bush, que negaba torturas o tratos inhumanos (*Guantanamo*; Brittain & Slovo, 2004), continúan denunciando los fallos y abusos de sistemas judiciales que sostienen la pena de muerte (*The Exonerated*; Blank & Jensen, 2004) o advierten al público de que algunos casos de quebrantamiento flagrante de los derechos humanos siguen sin cerrar (*Srebrenica*; Kent, 2005).

Todo ello no significa que no haya que ser muy conscientes de las limitaciones del subgénero documental y/o de testimonio, algunas de las cuales han apuntado autoras/es como Esther Kaplan (2003: 98), quien ha llamado la atención sobre la parcialidad de las piezas actuales al comentar el hecho de que la obra citada de Blank y Jensen sobre la pena capital solo muestra la experiencia de personas inocentes; Stephen Bottoms (2006: 58), que ha analizado lo que él considera una altamente selectiva manipulación de la opinión y la retórica en piezas documentales del contexto post-11-S; o Carol Martin (2006: 9), quien nos recuerda que aunque todo lo utilizado en las piezas testimoniales es material real, también hay una parte de la narración que se queda fuera en el proceso de selección. En este sentido y volviendo sobre las autoras seleccionadas aquí, cabría decir que la mera existencia de las obras testimoniales de Mann y Ensler hace que se cumpla la función quinta de la clasificación de Paget (2009: 228): interrogar la propia noción de documental. Ninguna de las dos dramaturgas habla de perseguir la objetividad total ni de buscar la imparcialidad en el teatro que cultiva, sino de la necesidad de dar cabida a diferentes voces y de examinar fenómenos históricos, políticos y sociales desde distintos puntos de vista, dejando que sea el público quien tenga la última palabra sobre qué hacer con la información recibida. Mann afirma que en la clase de teatro que le gusta hacer se da una conversación entre las actrices y la audiencia, y tiene la esperanza de que «ese diálogo te conmoverá, te estimulará o te emocionará lo suficiente como para que cuando salgas [del teatro] continúes con la conversación»<sup>37</sup> (en Greene, 2001: 287).

Ensler, por su parte, insiste en que su misión última es despertar las conciencias, y para ello continúa entrevistando mujeres en todos los rincones del mundo y reescribiendo sus obras ya conocidas, además de buscando nuevos caminos para teatralizar los temas y hacerlos aceptables para la audiencia (en Greene, 2001: 165). Ese tratamiento creativo, del que ya hemos dicho que habla Janelle Reinelt en «The Promise of Documentary» (2009: 8), es precisamente lo que nos da la clave para reivindicar el valor del teatro de testimonio, con todas sus limitaciones, y rescatarlo como subgénero válido en el siglo XXI. Lo que nos ofrecen Emily Mann e Eve Ensler puede no ser La (única) Verdad –ni ellas lo pretenden, insisto–, pero es sin duda una colección de pedazos de realidad lo suficientemente compleja y rica como para que empecemos cuando menos a hacernos algunas preguntas sobre la situación de mujeres y hombres en el mundo, sobre cómo la violencia nos afecta y sobre qué se puede hacer, en fin, para romper silencios, tabúes y barreras en el camino hacia la igualdad real.

37 «In the kind of theatre that I like to make, there's a conversation going on between the actors and the audience. And hopefully it shakes you up enough, or stimulates or moves you enough, so that when you walk out you are continuing the conversation».

## BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Susan E. & REVERBY, Susan M. (2005): «Vaginal Politics: Tensions and Possibilities in *The Vagina Monologues*», *Women's Studies International Forum*. N° 28, Atlanta, Elsevier, pp. 430-444.
- BETSKO, Kathleen & KOENIG, Rachel (1987): *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York: Beech Tree Books.
- BLANK, Jessica & JENSEN, Erik (2004): *The Exonerated*. Nueva York: Faber & Faber.
- BOTTOMS, Stephen (2006): «Putting the Document into Documentary», *The Drama Review*. Vol. 50, N° 3, Nueva York: New York University & MIT, pp. 56-68.
- BOTTON-BURLÁ, Flora (2004): «Presentación». En: Dalia Ofer & Lenore J. Weitzman: *Mujeres en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM & Plaza y Valdés, pp. 9-11.
- BOURLAND, Julia (2000): «Eve Ensler. *The Vagina Monologues* Creator Opens Up». En: *Women.com*. <http://www.women.com>. Consultado el 26 de enero de 2011.
- BRITAIN, Victoria & SLOVO, Gillian (2004): *Guantanamo. 'Honor Bound to Defend Freedom'*. Londres: Oberon Books.
- BURKE, Sally (1996): *American Feminist Playwrights: A Critical Study*. Nueva York: Twayne Publishers.
- BUTCHWALD, Emilie, FLETCHER, Pamela R. & ROTH, Martha (1993): «Preamble». En: Emilie Butchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth (eds.): *Transforming a Rape Culture*. Mineápolis: Milkweed, p. vii.
- CHEN, Linda (2004): «Why Would a Professor Have You Read That Book? *The Vagina Monologues* as a Teaching Text», *Radical Pedagogy*. Vol. 6, N° 2. [http://radicalpedagogy.icaap.org/content/issue6\\_2/chen.html](http://radicalpedagogy.icaap.org/content/issue6_2/chen.html). Consultado el 26 de enero de 2011.
- ENSLER, Eve (1998): *The Vagina Monologues*. Nueva York: Villard.
- (2004): *The Good Body*. Londres: William Heinemann.
- (2010): *I Am an Emotional Creature. The Secret Life of Girls around the World*. Nueva York: Villard.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2004): *El teatro como práctica ideológica. Violencia de género/violencia política en la escena estadounidense contemporánea*. Oviedo: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- (2005): «Communicating the Experience of War. The 'Us vs. Them' Dialectic in Eve Ensler's *Necessary Targets*», *ES, Revista de Filología Inglesa*. N° 26, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 115-129.
- (2007): «At War with John Wayne: Masculinity, Violence, and the Vietnam War in Emily Mann's *Still Life*», *American Drama*. Vol. 16, N° 1, Cincinnati, The American Drama Institute, pp. 30-46.

- (2008): «When Theatre Becomes a Crusade against Violence: The Case of V-Day». En: Sanja Bahun-Radunović & V.G. Julie Rajan (eds.): *Violence and Gender in the Globalized World. The Intimate and the Extimate*. Aldershot y Burlington: Ashgate, pp. 205-221.
- (2009): «Emily Mann». En: *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- FISHER DAWSON, Gary (1999): *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press.
- FORSYTH, Alison & MEGSON, Chris (eds.) (2009): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan.
- GREENE, Alexis (2001): *Women Who Write Plays. Interviews with American Dramatists*. Hanover: Smith & Kraus.
- GUSSOW, Mel (1988): «Testimony of a Survivor», *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1988/11/02/theatre/review-theatre-testimony-of-a-survivor.html>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- HAMMOND, Will & STEWARD, Dan (eds.) (2008): *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books.
- HANISCH, Carol (2006): «The Personal Is Political. The Women's Liberation Movement Classic with an Explanatory Introduction». En: *Women of the World, Unite! Writings by Carol Hanisch*. <http://www.carolhanisch.org/index.html>. Accedido el 25 de enero de 2011.
- HOLLEDGE, Julie (1998): «Innocent Flowers No More: The Changing Status of Women in Theatre». En: Lizbeth Goodman (ed.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 92-96.
- INNES, Christopher D. (1972): *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JORDAN, Julie (2000): «In Conversation: Emily Mann», *Theatre Topics*. Vol. 10, Nº 1, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, pp. 1-16.
- KAPLAN, Esther (2003): «The Innocence Argument», *Theatre*. Vol. 33, Nº 2, Durham y Londres: Duke University Press, pp. 96-99.
- KENT, Nicolas (2005): *Srebrenica*. Londres: Oberon Books.
- LOBIONDO, Maria (1995): «Profile: Emily Mann». En: *Princeton Online*. <http://www.princetonol.com/patron/emann/>. Accedido el 1 de febrero de 2011.
- MANN, Emily (1997a): *Annula (An Autobiography)*. En: Emily Mann: *Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 1-30.
- (1997b): *Still Life*. En: Emily Mann: *Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 31-132.
- (1997c): *Greensboro (A Requiem)*. En: Emily Mann: *Testimonies. Four Plays by Emily Mann*. Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 247-330.

- MARTIN, Carol (2006): «Bodies of Evidence», *The Drama Review*. Vol. 50, N° 3, Nueva York: New York University & MIT, pp. 8-15.
- MARTÍN SÁEZ, Ignacio (2002): «Los monólogos de la vagina, lecciones sobre 'los bajos fondos'», *Periódico Digital de Ávila*. [http://www.aviladigital.com/final.asp?id\\_seccion=88&id\\_noticia=8403](http://www.aviladigital.com/final.asp?id_seccion=88&id_noticia=8403). Accedido el 25 de julio de 2002.
- MASON, Gregory (1977): «Documentary Drama from the Revue to the Tribunal», *Modern Drama*. Vol. XX, N° 3, Toronto: University of Toronto Press, pp. 263-77.
- MUÑOZ, Reynon (2000): «Los monólogos de la vagina de Eve Ensler. Y para nosotros, ¿qué?», *Revista Cultural Babab.com*. N° 4. <http://www.babab.com/no04/vagina.htm>. Accedido el 5 de febrero de 2011.
- OFER, Dalia & WEITZMAN, Lenore J. (2004): *Mujeres en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM & Plaza y Valdés.
- OLIVA HERRER, María de la O (2007): *Drama y narración. El teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.
- PAGET, Derek (2009): «The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance». En: Alison Forsyth & Chris Megson (eds.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan, pp. 224-238.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- POPESCU, Roxana (1999): «Still Life: Anything but Inert», *Yale Daily News*. <http://www.yaledailynews.com/scene/article.asp?AID=2512>. Accedido el 20 de diciembre de 2010.
- REINELT, Janelle (2009): «The Promise of Documentary». En: Alison Forsyth & Chris Megson (eds.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmills: Palgrave MacMillan, pp. 6-23.
- ROARK, Carolyn D. (2004): «Interview with Eve Ensler», *Baylor Journal of Theatre and Performance*. Vol. 2, N° 1, Waco: Baylor University Press, pp. 35-39.
- SHATZKY, Joel & TAUB, Michael (eds.) (1999): *Contemporary Jewish-American Dramatists and Poets. A Bio-critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- STARK, Larry (2007): «Reviews of Current Productions: Still Life, A Documentary». En: *The Theatre Mirror*. <http://www.theatremirror.com/LSstillAYTB.htm>. Accedido el 2 de febrero de 2011.
- SNOW, David A. et al. (1986): «Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation», *American Sociological Review*. N° 51, pp. 464-81.
- SOMMER, Elyse (2006): «A CurtainUp Review: Annulla», *CurtainUp, Internet Theatre Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*. <http://www.curtainup.com/annulla.html>. Accedido el 1 de febrero de 2011.

- VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y filosofía. Sobre 'mujer' y 'poder'*. Barcelona: Anthropos.
- VEGA, Daniel (2001): «Los monólogos de la vagina, de Eve Ensler. Con Maite Merino y Magdalena Broto», *Revista Digital Independiente Cuantoyporquetanto.com*. <http://cuantoyporquetanto.com/elproyecto/teatro/losmonologosdelavagina.htm>. Accedido el 5 de febrero de 2011.
- WEISS, Peter (1968): «Fourteen Propositions for a Documentary Theatre», *World Theatre*. Vol. XVII, N° 5-6, pp. 375-89.
- WEISS, Peter (1998<sup>1968</sup>): «The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre». En: George W. Brandt (ed.): *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon Press, pp. 247-53.
- ZINN, Howard (2003): *A People's History of the United States*. Londres: Pearson-Longman.

Recibido el 18 de septiembre de 2011  
Aceptado el 15 de enero de 2012  
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 145-166]



**Espacios de la memoria:  
la subversión de un mito cultural en  
*Los dramas de la letra roja* de Suzan-Lori Parks**

***Spaces of Memory: Susan-Lori Parks Subverts  
a Cultural Myth in The Red Letter Plays***

RESUMEN

En este trabajo se analizan *Los dramas de la letra roja*, de Suzan-Lori Parks, como dramas de la memoria. En estas piezas se subvierte el mito cultural de *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne al re-encarnar a Hester Prynne en dos protagonistas afro-americanas: Hester, la Negrita, en *En la sangre* (1997) y Hester, la Abortista, en *Jodida A* (2000). Parks concibe la memoria como un espacio físico donde puede re-encarnar cuerpos y voces y donde puede re-crear mitos culturales. Sus dos Hesters soportan situaciones de violencia, represión y explotación comparables a las sufridas por Hester Prynne en el siglo XIX. Con un lenguaje dramático sorprendentemente original, Parks subvierte un mito cultural al re-crear nuevos espacios, voces, cuerpos y distintos contextos personales, sociales e históricos, con el fin de mostrar la omnipresencia de la violencia de género a través de la historia.

**Palabras clave:** teatro, mitos culturales, memoria, espacio, voces y cuerpos, violencia de género.

ABSTRACT

This paper analyses Suzan-Lori Parks's *The Red Letter Plays* as memory dramas. These dramas subvert the cultural myth of *The Scarlett Letter* (1850) re-incarnating Nathaniel Hawthorne's Hester Prynne in two African-American protagonists: Hester, la Negrita, in *In the Blood* (1997) and Hester, the Abortionist, in *Fucking A* (2000). For Parks memory is a physical space where she can re-incarnate bodies and voices and where she can re-invent cultural myths. Her two Hesters endure situations of violence and repression which can be compared to the ones suffered by Hester Prynne in the 19th century. With her surprisingly original dramatic language, Parks subverts a cultural myth, re-creating new spaces, voices, bodies, and different personal, social and historical contexts, aiming to show the ubiquity of gender violence throughout history.

**Key words:** theatre, cultural myths, memory, space, voices and bodies, gender violence.

1 Universidad Autónoma de Madrid. A. Rodríguez-Gago dirige en la actualidad el proyecto de investigación «Discurso y representación del espacio como factor determinante, transformador y creador del cuerpo y de la identidad genérica en la literatura y el teatro anglo-norteamericano actuales» ( FFI-2009-12221) del Ministerio de Ciencia e Innovación. La autora agradece al Ministerio la ayuda prestada a esta investigación.

## SUMARIO

- 1. Teatro norteamericano actual: Suzan-Lori Parks. - 2. Memoria cultural y espacio escénico. - 3. Mitos culturales: *La letra escarlata*. - 4. Re-creación y subversión de un mito textual. - 5. Voces y cuerpos femeninos. - 6. Violencia de género. -7. Conclusión. -8. Bibliografía.

En su ensayo «Posesión», Suzan-Lori Parks pone de relieve la gran importancia que la memoria tiene en sus obras: «Estoy recordando y representando hechos históricos que, a través de su paso por la escena, adquieren el peso necesario para ser incluidos en el canon de la historia»<sup>2</sup> (1995: 5). En este ensayo se evidencia que Parks concibe la memoria en términos físicos y describe el acto de recordar como algo similar a «recomponer las partes del cuerpo», «putting the body back together» (1995: 5). Para esta autora, así como para otros muchos dramaturgos y críticos teatrales entre los que me incluyo, el tema central del teatro es la memoria, o mejor dicho es la re-encarnación de la memoria en un determinado espacio escénico. La memoria y la creatividad trabajan al unísono y ambas están contaminadas por actos de fingimiento y distorsión. Como afirma Mieke Bal, «el ejercicio de la memoria siempre actúa en connivencia con actos de distorsión tales como mentir, fingir y el hacer trampas»<sup>3</sup> (2000: 102-104). A estos actos se podrían añadir el olvido y la erosión que sufren los recuerdos con el paso del tiempo. Siempre se ha cuestionado la precisión de la memoria, dado que el tiempo nos transforma y, al recordar, con frecuencia deformamos los recuerdos ya que hemos olvidado partes importantes de los mismos. Estas lagunas de la memoria se rellenan, por así decirlo, con invenciones. Otro factor determinante es que el acto de recordar se hace siempre desde el presente y se tiende a reformar el pasado en función de las necesidades del presente. Por lo tanto, se puede afirmar que la representación de la memoria resulta siempre poco fidedigna, en tanto que está contaminada por el olvido y por la deformación que sufren los recuerdos con el paso del tiempo. El ejercicio de la memoria supone tanto un esfuerzo por recordar como un esfuerzo creativo. El pasado es un requisito indispensable, pero se necesita un espacio, unos cuerpos y unas voces para poder re-encarnar imaginativamente ese pasado en el presente. El concepto de la «memoria cultural» resulta un tanto escurridizo, ya que se ha de relacionar siempre con conceptos tales como el «olvido cultural», o con la erosión de los recuerdos a través del tiempo. Hechos históricos y mitos célebres se ven así distorsionados a lo largo de la historia no solo por el olvido o por la deformación de los recuerdos, sino también por las versiones divergentes, a veces contradictorias, que se dan de unos mismos acontecimientos. Consciente de estos problemas,

2 «I'm re-membering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history». Escritos en 1994 y publicados en 1995 (ver bibliografía final). Todas las traducciones de las obras y de las citas incluidas en este trabajo son de la autora del mismo.

3 «Acts of memory always collude with such acts of distortion as lying, pretending and cheating».

Suzan-Lori Parks nunca finge estar recreando en sus obras hechos históricos «verdaderos», sino que utiliza el teatro como una «incubadora» para re-crear «nuevos acontecimientos históricos»<sup>4</sup> (1995: 4-5). Parks no solo re-inventa hechos históricos, también re-construye mitos culturales, como es el caso que nos ocupa.

La memoria y el olvido, o el recuerdo y la re-creación del mismo, desempeñan un papel central en la construcción de espacios, personajes, tramas y situaciones en las obras de Suzan-Lori Parks. Sus personajes –fantasmas, figuras o fantasías, como ella misma los denomina– buscan la identidad apelando a la memoria y, a diferencia de los autores estadounidenses de raza blanca, Parks ha heredado «una memoria de esclavitud, marginación, discriminación y un pasado que ha sido sistemáticamente borrado»<sup>5</sup> (Malkin, 1996: 156). Esta es la clase de pasado que esta dramaturga re-crea, sub-vierte y cuestiona de diversas formas en todos sus dramas. Se podría sugerir que todos los personajes de Parks son encarnaciones o re-construcciones de recuerdos culturales, históricos o míticos. En este trabajo se utiliza el concepto de «encarnación» (*embodiment*) en un sentido muy amplio que incluye la materialidad de todos los elementos escénicos, tanto los corpóreos como los incorpóreos, tales como el espacio sonoro, la iluminación, el movimiento y el gesto. Como ya he dicho en otro lugar, entiendo la encarnación escénica no solo como la visualización o el reconocimiento de un tipo de subjetividad, «sino también como la producción imaginativa de cuerpos provisionalmente contruidos con palabras, sonidos, luz, movimientos, quietud, oscuridad y silencio»<sup>6</sup> (Rodríguez Gago, 2003: 115). Este es el tipo de cuerpos que Parks re-compone o re-construye en sus obras, utilizando una gran variedad de espacios y de contextos personales, históricos y sociales.

Parks re-crea la memoria cultural de formas muy diversas. Unas veces se apropia de personajes históricos como Saartjie Baartman en *Venus* (1990), o Abraham Lincoln en *The America Play* (1993) y *Topdog/Underdog* (2001), y «re-elabora» su historia al tiempo que los recuerda. Su método consiste en excluir algunas referencias históricas e incluir otras nuevas con el propósito de cuestionar «la historia de la historia» y reemplazarla por una trama que «acoge una verdad de la que no queda constancia»<sup>7</sup> (Sellar, 1996: 37). Parks no solo re-encarna personajes históricos, sino también personajes de ficción que se han convertido en mitos literarios. Este es el caso de *The Red Letter Plays* (*Los dramas de la letra roja*)<sup>8</sup>, dos revisiones modernas de la novela de Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter* (*La letra escarlata*) publicada en 1850. Las dos protagonistas negras de estas piezas, Hester, la Negrita, en *In the Blood* (*En la sangre*, 1998) y Hester, la abortista, en *Fucking A*, (*Jodida A*, 2000) son re-encarnaciones de la famosa protagonista de Hawthorne, Hester Prynne. La sub-versión que hace Parks de este mito literario blanco es muy interesante por

4 «I'm working theatre like an incubator to create 'new' historical events».

5 «A memory of enslavement, marginalization, discrimination and a systematically erased past».

6 «But as the imaginative production of provisional constructed bodies, of words, sounds and light, movement, stillness, darkness and silence».

7 «Embraces the unrecorded truth».

8 *The Red Letter Plays: In the Blood and Fucking A*. Nueva York: Theatre Communications Group, 2001. Todas las citas en este trabajo son de esta edición e irán seguidas por el número de página.

varias razones, pero especialmente por los paralelismos que Parks establece entre las situaciones de opresión, personales y sociales, que sufren las tres «Hesters». Así, la hipocresía social, la pobreza y el acoso que sufre la protagonista de Hawthorne se asemejan a las situaciones de violencia y de explotación personal y social que soportan las dos Hesters de Parks. Como es sabido, Hester Prynne se ve oprimida, reprimida y discriminada por la sociedad puritana e hipócrita del siglo XIX que no solo destruye su vida, sino que, a la vez, hace que se sienta culpable de su propio comportamiento. Es decir, Hester se llega a convencer de que todo lo que le pasa es por su culpa, una culpa que tiene que purgar trabajando en soledad y aislamiento.

Como se argumenta en este trabajo, las dos Hesters de Parks, aunque situadas en un tiempo y unos espacios muy distintos a los de Hester Prynne, están sumidas en una situación semejante de pobreza, opresión y explotación personal en la sociedad materialista estadounidense de finales del siglo XX, de modo que los contrastes y las comparaciones son inevitables. Se pueden hallar muchas razones para explicar la elección del mito de la letra escarlata, quizá la más importante es el interés de Parks por re-encarnar grandes «mitos blancos», como Lincoln o Hester Prynne. La propia autora nos explica este interés en su ensayo: «An Equation for Black People Onstage» («Una ecuación para los negros en escena»), donde se pregunta «si un drama en el que se ve envuelta gente Negra puede existir sin la presencia de los Blancos» y añade, significativamente, que «la mera presencia del otro no constituye el problema. El interés por el otro, sí. Con demasiada frecuencia, a mi parecer, se considera el uso del Blanco en la ecuación dramática como la única manera de explorar nuestra Negritud»<sup>9</sup> (1995: 19). A la luz de esta interesante reflexión, se podría decir que en *Los dramas de la letra roja*, Parks explora la experiencia de dos mujeres que pertenecen a una parte de la población negra, pobre y analfabeta, en la próspera Norteamérica de finales del pasado siglo y, a la vez, subvierte un mito blanco que forma parte de la memoria cultural de todos los estadounidenses, tanto blancos como negros.

Al excavar en el pasado, por usar una metáfora del gusto de la autora, y resucitar personajes históricos o míticos, Parks no solo nos ofrece su propia versión de la historia suprimida o reprimida, lo que ella denomina «the Great (w)hole of history», («el Gran agujero de la historia»), sino que, además, cuestiona la manera en que se construye la identidad a partir de unos componentes históricos, sociológicos e ideológicos que resultan poco fiables. Para esta dramaturga, la identidad no parece ser una cuestión de nacionalidad o de raza, sino la experiencia vital de un cuerpo en un espacio y en un momento histórico concreto; algo que la autora dejó bastante claro en una entrevista con Linda Ben-Zvi: «Resulta insultante decir que mis obras tratan exclusivamente de en qué consiste ser negro –como si no pensáramos en otra cosa, como si nuestra vida consistiera en eso. Mi vida no tiene que ver con

9 «If a drama involving Black people can exist without the presence of the White [...]. the mere presence of the other is not the problem. The interest in the other is. The use of the White in the dramatic equation is, I think, too often seen as the only way of exploring our Blackness».

la raza, tiene que ver con el hecho de estar viva»<sup>10</sup> (en Ben-Zvi, 1995: 191). En su particular investigación sobre la memoria cultural, Parks encuentra espacios, personajes, tramas y situaciones que se repiten, con pequeñas variaciones, a lo largo de la historia. Utilizando su técnica dramática de «rep & rev», es decir, repetición y revisión –al estilo del Jazz o de la «repetición disfrazada» (*clothed repetition*) de Deleuze– esta autora muestra en muchas de sus obras, especialmente en *Venus* y en *Los dramas de la letra roja*, que la violencia de género, los abusos, la represión y la explotación de las mujeres son constantes que se repiten, con infinitas variaciones, a lo largo de la historia. Las dos Hesters de *Los dramas de la letra roja* están marcadas por su género, su raza y su clase social. Una analfabeta, como lo es Hester, la Negrita (*En la sangre*), es consciente de ello cuando afirma: «No me parece que al mundo le gusten mucho las mujeres»<sup>11</sup> (59). Parks parece utilizar el tiempo como un eterno presente, donde todo sucede y se repite con infinitas variaciones. Su tarea consiste en re-construir «el presente de las cosas pasadas», a la vez que nos muestra «el presente de las cosas presentes» y, sirviéndose de su técnica de repetición con variaciones, anticipa «el presente de las cosas futuras». Se hace aquí una paráfrasis de la célebre definición que hace San Agustín del tiempo como un continuo en el libro XI de *Las confesiones*. Resulta evidente en el teatro de Parks que con este modo de manipular el tiempo pasado, presente y el futuro, consigue catapultar «todo el tiempo» en el momento escénico presente. En sus propias palabras:

ayer hoy  
 el próximo verano  
 mañana hace un  
 momento en  
 1317 murió el  
 último negro de todo el mundo entero<sup>12</sup> (1995: 10).

Se evidencia así que la historia y los mitos que nuestra memoria cultural repite a través del tiempo forman parte de nuestro presente. Hester, la Negrita, en *In the Blood* y Hester, la Abortista, en *Fucking A*, son dos re-encarnaciones, en tiempo presente, de la famosa Hester Prynne del pasado y, al igual que su predecesora, las Hesters de Parks soportan parecidos patrones sociales de represión, violencia y abusos contra las mujeres, en este caso, contra dos mujeres negras, pobres y analfabetas en la próspera Norteamérica. Suzan-Lori Parks parece compartir con Nathaniel Hawthorne la obsesión por re-contar, o re-presentar, la historia de los Estados Unidos bajo los repetidos patrones de violencia, crimen, castigo, pecado y redención que han dado forma y contenido a dicha historia. Hawthorne, descendiente de puritanos de Salem que denunciaron a brujas y persiguieron a

10 «It's insulting to say my plays are only about what it's about to be Black –as if that is all we think about, as if our life is about that. My life is not about race. It's about being alive».

11 «I don't think the world likes women much».

12 «yesterday today / next summer / tomorrow just uh / moment uhgoh in / 1317died thuh / last black man in / thuh whole entire / world».

los cuáqueros, escribe *La letra escarlata* como un acto de contrición al objeto de redimir los crímenes de sus ancestros. El propio autor confiesa este punto en su introducción a la novela: «Yo, quien esto escribe, en calidad de su representante, por la presente asumo la vergüenza sobre mí mismo y rezo para que cualquier maldición provocada por ellos [...] pueda ser eliminada desde este momento»<sup>13</sup> (1959: 21).

La obsesión de Parks por la historia tiene un origen distinto. Esta autora es heredera de una historia afro-americana que, en sus propias palabras, «no ha sido documentada, se ha desmembrado, borrado». Por esta razón, piensa que su labor como dramaturga es la de localizar el lugar de sus antepasados y re-escribir su historia: «localizar el cementerio de los antepasados, excavar en busca de huesos, encontrar los huesos, escuchar su canto y anotarlos»<sup>14</sup> (1995: 4).

### Re-creando un mito cultural: *In the Blood y Fucking A*

Resulta interesante analizar el modo en el que Parks re-crea *La letra escarlata* en *Los dramas de la letra roja* o, como ella también los denomina, los dramas de Hester. Comienza revisando la obra original de Hawthorne en busca de ecos, paralelismos y coincidencias que puedan servirle para crear personajes, situaciones, imágenes y estructuras narrativas. Tanto en *In the Blood* como en *Fucking A* se pueden hallar improvisaciones, ecos y repeticiones claramente inspiradas en la novela de Hawthorne. Como se ha anticipado, las Hesters de Parks son dos mujeres afro-americanas pobres, analfabetas, con hijos ilegítimos, y que viven en las afueras de la ciudad. Ambas protagonistas son rechazadas por los mismos miembros de la sociedad que las explotan y abusan de ellas. Este trabajo analiza las repeticiones y revisiones más evidentes e interesantes que Parks hace, basadas en *La letra escarlata*. No se trata tanto de hacer un análisis inter-textual, sino más bien poner de relieve cómo funciona la influencia creativa.

En el primero de los dramas de Hester, *In the Blood*, los ecos y los paralelismos irónicos con la novela de Hawthorne resultan muy evidentes, en especial en lo que se refiere a la creación de personajes y situaciones. Parks toma prestado de Hawthorne, para re-construirlos a su gusto, los nombres de algunos personajes, no solo el de la protagonista, y aplica a estas creaciones su técnica «rep & rev». La protagonista es Hester, la Negrita, cuyo primer amante se llamaba Chilli, una deformación irónica de Roger Chillingworth, el primer amante de Hester Prynne. Tanto en la novela como en el drama de Parks, la tensión y el suspense se generan por una situación de espera. En un primer momento, tanto la Hester de Hawthorne como la de Parks esperan que sus amantes las rescaten de la opresión y la pobreza, pero la situación cambia. En *La letra escarlata* se espera que Chillingworth se venga de su esposa y de su amante, y en *In the Blood* se espera la llegada de Chilli para

13 «I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes and pray that any curse incurred by them...may be now henceforth removed».

14 «It has been unrecorded, dismembered, washed out», «to locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down».

matar o salvar a Hester. Una situación de espera que tiene también ecos de *Esperando a Godot* de Beckett –autor que Parks admira– especialmente en lo que se refiere a la creación visual de Chilli. Este personaje, al igual que Pozzo en la pieza de Beckett, está siempre viajando de acá para allá y se le ve cruzando la escena varias veces mirando constantemente el reloj y cargado con una cesta de picnic. Parks quizá rememora así en esta pieza dos obras que se han convertido en mitos en sus respectivos géneros. Otra revisión interesante en relación con los personajes es la del Reverendo D, el padre de Baby, el hijo pequeño de Hester, la Negrita, que es una re-encarnación del reverendo Arthur Dimmesdale, el amante de Hester Prynne y padre de su hija Pearl. Al igual que Dimmesdale, el Reverendo D tiene mala conciencia y parece torturado por el pecado de lujuria cometido; por lo demás, son personajes muy distintos. El Dimmesdale de Hawthorne es un personaje sensible, inteligente, atormentado y, aunque cobarde, el lector puede sentir simpatía por él. Por el contrario, el Reverendo D de Parks es cruel, materialista y un pastor hipócrita que abusa sexual y físicamente de Hester, sin prestarle ayuda alguna, por lo que no goza nunca de la simpatía del espectador/lector. La diferencia entre el número de hijos que tienen las dos Hesters nos parece otra revisión interesante. Pearl (Perla) es la única hija ilegítima de Hester Prynne, sin embargo Hester, la Negrita, tiene cinco hijos ilegítimos a los que llama «mis tesoros», un eco sin duda de la Hester de Hawthorne, que frecuentemente denomina «tesoro» a su hija Pearl. Los cinco hijos de Hester, la Negrita, comparten cualidades con Pearl, especialmente Trouble (Problema) y Beauty (Belleza), cuyas conductas son reflejo de su nombre, y ambas comparten el extraño comportamiento de Pearl, así como su tosca forma de hablar.

Además de las citadas revisiones irónicas de personajes, nombres y situaciones, otro aspecto interesante es la revisión que Parks hace de la estructura de la obra. En primer lugar, cambia el género literario y convierte la novela en dos piezas dramáticas y el narrador en tercera persona de Hawthorne se encarna en diversas voces y en diferentes cuerpos que comentan sobre la acción de las obras. En *In the Blood*, Parks se sirve de la convención dramática del coro griego para introducir a los personajes, pero a la vez experimenta con sus propias técnicas dramáticas, en especial, los «Spells», o escenas sin palabras ni acción, donde únicamente se repiten los nombres de los personajes. En estos momentos mágicos, la acción se detiene y los personajes experimentan emociones intensas que no pueden expresar con palabras. Otra técnica dramática que Parks repite en esta obra son las «confesiones», una especie de soliloquios a través de los cuales los personajes muestran lo que en realidad sienten y expresan sus verdaderas intenciones y relaciones con la protagonista. Los argumentos y frecuentes disputas entre los personajes se representan por medio de diálogos fragmentados, aparentemente incoherentes, en los que el subtexto, lo que se oculta o lo que no se sabe expresar, es más significativo que las propias palabras.

Los mundos de ficción y los mundos escénicos, es decir, los espacios que Hawthorne y Parks inventan para sus personajes, son también muy diferentes. Hester Prynne vive en una casita en las afueras de la ciudad, donde ha sido aislada por la comunidad puritana del Salem del siglo XVIII, por ser adúltera y por

negarse a revelar el nombre de su amante. Hester, la Negrita, vive bajo un puente en las afueras de la ciudad, porque es extremadamente pobre y no tiene trabajo. Físicamente agotada y débil, a punto de desfallecer de hambre, ya que la poca comida que consigue la reparte entre sus hijos. Comparte con la protagonista de Hawthorne el que ambas «tienen que soportar palabras crueles y sentimientos heridos»<sup>15</sup> (12), en expresión acertada de Hester, la Negrita. No obstante, Hester Prynne se redime con su trabajo y, al final de la novela, es aceptada por la sociedad que la ha oprimido y castigado. Por el contrario, Hester, la Negrita, vive rodeada de suciedad y miseria toda la vida, y la gente que debería ayudarla, la Asistente social, el Doctor y el Reverendo D, la utilizan y abusan sexualmente de ella. Parks también revisa la situación de la novela. *La letra escarlata* comienza con Hester saliendo de prisión y concluye con el perdón de su culpa. *In the Blood* comienza con un coro de insultos a la protagonista, que ha tenido otro hijo ilegítimo, y concluye con el envío de Hester a la cárcel, no por adúltera, sino por asesina.

Una de las revisiones más interesantes que Parks realiza se refiere a una imagen, a un momento simbólico muy teatral que ocurre en el capítulo 12 de *La letra escarlata*. Al atardecer, Hester, Pearl y Dimmesdale aparecen juntos, cogidos de la mano, subidos a una tarima y mirando al cielo. En ese emotivo momento, un meteorito brillante cruza el cielo e ilumina la escena: «tan fuerte era su resplandor que iluminó totalmente la densa masa nubosa entre el cielo y la tierra». Una luz simbólica que sugiere quizás un último encuentro, «un amanecer que unirá a todos los que se pertenecen». Dimmesdale interpreta esta luz como «una revelación de origen sobrenatural» que su remordimiento transforma en «una letra inmensa –la letra «A» marcada con líneas de un rojo mate»<sup>16</sup> (1959: 149, 150 y 151, respectivamente). Parks de-construye esta escena en *In the Blood* y la transforma en otro momento mágico muy distinto, pero igualmente emotivo, al sustituir la brillante luz del meteorito por la oscuridad misteriosa de un eclipse; la luz se transforma en oscuridad. Esta transformación de imágenes tiene un poder premonitorio para Hester, la Negrita, dado que su futuro será realmente «negro». En la escena sexta de la pieza, Hester narra su visión del eclipse al Reverendo D en el momento en que esta le hace una visita con la esperanza de conseguir ayuda para sus hijos. Este es su relato:

Estaba cruzando la calle con los niños. Había una señal para cruzar. El blanco significa que puedes cruzar y el rojo que está prohibido. Yo sé distinguir el blanco del rojo. ¿No soy ciega para los colores, verdad? Así que cruzamos. Y cayó una sombra, todo empezó a oscurecerse y, de pronto, tuve que mirar hacia arriba. Dicen que cuando hay un ah E-clipse no debes mirar hacia arriba porque te quedas ciego y lo que me faltaba a mí es quedarme ciega, gracias. Pero no

15 «[...] gotta live with mean words and hurt feelings».

16 «So powerful was its radiance, that it thoroughly illuminated the dense medium of cloud betwixt the sky and earth [...] the day break that shall unite all who belong to one another [...] a revelation from a supernatural source [...] an immense letter –the letter “A” marked out in lines of dull red light».



pude evitarlo, así que me paré allí en medio de la calle y miré hacia arriba. Nunca he visto nada igual<sup>17</sup> (76).

En esta escena es Hester, no el Reverendo D, quien interpreta el eclipse como un tipo de revelación sobrenatural –al igual que hace Dimmesdale en la novela de Hawthorne. Su relato prosigue:

Era un gran cosa negra. Tapando el sol. Como la mano del destino. La mano del destino con sus 5 dedos echándose encima.

(Pausa)

Y las trompetas comenzaron a resonar.

(Pausa)

Y allí estaba Jabber diciendo «Venga, mamá, ¡Vamos!». Las trompetas eran taxis. Esperando para a atropellarme. «Quítate de la calle»<sup>18</sup> (77).

En sus dramas, Parks emplea frecuentemente la comedia como alivio dramático. Al final de este momento mágico con atisbos trágicos, es la voz de su hijo Jabber, el hijo de Chillí, el que la devuelve de nuevo a la realidad. En el momento poético anteriormente citado de *La letra escarlata*, es la sorprendente presencia de Roger Chillingworth la que devuelve a los tres protagonistas a la realidad. Ambas escenas son premonitorias de la separación de los personajes que se hará realidad al final de las obras. Los espacios y las situaciones son muy distintos, pero las imágenes que los evocan son similares.

El símbolo de la letra escarlata tiene también un significado distinto para cada una de las tres Hesters. Para la Hester Prynne de Hawthorne, la letra A roja, que ella misma borda con cariño, es el símbolo de su pecado que ha de acompañarla de por vida. Para Hester, la Negrita, la letra A es el símbolo de su analfabetismo, ya que continuamente fracasa al escribir dicha letra. Paradójicamente, al final del drama conseguirá escribir la letra A perfectamente con la sangre de su hijo Jabber, al que acaba de matar de una paliza. En *Fucking A*, Hester, la Abortista, tiene la letra A grabada sobre la piel como símbolo de su trabajo. Esta letra tiene que ser visible en todo momento: «la marca viene con el trabajo» (164), dice Hester, y explica que antes de marcarla le habían dado dos opciones: «ir a la cárcel o aceptar el trabajo»<sup>19</sup> (165), y eligió el trabajo. Pero la suya es una letra muy especial que parece tener

17 «I was crossing the street with the kids. We had a walk sign. White is walk and red is don't walk. I know white from red. Aint colorblind, right? And we was crossing. And a shadow fell over, everything started going dark and, shoot I had to look up. They say when theres uh E-clipse you shouldn't look up cause then you go blind and alls I need is to go blind, thank you. But I couldn't help myself. And so I stop right there in the street and looked up. Never seen nothing like it».

18 «It was a big dark thing. Blocking the sun out. Like the hand of fate. The hand of fate with its 5 fingers coming down on me. / (Rest) / And the trumpets started blaring. / (Rest) / And then there was Jabber saying "Come on Mommie, Come on!". The trumpets was the taxi cabs. / waiting to run me over. "Get out the road"».

19 «The brand comes with the job», «Go to prison or take this job».

vida propia, dado que «supura y apesta»<sup>20</sup> (164). Olores y colores constituyen un rasgo fundamental de la imaginería de *Fucking A*. Las variaciones en el significado de la letra A son características del método «rep & rev» característico del estilo de Parks y es la forma que utiliza la autora para recordar o, como ella afirma, para resucitar el pasado.

En *Los dramas de la letra roja*, Parks hace hincapié en el hecho de que sus dos Hesters son analfabetas y que, por lo tanto, están indefensas ante los engaños y los abusos de la gente que les rodea. Al incidir en el analfabetismo de sus personajes, además de señalar la evidente violencia personal y los abusos que sufren sus protagonistas, Parks consigue mostrar también algo muy interesante: la fascinación que ejerce el lenguaje, el misterio de las palabras, en las personas analfabetas. Al principio de *In the Blood*, por ejemplo, Hester mira fijamente a la palabra «Slut» (Puerca) escrita en la pared del puente donde vive con sus cinco hijos y pregunta a su hijo Jabber «si es una palabra buena o una palabra mala»<sup>21</sup> (9). Jabber no contesta, de lo que Hester, que es muy imaginativa, deduce que es una palabra mala, «una palabra para herir los sentimientos»<sup>22</sup> (12) y pide a su hijo que la borre inmediatamente. Jabber, que trata de enseñar a escribir a su madre, insiste en que escriba la letra A, y Hester practica escribiéndola con dificultad sobre el barro, una y otra vez.

En *Fucking A*, es Canary (Canario), quien lee a Hester, la Abortista, las cartas que su hijo la escribe desde la cárcel y esta, a su vez, utiliza a Scribe (Escriba) para contestarle. Hester comenta con admiración a su amigo Butcher (Carnicero) que Scribe tiene una letra preciosa: «Unas formas preciosas [...] perfectas líneas rectas y suaves rizos. Me hace desear saber leer. Y también escribir»<sup>23</sup> (159). Como afirma Deborah Geis en su interesante libro sobre Parks:

A Parks le interesa el hecho histórico que confina a las mujeres a un lugar propio al negarles el derecho a la alfabetización. Esta imagen alcanza aún más resonancia si consideramos que a los esclavos afro-americanos también se les negaba el acceso a cualquier forma de educación que pudiera conducirles a la rebelión<sup>24</sup> (2008: 135).

Saber leer y escribir no solo ayuda a salir de la pobreza, sino a trascender la propia clase social, algo que no sucede con las Hesters de Parks, que están confinadas en un lugar y en una situación sin salida que desembocará en sus propias tragedias. Ambos dramas finalizan con escenas extremadamente violentas. *In the Blood* culmina con un acto de violencia extrema ocasionado por la desesperación de Hester,

20 «weeps and stinks».

21 «Zit uh good word or a bad word».

22 «A word to hurt our feelings».

23 «He makes the nicest looking letters [...] straight bold lines and gentle curls. Makes me wish I could read. And write too».

24 «Parks is interested in the historical sense in which women have been kept in their place by being denied the right to literacy ; the image has further resonance if we consider that African American slaves were also denied access to forms of education that could lead to their rebellion».

que se ve atrapada a una situación sin salida, y también provocado por el poder que ejerce sobre ella la palabra «Slut». Hester no conoce su significado, pero sí sabe que es una palabra ofensiva. Primero el Reverendo D y luego Jabber la llaman «Slut» en repetidas ocasiones, hasta que Hester no puede soportarlo más y reacciona brutalmente apaleando a Jabber, su hijo preferido. Esta es una escena con imágenes sangrientas impactantes que anticipa las imágenes dominantes en *Fucking A*. Este asesinato cruel e inesperado –al estilo de Medea– podría también explicarse como un acto de amor por su hijo, al que Hester libraría así de vivir una vida de pobreza, explotación y opresión tan trágica como la suya. Con la intención de transmitir al espectador/lector el misterio de las palabras, cuando son meros sonidos o formas ininteligibles como lo son para los analfabetos, Parks inventa en *Fucking A* un dialecto femenino que denomina TALK (HABLA). En la obra, a excepción de uno de los cazadores (Second Hunter), y que es ridiculizado por ello, solo las mujeres utilizan este lenguaje y solo para hablar de cuestiones biológicas o sexuales. El efecto dramático que esta jerga produce es cómico, ya que los espectadores no entienden nada de lo que dicen los personajes. Como afirma Geis, «es divertido leer o escuchar HABLA porque se basa en combinaciones extrañas de sonidos familiares; aborto, por ejemplo, es “Abah-nazip”»<sup>25</sup> (2008: 136). La autora ofrece un glosario de este dialecto al final de la pieza y durante la representación suele traducirse utilizando sobre-títulos. Con su habitual ironía, Parks marginaliza lo que normalmente se considera importante.

*Fucking A* es la subversión más violenta del mito de la letra escarlata y es también la pieza donde Parks improvisa personajes, espacios y situaciones con mayor libertad. De hecho, la obra da más la impresión de ser una revisión de *In the Blood* que una nueva variación sobre los temas tratados en la novela de Hawthorne. Hester, la Abortista, es una mujer afro-americana, pobre y analfabeta, que vive en los márgenes de la sociedad con un hijo ilegítimo, al que llama Baby. A este hijo lo encarcelan siendo muy joven por robar comida y, una vez en prisión, se convierte en un «Monstruo» («Monster» es su nombre en la obra). Como en la pieza anteriormente analizada, Parks pone de relieve en *Fucking A* la hipocresía, los abusos y la falsa conciencia de una sociedad basada únicamente en la codicia o, como dice Canary, en el «capitalismo». La autora muestra, una vez más, su maestría dramática al crear situaciones y personajes por medio de imágenes visuales muy impactantes y, como si se tratara de un drama jacobino, todo en esta pieza está impregnado de sangre. Hester, la Abortista, lleva un delantal ensangrentado, al igual que su amigo Butcher, el carnicero. Ambos tienen hijos «monstruos», un hijo y una hija, respectivamente, a quienes se acusa de tantos delitos que el listado resulta cómico. En un largo monólogo Butcher cuenta los delitos de su hija Lulu, que van desde «venderse a sí misma sin licencia, vender a sus hijos sin permiso, reproducción ilegal», hasta «no saber en qué hora vive, hablar demasiado, reírse a

25 «TALK is amusing to read or hear because it draws upon unfamiliar combinations of familiar sounds; “abortion” for instance is “Abah-nazip”».

destiempo, asesinato en segundo grado... etc.»<sup>26</sup> (160-161). Como es habitual, Parks utiliza la comedia para mitigar sus escenas más trágicas.

Una característica evidente que une a las Hesters de Parks con su célebre antepasada es la imposibilidad de ser correspondidas en el amor. Como la Hester de Hawthorne, las dos Hesters de Parks están condenadas al aislamiento y a la soledad. Las personas que rodean a Hester, la Negrita, y a Hester, la Abortista, abusan de ellas con total impunidad, porque están totalmente desprotegidas, y no solo porque son pobres y analfabetas. En *Fucking A*, Hester, la Abortista, lleva ahorrando toda la vida para pagar la puesta en libertad de su hijo y todos los que la rodean conocen y explotan esta circunstancia. La Freedom Fund Lady (la Asistente social que gestiona el Fondo para la Libertad) se va quedando con su dinero, a la vez que le anuncia que la cantidad que trae no es suficiente para pagar el rescate de su hijo, ya que Monster ha vuelto a cometer muchos más crímenes. El Carnicero (Butcher) declara su amor a Hester en una escena conmovedora, aunque socavada por las imágenes sangrientas que utiliza Parks para crear sus personajes. El estigma de la sangre que se filtra por toda la pieza –«Los dos personajes están sentados con sus delantales ensangrentados»<sup>27</sup> (159)– transforma esta escena de amor en una escena trágica. La sociedad ha marcado a Hester, la Abortista, con una A roja grabada en su piel que supura y huele, y este hecho hace que no pueda entablar unas relaciones amorosas normales. Su trabajo la condena a estar siempre manchada de sangre, un trabajo que ella no ha elegido, sino al que ha sido obligada por la sociedad hipócrita, codiciosa y violenta en la que vive.

Una de las ideas más interesantes que se evidencian en esta obra trágica es lo poco que cuesta en una sociedad como la que presentan *Los dramas de la letra roja* convertirse en delincuente, o en un monstruo. El propio Monster expresa esta idea en una de las canciones que pueblan la pieza:

**Monster:**

Pensarás que es difícil  
Hacer algo horrible  
Es fácil.

Pensarás que es mucho curro  
Crear la encarnación  
Del Demonio  
Es fácil.

La semilla más pequeña se hace árbol  
Un grano de arena se hace perla en una ostra  
Un poco de odio se inflama en el corazón

26 «Selling herself without a license, selling her children without permit, unlawful reproduction [...] not knowing what time it is, talking too much, laughing out of turn, murder in second degree...etc.».

27 «They are both sitting there in their Bloody aprons».

Y eso es más, mucho más que suficiente  
Para convertirte en un monstruo.

Pensarás que es difícil  
Hacer algo horrible  
Es fácil<sup>28</sup> (218).

Las nueve canciones que Parks compone para esta pieza confirman que esta autora es tan política como poética. Si en *In the Blood* utiliza las confesiones, a modo de soliloquios, para mostrar los sentimientos y las verdaderas intenciones de los personajes, en *Fucking A* recurre a las canciones. Estas técnicas de distanciamiento brechtianas sirven para que los espectadores sean críticos ante la situación de extrema explotación y violencia del mundo en el que viven las protagonistas. No es por tanto sorprendente que las dos Hesters de Parks emulen a Medea en el sacrificio de sus hijos como el único modo de mostrarles su amor, al librarles de repetir una situación como la suya. Al final de *Fucking A*, Hester, la Abortista, degüella a su hijo Monster (al estilo que Butcher degollaba a sus animales para que sufrieran menos y tuvieran una muerte más rápida), y así le libra de ser descuartizado por los Cazadores que lo persiguen al haberse escapado de la prisión. Este es el momento más impactante de la obra debido a la utilización del sonido que Parks hace en esta escena. En todo momento se escuchan los aullidos persistentes de los «perros policías» que se acercan cada vez más a la casa de Hester para atrapar a Monster, hasta que finalmente lo detienen cuando ya es demasiado tarde. Del estruendo se pasa al silencio absoluto. Tras matar a su hijo, Hester se queda petrificada, incapaz de hacer o decir nada y, con la maestría dramática que la caracteriza, Parks cierra la pieza con un «spell», una escena muda donde solo se repite el nombre de la protagonista y se transmite así su gran tensión emocional:

*Se sienta incapaz de continuar.*

**Hester**  
**Hester**  
**Hester**

*Tras un momento, el timbre de la puerta de atrás suena con insistencia.*

*Ella no hace caso.*

*Suena de nuevo insistentemente.*

*Se levanta y se pone el delantal,*

*Luego, agotada, se sienta de nuevo.*

28 «**Monster:** Youd think itd be hard / To make something horrid / Its easy. / Youd think it would take / So much work to create / The Devil Incarnate / Its easy. / The smallest seed grows to a tree / A grain of sand pearls in an oyster / A small bit of hate in a heart will inflate / And thats more so much more than enough / To make you a monster. / Youd think itd be hard / To make something horrid / Its easy».

*Tras un momento el timbre vuelve a sonar.*

**Hester**

**Hester**

*Se levanta, coge sus instrumentos y vuelve al trabajo*<sup>29</sup> (221).

Si Hester, la Negrita, en *In the Blood* acaba en prisión por matar a su hijo Jabber, Hester, la Abortista, no termina en la cárcel por haber matado a Monster, ya que su trabajo sigue siendo útil para la sociedad y por eso se la condena a seguir trabajando, una condena quizá más cruel.

En *Los dramas de la letra roja* Parks recurre a los espacios de la memoria para desenterrar y re-crear el mito de la letra A, un mito cultural del siglo XIX que está íntimamente relacionado con la violencia de género, física y psíquica. Un mito que, como se argumenta en este trabajo, se repite con distintas variaciones a través de la historia. La subversión que Parks hace del mismo es más efectiva al utilizar un estilo dramático no-realista, sino poético y musical: el ritmo de sus voces y las potentes imágenes físicas de los cuerpos de sus personajes quedan grabadas indeleblemente en la mente de los espectadores. La Hester Prynne de Hawthorne se re-encarna en dos protagonistas afroamericanas que, al igual que su homónima, están sometidas a toda clase de abusos por la hipocresía, la codicia y el materialismo omnipresentes en la sociedad norteamericana donde viven –ya sea en el siglo XIX, en el XX o en el XXI. Sin embargo, la crítica de Parks se hace más extensiva y consigue demostrar que la violencia de género y los abusos contra las mujeres son un hecho evidente en la historia de la humanidad, que afecta más a las mujeres más desprotegidas. Combinando memoria, imaginación y técnica, Parks crea espacios, cuerpos y voces del presente que nos retrotraen a otros espacios de la memoria, a cuerpos y voces del pasado que ella va desenterrando para re-escribir una historia de opresión y abusos que no ha sido contada. *Los dramas de la letra roja* se convierten así en paradigmas de todas las historias de opresión contra las mujeres, no solo de la que Hawthorne cuenta en *La letra escarlata*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke (2000): «Memory Acts: Performing Subjectivity», *Performance Research*. N°5, (Invierno), pp. 102-14.
- BEN-ZVI, Linda (1995): «Aroun the Worl: The Signifyin(g) Theatre of Suzan-Lori Parks». En: Enoch Brater: *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 189-208.

29 «*She sits there unable to continue. / Hester / Hester / Hester / After a moment, the back door bell rings insistently./ She ignores it./ It rings again, more insistently./ She gets up and puts on her apron, / then wearily sits back down./After a moment the bell rings again./ Hester / Hester / Hester / She gets up, picks up her tools and goes back to work...».*

- GEIS, Deborah R. (2008): *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1959): *The Scarlet Letter*. Nueva York y Londres: Penguin Books.
- MALKIN, Jeannette, R. (1996): «Suzan-Lori Parks and the Empty (W)hole of Memory». *Memory Theatre and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 155-82.
- PARKS, Suzan-Lori (2001): *The Red Letter Plays: In The Blood, Fucking A*. Nueva York: Theatre Communications Group, Inc.
- (1995): «Essays» (1994). En: Suzan-Lori Parks: *The America Play and Other Works*. Nueva York: Theatre Communications Group Inc., pp. 3-22.
- RODRÍGUEZ-GAGO, Antonia (2003): «The Embodiment of Memory (and Forgetting) in Beckett's Late Women Plays». En: Linda Ben-Zvi: *Drawing on Beckett: Portraits, Performances and Cultural Contexts*. Tel Aviv: Assaph Books Series, pp. 113-26.
- SELLAR, Tom (1996): «Making History: Suzan-Lori Parks Interviewed by Tom Sellar», *Theatre Forum*. N° 9, (Verano/Otoño), pp. 37-9.

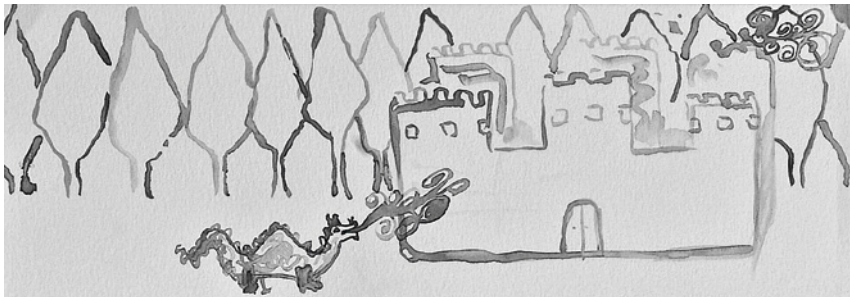
Recibido el 21 de diciembre de 2011

Aceptado el 15 de abril de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 167-181]







LOS  
principes azules  
prefieren  
salvar el  
castillo  
a la  
princesa ...

70

26.06.07

El beso de la rana



# Retrats

NIEVES PASCUAL SOLER<sup>1</sup>

---

## Elaine Romero: el teatro transfronterizado

### *Elaine Romero: Transfronterized Theatre*

En *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia* se describe el trabajo de Elaine Romero como sigue: «Elaine Romero, hija de una familia que operaba un pequeño restaurante mexicano en West Seattle [...] ha retenido [en su obra] ciertos elementos de la cultura fronteriza mexicana que fusionan los valores de la familia, la comunidad y las tradiciones de provincias con el trabajo duro»<sup>2</sup> (Lynn Ruiz, 2006: 26). En otras palabras, Romero es una escritora de fronteras ocupada en la dramatización del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos. Si bien esto es cierto y muchas de sus obras se desarrollan en esta región, el fenómeno fronterizo al que Romero da forma está en todas partes. Su frontera, como la de Gloria Anzaldúa, trasciende los límites que separan estos dos territorios para contener cualquier espacio de fricción y, por consiguiente, de cambio. Por definición, las fronteras son dinámicas y ese dinamismo constante eventualmente resulta en una integración, no obstante conflictiva, de las partes (Anzaldúa, 1999: 101-102). Se trata de una frontera de fisión y fusión, una frontera «transfronterizada» («trans-» en los sentidos de «más allá», «al otro lado» y «a través de») desde la que Romero investiga y cuestiona aquello que constituye lo permanente e invariable.



1 Universidad de Jaén.

2 «Elaine Romero, the daughter of a family that operated a tiny Mexican restaurant in West Seattle [...] retained selected elements of Mexican border culture that fused the values of family, community, and small-town traditions with hard work».

Romero crece en el sur de California en una familia bilingüe. Estudia literatura en Linfield College, Oregon, y luego teatro en la Universidad de California, Davis. Se gradúa en 1987 con un máster en Humanidades. Algo después se traslada a Tucson, Arizona, donde enseña dramaturgia. Allí recibe una beca para coordinar el National Latino Playwrights Award con la que mentoriza a estudiantes latinos y lleva a escena sus obras. Ha recibido, entre otros, los premios: Tennessee Williams One-Act Play Award por *Undercurrents* (1999), Arizona Playwrights Award por *Before Death Comes for the Archbishop* (2000) y The Chicano/Latino Literary Award por *Walking Home* (1996). Es de señalar que las compañías con las que ha producido sus obras (Kitchen Dog Theatre, Borderlands Theater, Planet Earth Multi-Cultural Theatre y Miracle Theatre, por mencionar cuatro) son todas de carácter local pero de perspectiva global: «Ven a uno de nuestros espectáculos [...] y habrás viajado por todo el globo»<sup>3</sup>, asegura la página oficial del Miracle Theatre Group. Dada la longitud de su producción (Romero cuenta con más de 35 obras en su currículum) y la cortedad de esta reseña, son solo tres los espacios fronterizos que indago: de la muerte, de la comida y de la traducción, territorios cotidianos de diferencia y convergencia a un mismo tiempo.

Resulta revelador que en la obra de Romero la muerte, frontera entre dos mundos, bien no suponga una cesación de la vida propia o bien, en caso de que la muerte sea de otro, no implique la liberación de ese otro, que se mantiene en la conciencia después de muerto. En *Walking Home* (1996), por ejemplo, María, aburrída de su incapacidad de amar y ser amada, se corta las venas cerca del océano para entrar en un mundo espiritual donde se encuentra con la Mujer de Arena, quien le guía a explorar su interior, a enfrentarse a su vacío -suyo pero no tan suyo en cuanto que lo comparte con otras mujeres que le cuentan sus historias-, y a elegir comprometerse con su propia vida. Su suicidio -legible si seguimos a Émile Durkheim como anómico, esto es, el que resulta de la anomía típica de las sociedades en cambio donde los límites se flexibilizan (2008: 398)- opera no como destrucción, sino como resurrección o metamorfosis hacia la responsabilidad consigo misma y con el grupo.

La continuidad entre el mundo carnal y el espiritual vuelve a entrar en juego en *If Susan Smith Could Talk* (1995), obrita basada en un hecho real ocurrido en octubre de 1994 en Carolina del Sur: una joven de 26 años, Susan Smith, mata a sus dos hijos y es sentenciada a cadena perpetua. El caso adquirió dimensión internacional no solo por la barbarie del asesinato, sino porque la madre hizo creer que sus pequeños habían sido secuestrados por un hombre afro-americano. Dejando de lado las implicaciones racistas del suceso, Romero, que escribe su representación cuando Smith está en la cárcel y la sitúa en el momento en que se pide la pena de muerte de la filicida, presenta diferentes puntos de vista (de los abogados, los jurados y la propia Smith), desatando dudas sobre su insania y su culpabilidad. Principalmente, desde mi lectura, la obra se estructura en torno a la imagen del otro muerto que queda impresa en la fantasía colectiva. Ocurre que bajo la escritura de Romero se adivina una «fantología» de presencias que no acaban de morir y con las que se

3 «See one show [...] and you'll have traveled the globe».

ha de convivir. Es solo lógico que, si como señala Jacques Derrida, «Lo que sucede entre dos [...] siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma» (1995: 12), el espacio de fronteras sea un espacio de fantasmas.

Estos mismos fantasmas despiertan las conciencias (porque no hay conciencia sin memoria) de los protagonistas de la trilogía dedicada a la guerra: *Graveyard of Empires*, *A Work of Art* y *Rain of Ruin* (2012). Inspirada en la memoria de su abuelo como veterano en la batalla de Iwo Jima y de su tío muerto en Vietnam, Romero se cuestiona: «¿Con qué le pedimos a los soldados que vivan después de pedirles que cometan tantas crueldades? [...] ¿Con qué le pedimos a las familias que vivan cuando envían a sus seres amados a la guerra? [...] ¿Qué le pedimos a los países que absorban cuando cometen atrocidades en tiempos de guerra?»<sup>4</sup>, según declara en su entrevista del 21 de marzo de 2012 (Rivendell Theatre Ensemble). Apela de esta forma a la conciencia que se supone es relativa a los recuerdos de cada individuo. Luego añade en su entrevista: «no me gustan las ideas en blanco y negro, así que siempre complico la historia desde ahí»<sup>5</sup>, donde «ahí» se refiere a una zona de grises (de frontera) -«me encanta el gris»<sup>6</sup>, le había confesado a Szymkowicz en 2010- donde el verdugo se confunde con la víctima.

El segundo espacio, el de la comida, como lugar de (des)encuentro de culturas, aparece con frecuencia en la obra de Romero, posiblemente por el recuerdo de ese pequeño restaurante regentado por sus padres. *Living Dolls* (1992), de hecho, tiene lugar en una cafetería que hace las veces de refugio contra el sexismo y la discriminación que circula por su exterior. En *Baby Food* (1995) Sarah, la secretaria de la First Wild Baptist Church, discute con el reverendo Roy el bulo de que los chinos se comen fetos humanos. En *¡Curanderas! Serpents of the Clouds* (1996) una joven doctora latina visita México, donde conoce a una curandera que sana con plantas y magia y quien al final cambia la manera de proceder de la protagonista. Sobre el mismo tema gira *Day of our Dead* (2001), donde narra el encuentro entre una nativa americana que practica rituales curativos y Constance Boardman, una escéptica anglo-norteamericana que no cree pero termina por dar crédito a Ms. Martin. Sin embargo, es en *Fat Free-Chicana and the Snow Cap Queen* (1996) que la comida adquiere toda la relevancia. El escenario: Café Lindo en el desierto del suroeste americano. El argumento: un conflicto entre dos generaciones de mujeres representadas por Mami Durán, quien aboga por «la grasa saturada en el queso y, sobre todo, la manteca»<sup>7</sup> (2000: 104) y las hijas, Amy y Silvia, quienes, educadas en una universidad de Estados Unidos, desdeñan la cocina de sus ancestros a favor de una dieta baja en calorías. El conflicto lo media un personaje fantasmático, la Snow Cap Queen, una «trickster», al decir de la autora (2000: 89), que se metamorfosea en la buena Bruja del Norte y la mala Bruja del Sur. La resolución: una simbiosis que trasciende fronteras y satisface los paladares de todos.

4 «What do we ask soldiers to live with when we ask them to commit atrocities during war? [...] What do we ask families to live with when we send their loved ones to war? [...] What do we ask countries to absorb when they commit atrocities during war?».

5 «I don't like black and white ideas so I further complicated the story from there».

6 «I love gray».

7 «good wholesome saturated fat in their [Mexicans and Chicanos] cheese, and most of all, manteca».

A la luz de esta referencia a Lyman Frank Baum, en el entendimiento de que toda simbiosis es un intercambio entre dos y que todo espacio de intercambio es a su vez un espacio de traducción, se impone una mención a la traslación o cruce textual (*translatare* en verdad significa «trasladar» o «cruzar») como soporte epistemológico de la obra de Romero. El ejemplo más flagrante es el de *Alicia* (2006), una reescritura bilingüe de la obra de Lewis Carroll donde Alicia se presenta como una joven latina, el conejo blanco se sustituye por el hámster Alfredito y el País de las Maravillas se resitúa en Texas. Pero hay más. En *Before Death Comes for the Archbishop* (2000) Romero da vida al villano de la novela de Willa Cather, *Death Comes for the Archbishop*, que narra una serie de aventuras en Nuevo México y Colorado. En *Trans-formation* (2005), la ayudante del director de escena, al tiempo que recita el monólogo del rey Lear, reclama el papel protagonista en la obra homónima de Shakespeare. Voces de Harold Pinter, Tennessee Williams, Tony Kushner, Arthur Miller, Paula Vogel, Sarah Ruhl, Octavio Solis, Carlos Murillo, Annie Baker y Samuel Beckett atraviesan las piezas de Romero, fundiéndose con el propósito de abrir una fisión en los textos de origen y destino que desmantela códigos cristalizados y valores asumidos.

En definitiva, Romero teatraliza la frontera entre aquí y allí, a este lado y a ese lado, uno y otro. Con este movimiento interrumpe el orden cerrado y predecible de las partes que la limitan y nos devuelve la sensación de cambio. Mientras hace teatro de la frontera, disuelve la frontera que el teatro acostumbra a levantar en frente de la realidad y con el público. Un teatro, decía, transfronterizado, esto es, fácil de transportar y, en cualquier caso, más allá de la línea real que corre a lo largo del río Bravo.

#### SELECCIÓN DE OBRAS DE ELAINE ROMERO

Por orden alfabético. Excepto en aquellas que están publicadas (se señala en estos casos la fuente donde pueden encontrarse), solo se indica la fecha de estreno.

*Alicia*. 2006.

*Baby Food*. 1995. Tucson: Spork Press, 2001.

*Barrio Hollywood*. 1999.

*Before Death Comes for the Archbishop*. 2000.

*California Big and Small*. 1999.

*Catalina de Erauso: The Man Inside of Me*. 2002.

*¡Curanderas! Serpents of the Clouds*. 1996. En: P.L. Lepidus (2002): *Women Playwrights: The Best Plays of 2000*. Grantham, N.H.: Smith & Kraus.

*Day of Our Dead*. 2001.

*The Dalai Lama is Not Welcome Here*. 2008.

*Dream Friend*. 1995.

*Ethnic Data*. 1990.

*A Family Tradition*. 1995.

*The Fat-Free Chicana and the Snow Cap Queen*. 1996. En: Alberto Sandoval-Sánchez & Nancy Sporta Sternback (2000): *Puro Teatro: A Latina Anthology*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 89-144.

- Fear of Extinction*. 2000.  
*Forced Entry*. 1993.  
*Glow in the Dark Woman*. 1999.  
*Graveyard of Empires*. 2012.  
*If Susan Smith Could Talk*. 1995. En: Michael Bigelow Dixon & Liz Engelman (1998): *Ten-Minute Plays from Actors Theatre of Louisville*, Vol. 4. NY: Samuel French.  
*Like Heaven*. 2004.  
*Living Dolls*. 1992.  
*Lost*. 1998.  
*Memorial Day*. 1988.  
*The Prodigal Grandpa*. 2002.  
*Ponzi*. 2011.  
*Rain of Ruin*. 2012.  
*Roadphobia*. 1999. En: Gaylor Brewer (2000): *Poems & Plays*. Middle Tennessee State University, Murfreesboro, TN.  
*Secret Things*. 2000.  
*Shelly's Daughters*. 1998.  
*Smashed*. 1987.  
*Something Rare and Wonderful*. 2008.  
*A Still Small Voice*. 1998.  
*Trans-formation*. 2005.  
*Undercurrents*. 1999.  
*Walk into the Sea*. 2005.  
*Walking Home*. 1996. *Ollantay Theater Magazine*. Vol. 4. N° 1, Jackson Heights, NY., pp. 127-74.  
*A Work of Art*. 2012.  
*Xochi: Jaguar Princess*. 2011.

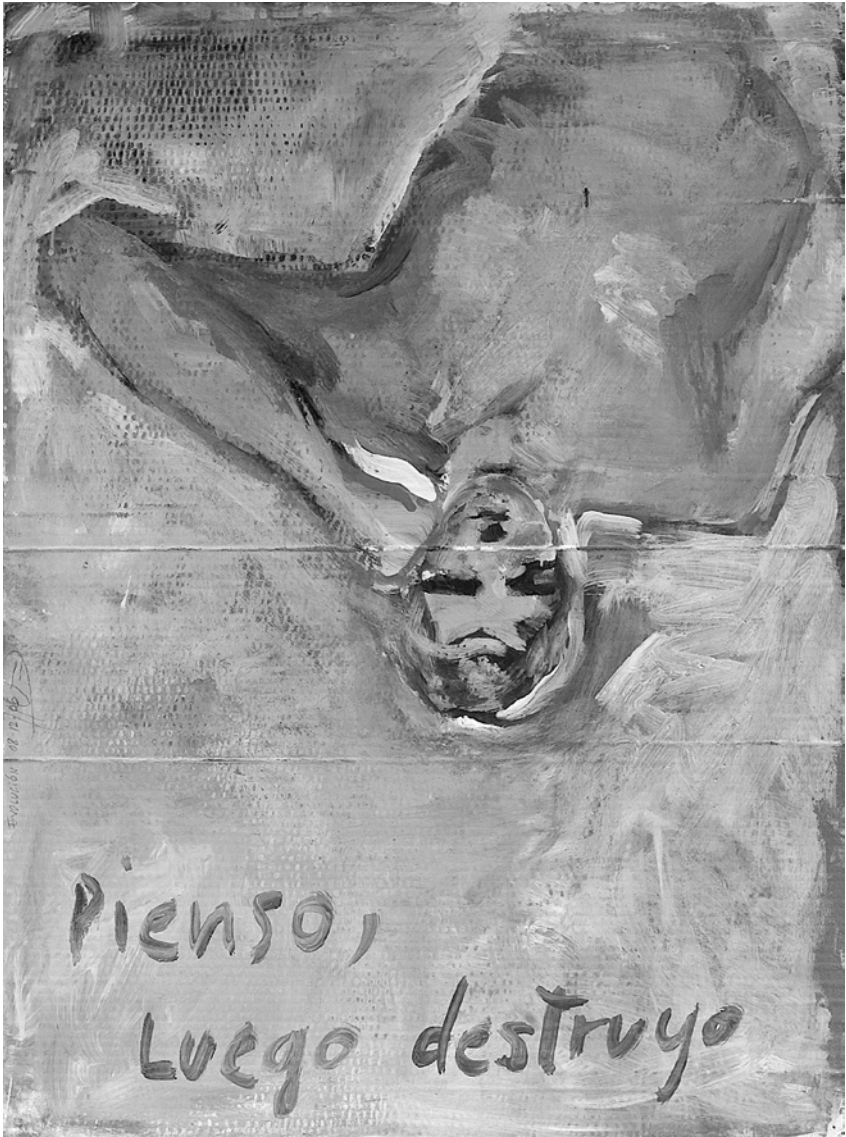
## BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA, Meredith E. (2004): «Authentic or Not. It's Original». *Food & Foodways*. Vol. 12, N° 1, Taylor & Francis, pp. 1-25.  
 ÁLVAREZ, Esther (2007): «Culinary Metaphors and Chicano Culture in Elaine Romero's *The Fat-Free Chicana and the Snow Cap Queen*». En: Ramón Espejo et al. *Critical Essays on Chicano Studies*. Bern: Peter Lang, pp. 37-49.  
 ANZALDÚA, Gloria (1999): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.  
 DERRIDA, Jacques (1995): *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.  
 DURKHEIM, Émile (2008): *El suicidio*. Madrid: Akal.

- HUERTA, Jorge A. (2000): *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KNEPP, M. Dustin (2011): «Reflections of Reality: Latina Literature as a Window to Mexican-American Kitchens». *Journal of the American Studies Association of Texas*. Nº 42, pp. 57-66.
- LYNN RUIZ, Vicki (2006): *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press.
- RIVENDELL THEATRE ENSEMBLE (2012): «5 Questions for Playwright Elaine Romero». [http://rivendelltheatre.org/blog/2012/03/5\\_questions\\_for\\_playwright\\_elaine\\_romero/133/](http://rivendelltheatre.org/blog/2012/03/5_questions_for_playwright_elaine_romero/133/) Accedido el 1 de mayo de 2012.
- ROMERO, Elaine (1996): «Finding My Voice». *Ollantay Theater Magazine*. Vol. 4. Nº 1, Jackson Heights, NY., pp. 120-23.
- SVICH, Caridad (2005): «Re-Mapping Latino Theatre: American Playwrights of the Edge of the Edge». *TheatreForum: An International Journal of Innovative Performance*. Nº 27, UC San Diego, pp. 94-96.
- SZYMKOWICZ, Adam (2010): «I Interview Playwrights Part 280: Elaine Romero». <http://aszym.blogspot.com.es/2010/11/i-interview-playwrights-part-280-elaine.html>. Accedido el 3 de mayo de 2012.

Recibido el 30 de mayo de 2012  
 Aceptado el 15 de julio de 2012  
 BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 185-190]





Pienso,  
Luego destruyo



# Textos

---

## Nota sobre los Provincetown Players y Cheryl Black

### *Note on the Provincetown Players and Cheryl Black*

Los Provincetown Players estarán siempre unidos a la génesis del verdadero teatro norteamericano. Durante varias décadas, el mayor logro atribuido a este grupo teatral fue el de dar impulso a la obra del entonces joven Eugene O'Neill, futuro premio Nobel de Literatura. Este pequeño grupo teatral, o *little theatre*, como es conocido el movimiento en Estados Unidos, hizo mucho más que acompañar a Eugene O'Neill en sus comienzos: los Provincetown Players son conocidos hoy como el *little theatre* que impulsó la creación del verdadero teatro americano, un teatro nativo que respondía a las inquietudes intelectuales y formales que no encontraban salida en el gusto comercial de Broadway y que, a pesar de estar influenciado por las corrientes modernistas del teatro europeo, no quería limitarse a producir obras de Strindberg, Maeterlinck o Ibsen. En palabras de Edna Kenton, secretaria del grupo, «lamentablemente, no existía un teatro nativo –y nativo significa aquello que es espontáneo, libre, liberado y liberador, que fluye a través y en relación directa con el pueblo y la nación que nos concierne»<sup>1</sup> (1997: 18). Desde sus comienzos, el objetivo de los Provincetown Players era único y diferente: «crear un teatro nativo para dramaturgos nativos»<sup>2</sup> (1997: 18).

El nacimiento quasi-mítico de los Provincetown Players cuenta cómo una cálida noche de verano de 1915, unos cuantos bohemios que acostumbraban a pasar los meses estivales en la colonia de artistas de Provincetown, en el cabo Cod, huyendo de las insostenibles temperaturas estivales de Nueva York, dieron rienda suelta a sus creaciones dramáticas para pasar una noche divertida. Neith Boyce y Hutchins Hapgood tenían una pequeña pieza titulada *Constancy*, y Susan Glaspell y George Cram Cook habían escrito una ácida crítica del psicoanálisis titulada *Suppressed Desires*, la cual los Washington Square Players, otro *little theatre* neoyorquino, habían rechazado por ser «demasiado especial». Robert Edmond Jones, ávido seguidor del *New Stagecraft*, se convirtió en el diseñador del estreno, uniendo su carrera para siempre a los Provincetown Players, y a Eugene O'Neill en concreto. Hoy sabemos

1 «we lamentably lacked a native drama – ‘native’ meaning always that which is spontaneous, free, liberated and liberating, flowing through and from and again into the people and nation concerned».

2 «To found a native stage for native playwrights».

que el nacimiento de este grupo responde más a las inquietudes intelectuales y formales de sus miembros que a una simple noche de entretenimiento, pero es así como la historia comienza. Tras dos veranos en Provincetown, George Cram Cook, erigido en líder espiritual del grupo, decidió que tenían una misión más importante y que debían trasladarse a Nueva York. Y así cambiaron su pequeño y destartalado Wharf Theatre, un cobertizo que Mary Heaton Vorse tenía junto al embarcadero, por otros escenarios, quizá no menos destartalados al principio, en el turbulento Greenwich Village de las primeras décadas del siglo veinte.

Durante siete años, de 1915 a 1922, los Provincetown Players lideraron el movimiento de los *little theatres*, acaparando la atención de los críticos más prestigiosos. Todo bohemio que se apreciara participaba de una forma u otra en este teatro. William y Marguerite Zorach pusieron a su disposición sus dotes artísticas, una jovencísima Edna St. Vincent Millay hacía sus pinitos como actriz e incluso escribió varias obras; poetas como Djuna Barnes, Harry Kemp, Alfred Kreymborg o Wallace Stevens pusieron en práctica sus dotes teatrales, y así un largo etcétera. No había tema controvertido ni forma artística que no encontrara un lugar en los Provincetown Players. Como Robert Károly Sarlós apunta en su obra *Jig Cook and the Provincetown Players*, los Provincetown Players supusieron una revolución en múltiples sentidos:

Los Provincetown Players proporcionaron a los dramaturgos norteamericanos un escenario y una forma de trabajar, ayudaron a publicar muchas de las obras que producían, impulsaron las carreras de actores, directores y diseñadores, experimentaron sin prejuicios con todo tipo de estilos teatrales y métodos de producción, fueron los pioneros en introducir a un afro-americano en un escenario legítimo, basaron toda su actividad en un criterio artístico más que comercial, permitían que los espectadores participaran en el proceso creativo, y reflejaron, a la vez que influenciaron, el renacimiento intelectual que estaba tomando forma en los Estados Unidos<sup>3</sup> (1982: 6).

El estudio exhaustivo que Cheryl Black hace en *The Women of Provincetown, 1915-1922*<sup>4</sup> constituye una reconsideración necesaria para acompañar a otros estudios sobre los Provincetown Players (véase bibliografía). En este estudio, Black consigue destacar el papel que las mujeres tuvieron en el grupo. Algunas de ellas, como Susan Glaspell, Edna St. Vincent Millay o Djuna Barnes, consiguieron salir del olvido hace décadas, sobre todo a partir del movimiento feminista de los años setenta.

3 «The Provincetown Players provided a stage and a group process for American playwrights; helped publish many of the plays they produced; started careers for actors; directors, and designers; boldly experimented with a wide range of theatrical styles and production methods; pioneered in introducing the Negro into legitimate theatre; based all activity on artistic rather than commercial considerations; enabled spectators to participate in the creative process; and reflected, as well as influenced, the current intellectual renaissance in the United States».

4 Black, Cheryl (2002): *The Women of Provincetown, 1915-1922*. Tuscaloosa y Londres: University of Alabama Press.

Muchas otras aún continúan en ese baúl donde quedan las obras y el trabajo que el canon desestima. Pintoras, poetas, secretarias, costureras, directoras de escena, escenógrafas y actrices, todas ellas merecen un lugar destacado en el triunfo de los Provincetown Players. Cheryl Black, en los fragmentos traducidos a continuación, nos presenta de una forma crítica el papel desempeñado por ellas, resaltando especialmente su condición de feministas y cómo esta condición impulsó al grupo a la vez que significó una brecha importante que marcaría la disminución del papel de estas mujeres dentro de los Provincetown Players. Sin el aplomo, la fuerza de voluntad, y el espíritu reformador de estas mujeres, quizá el teatro norteamericano no podría escribir hoy el nombre de los Provincetown Players en letras doradas.

Cheryl Black es actriz, dramaturga y directora de teatro, ocupaciones que compagina con su trabajo como profesora de teatro en la Universidad de Missouri. Sus publicaciones incluyen *The Women of Provincetown, 1915-1922*, la primera obra crítica que se centra exclusivamente en la participación femenina en este grupo, así como varios artículos sobre teatro contemporáneo escrito por mujeres en *Staging a Cultural Paradigm: The Political and the Personal in American Drama*, *Feminist Revisions of Classic Texts*, en el *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, *Theatre Survey*, *Theatre History Studies*, y el *Journal of American Drama and Theatre*, entre muchos otros. Entre sus adaptaciones teatrales más recientes destacan *Chains of Dew* de Susan Glaspell (Wings Theatre, 2010), *Leap for Freedom* de William Wells Brown (en colaboración con Renee Pringle para el National Audio Theatre Festival (2010), y *Drácula* (con L. R. Hults). Cheryl Black es miembro del comité ejecutivo de la International Susan Glaspell Society.

**Noelia Hernando Real**  
Universidad Complutense de Madrid

## BIBLIOGRAFÍA

- DEUTSCH, Helen & HANAU, Stella (1972): *The Provincetown. A Story of the Theatre* (1931). Nueva York: Russell and Russell.
- EGAN, Leonora Rust (1994): *Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill*. Orleans, Mass.: Parnassus Imprints.
- KENTON, Edna (1997): «The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre 1915-1922». *The Eugene O'Neill Review*. N° 21.1-2, (Primavera-Otoño), pp. 15- 160.
- OZIEBLO, Barbara (ed.) (1994): *Provincetown Players. A Collection of their Shorter Works*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- SARLÓS, Robert Károly (1982): *Jig Cook and the Provincetown Players. Theatre in Ferment*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.



CHERYL BLACK

---

## Las mujeres de los Provincetown Players, 1915-1922\*

### *The Women of Provincetown, 1915-1922*

La aparición de los Provincetown Players se entiende dentro de un impulso revolucionario mayor que buscaba la creación de un nuevo orden social. La igualdad sexual no era la única meta de este nuevo orden, pero para los miembros de esta comunidad –que en su mayoría pertenecían a una raza y una clase privilegiadas– sí era una cuestión urgente en cuanto les afectaba personalmente. Tanto los hombres como las mujeres de este grupo estaban obsesionados con las relaciones entre géneros, y, al menos en sus comienzos, tanto hombres como mujeres encontraron en el feminismo un método con el que perfeccionar sus propias relaciones.

Desde sus orígenes, siempre hubo en el grupo un número suficiente de mujeres como para dar una cálida bienvenida a otras mujeres. Y lo que es más importante, el número de feministas también era suficiente como para, además de dar la bienvenida a otras mujeres, buscar la igualdad en todos los ámbitos. Dentro de las líderes del grupo había un número más que considerable de feministas, y así los términos «mujeres» y «feministas» se empleaban casi como si fueran sinónimos. Estas mujeres no solo eran parte de un grupo, sino que formaban parte de una red de apoyo basada en sus relaciones sociales, profesionales y personales; relaciones que, en muchos casos, eran anteriores a la formación de los Provincetown Players. [...]

Esta red de mujeres dio lugar a colaboraciones singulares y exitosas. Las obras de teatro, escritas por y acerca de mujeres, ofrecían roles de mujeres fuertes, y atraían a directoras, a críticas teatrales y a un público femenino. Por ejemplo, el impacto político que potencialmente tenían las obras de Susan Glaspell es mayor si consideramos que las actrices que normalmente las protagonizaban eran feministas como Ida Rauh o Margaret Wicherly, y que eran críticas teatrales feministas como Ruth Hale y Maida Castellun quienes interpretaban las producciones. Por lo tanto, no nos sorprende que esta red sobreviviera a la desaparición de los Provincetown Players: Blanche Hays intentó montar *The Verge* en París; Nina Moise consiguió traer

\*Traducción de Noelia Hernando Real. Los fragmentos del presente volumen corresponden a las pp. 145-149. Las editoras desean agradecer a Cheryl Black y al servicio de publicaciones de la Universidad de Alabama el permiso concedido para reproducir dichas páginas.

a Edna James a Santa Bárbara; Ida Rauh y Margaret Nordfelt trabajaron juntas en Santa Fe; Norma Millay actuó en *The Dove*, de Barnes, en 1926; Barnes se convirtió en la agente de Mina Loy en Nueva York; seis mujeres de los Provincetown Players ofrecieron su ayuda económica a Edna Kenton en 1933; y Susan Glaspell intentó que Rauh colaborara en el Federal Theatre Project en 1937.

En los Provincetown Players las mujeres encontraron la oportunidad de conseguir metas tanto públicas como privadas. Dado que el ámbito teatral había excluido a las mujeres, excepto a las actrices, el simple hecho de buscar un hueco en el teatro tenía implicaciones de índole feminista. Los Provincetown dieron a las mujeres este lugar desde el cual poder desafiar a la práctica teatral, tan segregada desde el punto de vista de género, dándoles la oportunidad de ser directoras, diseñadoras, dramaturgas, y managers. Teniendo en cuenta el éxito de estas mujeres, se puede decir sin faltar a la verdad que en el teatro «el sitio de la mujer estaba en todas partes». Además de ofrecer esta oportunidad de desafiar la segregación sexual, de ser un laboratorio en el que representar, examinar y resolver, de forma simbólica, conflictos sexuales, los Provincetown Players también ofrecían un espacio sin restricciones para llevar a cabo experimentos estéticos. En el caso de las mujeres, estos experimentos estaban muy relacionados con sus propias metas personales: el sentirse realizadas, afianzadas y enriquecidas; pero estos experimentos también dieron lugar a contribuciones artísticas nada desdeñables. Las mujeres del grupo contribuyeron a establecer las metas y forma de proceder de los Players, y fueron ellas las que marcaron el cambio en la política del grupo para pasar del consenso a la jerarquía a la hora de tomar decisiones. Controlaban la lectura de las obras y su selección, y mejoraron los niveles del grupo en cuanto a la puesta en escena se refiere. Siempre se encargaron de todo lo relacionado con el vestuario. Escribieron más de un tercera parte de las obras que se pusieron en escena y dirigieron casi la mitad de todas las obras del grupo. Siempre influyentes, estas mujeres dominaron la dirección del grupo desde 1918. Las dramaturgas crearon algunas de las piezas más innovadoras y de más relevancia social, obras que eran típicamente revolucionarias tanto en forma como en contenido, y que introducían o promovían innovaciones para las que ni siquiera existía un vocabulario, al mismo tiempo que exploraban ideas que para muchos eran molestas. Las contribuciones de las dramaturgas de los Provincetown ayudaron a que el grupo se estableciera como el germen del teatro americano moderno, siendo quizá también la plataforma de teatro feminista más importante en Estados Unidos hasta la década de los años sesenta. El compromiso de las actrices del grupo tanto con el naturalismo como con sus creaciones personales ayudó a acelerar el cambio en la forma de actuar que ya estaba latente en el teatro americano. Las directoras y diseñadoras del grupo fueron pioneras en su campo. Blanche Hays, que entonces iniciaba sus experimentos con el expresionismo y el uso de máscaras, y Marguerite Zorach, que trabajaba con el modernismo abstracto y el *New Stagecraft* (un nuevo concepto a la hora de poner obras en escena), pusieron su granito de arena para que hoy se conozca a los Provincetown Players por sus innovaciones estéticas. Al rechazar que los actores de *The Dreamy Kid* pintaran sus caras de negro, una decisión motivada quizás tanto



por una tendencia al realismo teatral como por el sentimiento de igualdad racial, Ida Rauh realizó una importante contribución personal que tenía claras implicaciones estéticas e ideológicas.

En los Provincetown Players las mujeres encontraron un lugar en el que ensayar no solo obras, sino también con el poder. Las diferentes formas en que estas mujeres lograron influenciar y ejercer su autoridad dentro del grupo refleja una transición importante en cuanto a las maneras en que estas mujeres buscaban tener más poder y ejercer más influencia en la cultura en general. Mujeres como Moise, Fitzgerald y Hays se caracterizaban por tener cualidades tradicionalmente femeninas: paciencia, tacto y empatía a la hora de ayudar a que el resto desarrollara su trabajo. Otras, como Kenton, Rauh, Bryant y Glaspell, desafiaban las expectativas de su género: ejercían su poder, se mostraban autoritarias sin sentir que tenían que pedir disculpas por ello, y se ofendían cuando perdían esta autoridad. Estos dos tipos de mujer representaban la brecha que existía en la cultura en general, la transición del movimiento de la mujer del siglo diecinueve, con su énfasis en el concepto de ayuda (lo que las historiadoras feministas llaman «maternalismo»), hacia el movimiento feminista del siglo veinte, con su énfasis en los derechos de la mujer. Ambas estrategias tuvieron éxito, en diferente grado, en cuanto que estas mujeres lograron tener una influencia considerable dentro de la compañía. Eso sí, las mujeres que se identificaban con el primer grupo tuvieron que enfrentarse a una oposición menor por parte de los hombres de la compañía. Por ejemplo, James Light y Eugene O'Neill aceptaban casi sin objeción la autoridad maternal de Moise, pero al referirse a mujeres como Kenton, Bryant y Rauh, podían emplear calificativos nada aduladores para estas.

Antes de que los Provincetown llegasen a sus dos últimas temporadas, las mujeres se habían mantenido fuertes solo en aquellas áreas tradicionalmente femeninas: la de las actrices y la del vestuario. En el resto de áreas su influencia había disminuido o desaparecido del todo. Tanto el feminismo como la ideología de género tuvieron repercusión en estas dos circunstancias: en la participación, nada común, de mujeres en todas las áreas, así como en el declive pronunciado a la hora de dirigir, escribir y diseñar en las dos últimas temporadas. El hecho de que los hombres apoyaran el feminismo, aunque fuera por un periodo corto de tiempo, probablemente ayudó a que las mujeres consiguieran un nivel de igualdad sin precedentes. Al menos durante unos años, los Provincetown fueron un modelo muy prometedor de una sociedad más igualitaria. Pero la realidad es que estos hombres abanderaban el feminismo más en teoría que en la práctica, lo que pone de relieve los diferentes resultados que se obtuvieron al poner el feminismo en práctica y la marcada discrepancia entre lo que hombres y mujeres entendían por un cambio radical en los roles de género y en cuanto al compromiso necesario para que dicho cambio fuese efectivo. Los hombres querían que el feminismo les proporcionara unas compañeras más liberales en términos sexuales. Las mujeres buscaban una vida sexual y personal más satisfactoria, pero también querían participar de forma más igualitaria en

otros ámbitos e iniciativas. Las mujeres de los Provincetown entendían la política de género mucho mejor que sus compañeros, y ellas necesitaban el feminismo de una manera diferente a los hombres. Como Kenton predijo, las cosas empeorarían antes de poder mejorar, y Evelyn Scott describió con gran precisión los esfuerzos feministas de su generación como «un amanecer apenas perceptible»<sup>1</sup>.

Para las mujeres de los Provincetown, el feminismo, aunque ciertamente ligado a reformas políticas o legales específicas (el sufragio, la igualdad económica, los derechos relativos a la reproducción, etc.), era más que una determinación política, era una religión secular. El feminismo, tal y como lo entendían y lo practicaban Edna Kenton y sus colegas, era una nueva forma de pensar, de vivir y de relacionarse con otros seres humanos. [...] Estas feministas pertenecían a la primera generación de mujeres que entendían el género como una construcción social –«Hombre» y «Mujer» como «impersonalidades en mayúsculas». Aquellas ideas antiguas, aquellos patrones de conducta, no podían ser simplemente dejados de lado por la legislación. El nuevo orden social debía responder a una transformación personal –hombres y mujeres y todas las relaciones humanas tenían que transformarse a través de un proceso intelectual, psicológico y espiritual. Los Provincetown Players emplearon el teatro para promover esta transformación.

1 «a just perceptible dawn».

Fuego



Fuego 2012 06



# Creació Literària

---

## Apuntes biogràfics sobre Beah Richards

### *Some Biographical Notes on Beah Richards*

La actriu afroamericana Beah Richards (Beulah Richardson, 1926-2000) se dedicó con profusió al teatre, en particular en companyies de color, com en el efímer Harlem Community Theatre en cuya fundació participó en 1958. Su rostre se hizo popular como secundaria gracias a sus apariciones en algunas películas de Hollywood, siendo nominada al Oscar como actriz de reparto por su papel de madre del protagonista (Sidney Poitier) en *Guess Who's Coming to Dinner* (*Adivina quien viene esta noche*), dirigida por Stanley Kramer en 1967. De hecho, muchos de sus papeles, tanto en teatro como en cine o televisión, correspondían a este tipo de personajes maduros, ya fueran criadas, madres o abuelas muy luchadoras, fuertes y llenas de sentido común y amor por los suyos. Así, en su debut teatral en off-Broadway, *Take a Giant Step* (1954), representó a una abuela de 84 años... siendo ella una jovencita. Entre sus actuaciones en el cine, destaca su última participación en la adaptación de la novela de Toni Morrison *Beloved*, dirigida por Jonathan Demme en 1998. También intervino con frecuencia en series de televisión (*The Bill Cosby Show*, *Roots: The Next Generations*, *Hill Street Blues*, *L.A. Law*, *ER* o *The Practice*) y jamás dejó de actuar desde sus estudios en Dillard University (Nueva Orleans), donde se materializó su vocación actoral.

Tras su experiencia universitaria se desplazó a San Diego, donde estudió drama y danza en el teatro Old Globe y participó en algunas producciones como *The Little Foxes*; posteriormente se trasladó a Nueva York, allí compaginó papeles en obras de teatro con clases que le garantizaban ingresos económicos. En esta época inicial de su carrera destacan sus trabajos en *The Miracle Worker* (1959), adaptación al teatro de la biografía de Helen Keller, como sustituta de Claudia McNeil en el papel de Lena Younger en *A Raisin in the Sun* (1959) de Lorraine Hansberry, una producción con la que hizo una gira nacional o en el papel de Sister Margaret en *Amen Corner* (1965) de James Baldwin. Por esta actuación le concedieron el premio del Círculo de Críticos Teatrales de Nueva York.

Paralelamente a su carrera como actriz, también fue una ferviente defensora de los derechos civiles. Nacida en Mississippi, vivió en primera persona los efectos del racismo y se concienció desde muy joven contra la segregación racial. Como activista y luchadora por las libertades se relacionó con algunos intelectuales y políticos de la talla de Paul Robeson, W.E.B. DuBois y Louise Patterson. Por estas amistades, algunas directamente vinculadas al Partido Comunista, Richards fue

investigada por el FBI en los años cincuenta, durante la caza de brujas espoleada por el senador Joseph McCarthy. Los archivos acerca de sus actividades se extienden desde 1951 hasta 1972.

Su talento creativo y su compromiso político se conjugan en sus escritos como autora teatral y poeta. El primero de sus tres textos teatrales, *All's Well That Ends*, aborda la segregación racial; el segundo, *One is a Crowd* (1971), tiene como protagonista a una cantante negra que busca vengarse de un blanco responsable de destruir a su familia; el tercero, *An Evening with Beah Richards* (1979), es un espectáculo individual. Publicó su poesía en *A Black Woman Speaks and Other Poems* (1974). En los últimos años antes de su fallecimiento, la actriz Lisa Gay Hamilton, a la que conoció en el rodaje de *Beloved*, mantuvo largas conversaciones con Richards y utilizó ese material para dirigir un documental sobre su vida titulado *Beah: A Black Woman Speaks* (2003), que fue estrenado en la cadena televisiva norteamericana HBO y recibió numerosos premios en festivales como el de Austin, Miami o Los Angeles.

El texto aquí traducido es un poema concebido como un monólogo para ser representado. La primera presentación del mismo, a cargo de la propia Richards en 1950, tuvo como escenario Chicago y como público la asociación Mujeres por la Paz, constituida por mujeres blancas. La obra es una intensa y frontal interpelación a las mujeres blancas, cómplices de la sumisión y la opresión de la mujer negra. Beah Richards opta por dirigir su voz no hacia los hombres, últimos beneficiarios de la sociedad patriarcal, sino hacia las mujeres blancas que caen en la trampa de creer que el color es una barrera que las sitúa en una posición de privilegio. Para Richards, la lucha por la igualdad debe pasar por la hermandad entre mujeres, independientemente de su color de piel, para poder romper las injusticias que oprimen a todas. Es una interesante aportación de este texto el recurso a la tradición poética renacentista, en la que la mujer se dibuja como objeto de deseo pero nunca como sujeto, para subvertir dicha tradición e invocar a la unión y la lucha conjunta entre mujeres por encima de las fronteras raciales.

*A Black Woman Speaks (Habla una negra)* fue publicada en 1974 por primera vez, ganó un premio Emmy en 1975 y fue seleccionada por Margaret Wilkerson en su antología *9 Plays by Black Women* en 1986. Existe una recentísima adaptación de dicho texto en formato de video y accesible a través de internet, por parte de la intérprete Miss Matt, incorporada en mayo de 2010.

Araceli González Crespán  
Universidad de Vigo

**BIBLIOGRAFÍA**

- ADAMS, Nick et al.: *Black Movements in the US- Fall 2008: Beah Richards*. <http://dornsife.usc.edu/cdd/civic/bmus/Beah%20Richards.html>. Accedido el 17 de junio de 2011.
- MISS MATT: *A Black Woman Speaks*. <http://www.youtube.com/watch?v=Zc-yN9-8XGU>. Accedido el 20 de junio de 2010.
- NADEN, Corinne J.: «Beah Richards». En: *Gale Contemporary Black Biography*, <http://www.answers.com/topic/beah-richards>. Accedido el 2 de enero de 2011.
- RICHARDS, Beah (1986): «A Black Woman Speaks». En: Margaret B. Wilkerson (ed.): *9 Plays by Black Women*. Nueva York: Mentor, pp.33-39.





BEAH RICHARDS

---

**HABLA UNA NEGRA \***  
***A BLACK WOMAN SPEAKS***

Es justo que yo, una mujer Negra, hable de las mujeres blancas.  
Mis esposos, mis padres, mis hermanos, mis hijos, mueren por ellas, por su causa.

Y la sangre de todos ellos, congelada en la silla eléctrica, detenida por la soga del verdugo, recalentada por el fuego de los linchamientos, derramada por el deseo de los defensores de la supremacía blanca<sup>1</sup> de asesinar en beneficio propio, me da derecho a hablar.

Me gustaría poder hablar de las mujeres blancas como pudieran y debieran ser, cuando con dignidad se pongan en pie de igualdad.

Pero entonces, una mujer será una mujer, vacía de color y clase, y mi discurso será agua pasada. Por fortuna, pasada.

Pero ahora, ya que se considera algo especial, ¡supremo!  
tengo la obligación, con total honestidad, de anunciar qué me parece.

Las mujeres blancas se yerguen sobre faldas ensangrentadas y esclavitud, tendiendo sus manos adúlteras, matando a los míos y aplastándome a mí.

¿Qué es, pues, esta cuestión superior que para sostenerse ha de alimentar sus necesidades de mi carne?

¿Cómo llegó a suceder este horror?

Echemos un vistazo a la historia.

Los defensores de la supremacía blanca dijeron que eras mejor que yo.

Que tu pálida frente nunca conocería el sudor de la esclavitud.

¡Mentían!

También la mujer blanca está esclavizada; la diferencia es de grado.

A mí me trajeron encadenada.

A vosotras os trajeron esclavas del hombre con vuestro consentimiento.

A vosotras.

Cargamentos de mujeres, cada una con la esperanza de ganarle

\* Traducción de Araceli González Crespán.

1 Ideología que sostiene la superioridad de la raza blanca con respecto a otras razas.

con labios de rubí  
y rizos insolentes  
y ojos brillantes y seductores  
para casar con el más rico.  
¿Os acordáis?

Y os vendieron aquí como me vendieron a mí.  
Hermanas, no es ocasión para la burla.  
Como contaron mis dientes, tasaron vuestros muslos.  
Os vendieron al mejor postor igual que a mí.  
Y no peleasteis por el derecho a elegir con quien casaros.  
Por cualquier precio de cambio que fuera moneda de curso legal,  
os vendieron a una cama extraña en una tierra extraña.  
¿Os acordáis?  
Y no peleasteis.  
Fijaos, no hablo en broma, yo luché por la libertad;  
ahora peleo por nuestra unidad.  
Todas somos mujeres.  
Y lo que a ti te agravia, a mí me asesina... y al final marca tu tumba.  
Así que compartimos una muerte mutua a manos de la tiranía.

Me atraparon con cadenas, con escopeta.  
A ti te atraparon con lengua mentirosa, no fueras a ver esa falta,  
esa infamia que te privó de nombre, voz y autoridad,  
esa avaricia asesina que nos echó a perder a ti y a mí.  
Él, el defensor de la supremacía blanca, manipuló vuestras mentes con un  
pensamiento envenenado:  
«La piel blanca es suprema»  
Y con eso compró esa monstruosa mudanza que os desterró a meros objetos.  
Cambió el dulce provecho que la naturaleza había forjado en vosotras  
aboliendo vuestra primavera os arrancó el corazón,  
apartó vuestra bondad de lo que pudierais decir, pensar, sentir, considerar justo.  
Y no peleaste, sino que enseguida te aferraste a mi esclavitud para mejor  
soportar la tuya.  
Es verdad ...  
Mis perlas eran cuentas de sudor, retorcidas por el dolor de un cuerpo cansado.  
En lugar de anillos en las manos, lucía venas hinchadas a punto de estallar.  
Mis adornos eran las cicatrices del látigo; mi diamante, una lágrima quizás.  
En lugar de colorete y polvos en la cara llevaba una rígida máscara de miedo,  
al ver mi sangre así derramada.

Y vosotras, mujeres, al verlo, no protestasteis.  
Sino que os arrebujasteis en vuestra rosada esclavitud  
y pensasteis que mi sangre desperdiciada confirmaba vuestra superioridad.

Porque lucíais collar de oro, no os disteis cuenta de que ahogaba vuestra voz.  
Porque anillos de diamantes engalanaban vuestras manos, no os lamentasteis de su forzada ociosidad.

Tampoco pudisteis ver que las pulseras de platino que embellecían vuestras muñecas eran cadenas que os ataban con fuerza a la esclavitud económica; y aunque reclamabais el nombre de vuestro esposo, no podíais contar con su fidelidad.

Le disteis hijos... yo le di hijos.

No, voluntariamente no.

A vosotras os compró.

A mí me violó.

Yo peleé.

No peleasteis ni por vosotras ni por mí.

Os mantuvisteis emboscadas en vuestra superioridad y no hicisteis un solo reproche

consolasteis el ultraje con un nuevo prendedor.

¡Dios, tan grande es el miedo de una mujer que por una piedra, una fría piedra no defiende el honor, el amor ni la dignidad!

Soportasteis la vergonzosa burla del matrimonio y acumulasteis odio hacia mí.

También mujer... además de esclava.

Y cuando tu esposo desheredó la semilla que fue mi hijo

y le separó de mí al venderlo, te sentiste vengada.

Compréndelo: yo no era el enemigo. Yo no era la fuente de tu angustia.

Yo era tu amiga.

Peleé.

Pero tú no quisiste ayudarme a luchar porque creías que solo me ayudabas a mí.

Tus ojos engañados al ver solo mi esclavitud contribuyeron a tu propia derrota.

Sí, a mí me condenaron a muerte y a ti a la podredumbre.

Tu corazón desapareció, consumido por el odio, agotado de ociosidad,

haciéndote la gran dama, exiliado a la vanidad.

Es de justicia decir que tu miedo igualaba su tiranía.

Temías amamantar a tus críos

no fueras a ofender con tus pechos caídos la vista de tu dueño

y que él huyera hacia bellezas más firmes.

Por eso me los pasaste, a tus hijos.

Carne de tu carne, sangre de tu sangre, bebieron de mí el sustento de la vida,

y mientras les daba el pecho sabía que alimentaba al enemigo de mi propio hijo.

¡Podía haber mentido!

Decirte que tu hijo estaba saciado hasta morir de hambre.

Pero no tuve corazón para matar huérfana inocencia.

Pues al comer sonreía, eructaba y ronroneaba de placer,

y en cuanto al color, no noté la diferencia.

Sí, en ese primer momento  
yo di vida a tus hijos e hijas.

Pero cuando su sangre y sus huesos se fortalecieron gracias a mi leche,  
les enseñaste a odiarme.

Les diste las palabras «mami» y «negra»<sup>2</sup>.

De modo que esa fuerza que era mía, se volvió y me escupió,  
despojó a mis hijas y mató a mis hijos.

Sabes que digo la verdad, aunque no sea verdad para todas vosotras.

Cuando disteis el gran impulso hacia la libertad, mis hijos lucharon al lado de  
vuestros hijos.

Mis maridos, y también mis hermanos, cayeron en la batalla en la que murió  
Crispus Attucks<sup>3</sup>.

Y cuando yo me agité por la libertad y la valiente Harriet<sup>4</sup> se puso en cabeza,  
algunas de vosotras tuvisteis coraje, y me ayudasteis a escapar.

¡Es una lástima que no actuaseis en pro de la JUSTICIA!

Sino para conservar la Unión<sup>5</sup>, y también por compasión;

¿cómo, si no, llegamos a mi situación actual?

Odiabais la esclavitud, mas aborrecíais la igualdad.

Me habría gustado que las pobres de entre vosotras hubieran advertido la  
confabulación

y unido sus manos a las mías.

Al ser mayoría, podríamos haber rescatado hace mucho tiempo vuestras vidas  
desperdiciadas.

¡Pero NO!

Los ricos podían estar satisfechos enriqueciéndose aún más.

Mientras los pobres pretendían, con asesina brutalidad,  
convencerse de que lo falso era verdad.

Y con el KKK<sup>6</sup>, su cruz ardiente y su sed de sangre  
decidieron demostrar que «lo blanco es mejor», olvidando su pobreza.

Los defensores de la supremacía blanca usaron así vuestras pieles  
para perpetuar vuestra esclavitud.

¡Compadecedos de mí!

2 Términos derogatorios en inglés para referirse a las esclavas o criadas negras, «mammy» y «nigger» en el original.

3 Crispus Attucks (1723-1770), afroamericano reconocido como el primer mártir de la Independencia. Murió en la Masacre de Boston, bajo el fuego de soldados británicos.

4 Harriet Tubman (c. 1820-1913) fue una esclava negra emancipada que participó activamente en la huida organizada de más de doscientos esclavos hacia el Norte a través de la organización clandestina conocida como el «Ferrocarril Subterráneo».

5 En el enfrentamiento civil de la Guerra de Secesión (1861-65) la Unión de los estados del norte defendían la abolición de la esclavitud frente los estados sureños de la Confederación.

6 Ku Klux Klan.

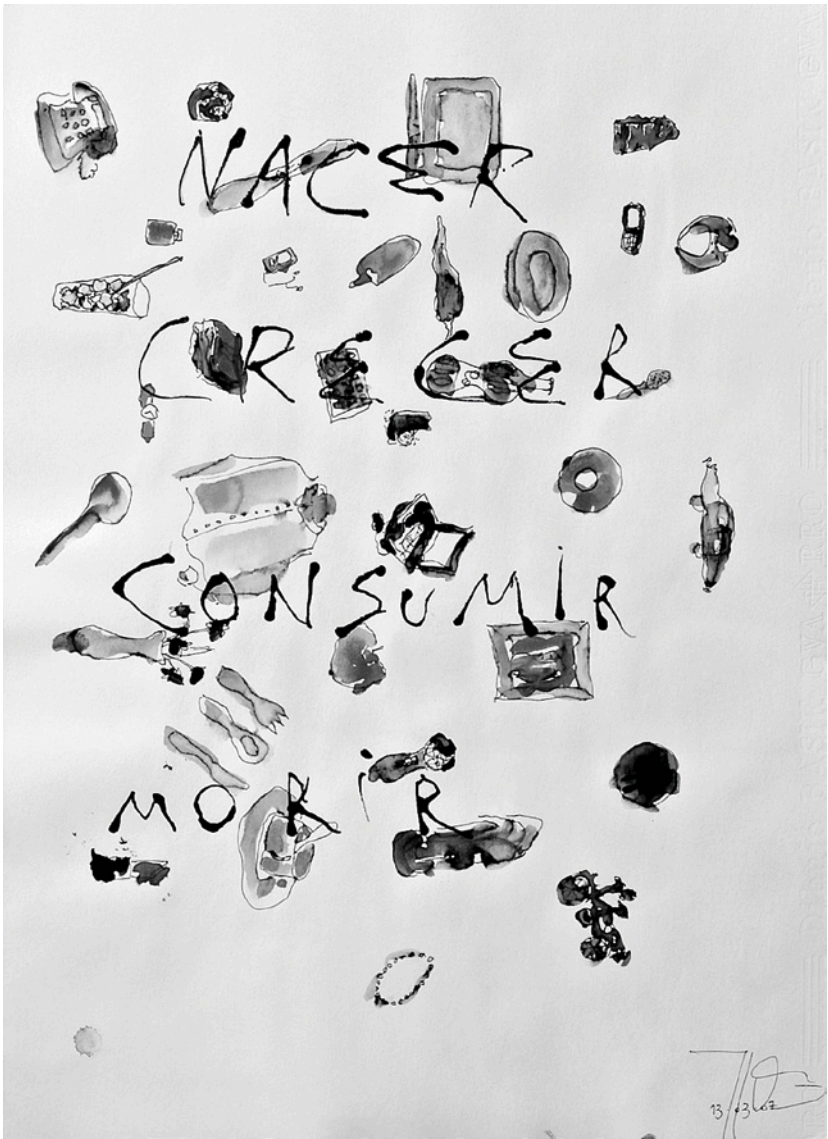
¡Compadeceos del niño Emmett Till!<sup>7</sup>  
¡Y compadeceos de vosotras mismas!

No es un error que vuestros cuerpos desnudos en los calendarios  
anuncien las fechas fatales.  
Esto es lo que han pensado para vosotras.  
A esa depravación os reducirán.  
Muerte para mí, y peor que la muerte para vosotras.

¿Qué vas a hacer?  
¿Vas a luchar conmigo?  
La supremacía blanca es tu enemigo y el mío.  
Así que ten cuidado al hablar conmigo;  
no me recuerdes mi esclavitud,  
la conozco bien.  
Háblame mejor de la tuya.  
Recuerda, nunca me has conocido.  
Me has visto como la supremacía blanca  
quería que yo fuese.  
Pero seré yo misma –  
¡LIBRE!  
¡JUSTICIA!  
¡PAZ!  
¡ABUNDANCIA!  
¡para cada HOMBRE  
MUJER  
NIÑO  
que pise la faz de la tierra!  
Esta es mi lucha.  
Si quieres pelear conmigo, cógeme de la mano,  
para que nuestra tierra pueda ser al fin  
un lugar de paz e igualdad humana.

7 El asesinato del joven afroamericano Emmet Till (1941-1955) fue uno de los detonantes del Movimiento por los Derechos Civiles en los años cincuenta del siglo veinte en Estados Unidos.





13/13/02





# Llibres

SHERRY ENGLE

*New Women Dramatists in America, 1890-1920.*

Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2007.

276 páginas.

En *New Women Dramatists in America, 1890-1920*, Sherry Engle aborda una ardua tarea, la de devolver a cinco mujeres al lugar que una vez ocuparon en la historia del teatro norteamericano. Sin duda, es esta una tarea que la autora de este libro finaliza con éxito. Como Sherry Engle nos indica en la introducción al volumen, las cinco dramaturgas objeto de su estudio han sido «esencialmente desestimadas por los estudiosos del teatro» y «su legado al teatro americano se ha visto ensombrecido por los dramaturgos canonizados de la época»<sup>1</sup> (2007: 1). Podríamos añadir, sin embargo, que el hecho de que estas dramaturgas escribieran principalmente musicales y melodramas, es decir, obras muy populares y de gran éxito comercial en la época, pero de escaso mérito formal y temático, tampoco las ha ayudado a ser rescatadas por el movimiento feminista posterior que sí rescato del olvido a otras dramaturgas como Susan Glaspell o Rachel Crothers. Como apunta Sarah J. Blackstone, «si el estudio del género del melodrama en sí mismo se encuentra en los límites de la crítica, el estudio de la mujeres que escribieron este tipo de obras se encuentra aun más alejado del centro de las investigaciones»<sup>2</sup> (1999: 23). De hecho, *New Women Dramatists in America, 1890-1920*, se une a una muy escasa lista de libros sobre dramaturgas de esta época, entre los que se incluyen *Modern American Drama: The Female Canon*<sup>3</sup> (1990), *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*<sup>4</sup> (1999) o *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914*<sup>5</sup> (1992).

Las cinco mujeres excepcionales que Sherry Engle nos propone devolver al mundo de la crítica teatral son Martha Morton (1865-1925), Madeleine Lucette Ryley

- 1 «essentially overlooked by theatre scholars», «their legacy to American theatre [was] overshadowed by canonized male writers of the period».
- 2 «If the study of melodrama itself is on the fringes of scholarship, the study of women who wrote such plays is even further from the center of theatrical investigation».
- 3 Este libro, editado por June Schlueter en 1980, recoge excelentes capítulos sobre dramaturgas de mérito más reconocido actualmente, como Rachel Crothers, Susan Glaspell o Zoe Atkins, y además encontramos el capítulo «'The New Path': Nineteenth-Century American Women Playwrights», en el que Doris Abramson brevemente repasa las figuras principales de esta época, especialmente Anna Cora Mowatt, así como dos autoras que Engle también estudia: Martha Morton y Madeleine Lucette Riley.
- 4 Este volumen, editado por Brenda Murphy, cuenta con dos excelentes capítulos que también tratan temas que Engle recoge en su volumen «Women Writing Melodrama» de Sarah J. Blackstone y «Realism and Feminism in the Progressive Era» de Patricia Schroeder.
- 5 Un interesante libro editado por Vivian Gardner y Susan Rutherford.

(1858-1934), Evelyn Greenleaf Sutherland (1855-1908), Beulah Marie Dix (1876-1970) y Rida Johnson Young (1875-1926). A pesar de que a primera vista se puedan echar en falta a otras autoras fundamentales de la época, como Mary Roberts Rinehart, Zoë Atkins o incluso Rachel Crothers, la exhaustividad en el estudio y la dedicación a estas cinco autoras nos convencen de su calidad y de la necesidad de impulsar más estudios sobre ellas. Engle supera su objetivo de informar a los lectores de las vidas y obras de estas dramaturgas, «de sacarlas de la oscuridad, y de esta forma, reconocer y celebrar sus logros en el teatro americano»<sup>6</sup> (2007: 11), pues el lector consigue hacerse, además, una idea muy clara de los gustos y preferencias del público de la «Progressive Era», a la vez que nos revela y nos hace cuestionarnos, una vez más, los mecanismos escondidos que relegan las obras de mujeres como estas a los márgenes de los márgenes del canon.

El primer capítulo se centra en Martha Morton, conocida como la «decana de las dramaturgas». Tras un breve repaso a su biografía, Engle se centra en el análisis de sus obras, dando todo lujo de detalles sobre el argumento, caracterización, así como en la historia de sus puestas en escena –resaltando que Morton dirigió la mayor parte de sus obras, un hecho no muy común entonces– y la recepción crítica del momento. El capítulo culmina con un verdadero regalo para los lectores ávidos por conocer más sobre esta mujer: la reproducción completa del discurso que Martha Morton dio ante el American Dramatist Club, el cual solo aceptaba a varones entre sus miembros, y en el cual, tras anunciar la creación de una asociación para escritoras, la Society of Dramatic Authors, Morton espetó: «Señores, no les vamos a culpar de algo de lo que son completamente inocentes –*su sexo*– nos les vamos a dejar de lado porque *sean simplemente* hombres –¡les invitamos a todos!»<sup>7</sup> (en Engle, 2007: 50, énfasis en el original).

Engle dedica el segundo capítulo a Madeleine Lucette Ryley, cuya carrera se dividió entre los escenarios norteamericanos y los ingleses. La historia de esta mujer, como nos la presenta Engle, nos hace admirar a una escritora y cantante, que se inició en el mundo de la ópera a finales de los ochenta, y que además de obras de teatro también escribía historias cortas y sketches para revistas. Es significativo que, lejos de dejarse llevar por su admiración hacia las autoras de su investigación, Engle sabe dirigir al lector hacia los fallos de estas dramaturgas e interpreta las razones por las que algunas obras de Lucette Ryley, por ejemplo, conseguían un éxito rotundo en Estados Unidos y un rotundo fracaso en Inglaterra o viceversa. Engle nos proporciona detalles sobre los actores, directores e interpretaciones de las obras que nos puedan ayudar a entender estas disyuntivas. También nos ayudan a entender mejor a esta dramaturga los datos biográficos sobre su participación en la Actresses' Franchise League, de la que fue vice-presidenta de 1908 a 1918, así como la reproducción de la entrevista que Madeleine Lucette Ryley dio a M. O. K para *The Vote*, la cual pone

6 «The aim of this work is to inform Readers about the lives and Works of Martha Morton, Madeleine Lucette Ryley, Evelyn Greenleaf Sutherland, Beulah Marie Dix, and Rida Johnson Young and, in so doing, to lift them from obscurity, both acknowledging and celebrating their accomplishments in American theatre».

7 «Gentlemen, we are not going to blame you for something of which you are entirely innocent –*your sex*– we are not going to ostracize you because *you are merely men* –we invite you all!»

de manifiesto su defensa del voto de la mujer así como de la educación superior femenina.

El tercer capítulo versa sobre las colaboraciones entre Evelyn Greenleaf Sutherland y Beulah Marie Dix, no sin antes destacar sus méritos individuales. Estas dos mujeres pusieron en escena diecisiete obras, en su mayoría romances históricos, que fueron, ante todo, un gran éxito en Inglaterra. El cuarto capítulo, dedicado a Rida Johnson Young, autora de más de treinta obras y musicales, así como de un largo número de canciones populares durante las dos primeras décadas del siglo veinte, destaca principalmente por el ímpetu demostrado por hacerse un hueco en el mundo del teatro sin renunciar a su sexo: «la dramaturgia no es un campo para el que la mujer se encuentra incapacitada», una mujer no tiene que «enmascarar su sexo para competir con un hombre. Una mujer puede ser dramaturga y seguir siendo mujer»<sup>8</sup> (en Engle, 2007: 185).

Sin duda, el trabajo de reconstrucción de las vidas y obras de estas dramaturgas no ha sido una tarea fácil; desde la búsqueda de certificados de nacimiento y defunción, pasando por reseñas, anotaciones, correspondencia, hasta conseguir copias de las obras y libretos, demuestran la calidad y seriedad investigadora de Sherry Engle. Cada capítulo incluye un listado detallado de las producciones más significativas de cada autora en Estados Unidos e Inglaterra, así como información sobre las colecciones que guardan estas obras. El apéndice que cierra el libro, un listado exhaustivo de obras y musicales escritos por mujeres y producidos en Nueva York desde abril de 1885 a junio de 1925, detallando los teatros y las fechas exactas, es una fuente genuina de la que futuras investigaciones sobre el tema podrán beneficiarse.

**Noelia Hernando Real**

Universidad Complutense de Madrid

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMSON, Doris (1990): «'The New Path': Nineteenth-Century American Women Playwrights». En: June Schlueter: *Modern American Drama: The Female Canon*. Rutherford: Fairleigh University Press, pp. 38-51.
- BLACKSTONE, Sarah J. (1999): «Women Writing Melodrama». En: Brenda Murphy: *Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 19- 30.
- GARDNER, Vivian & RUTHERFORD, Susan (1992): *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SCHROEDER, Patricia (1999): «Realism and Feminism in the Progressive Era». En: Brenda Murphy: *Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 31-46.

<sup>8</sup> «playwriting is a field in which there are no handicaps for a woman», «unsex herself to compete with a man. A woman may be a dramatist and still be a woman».

## NOELIA HERNANDO REAL

*Self and Space in the Theatre of Susan Glaspell.*

Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. 204 páginas.

La publicación de este nuevo estudio crítico sobre la dramaturga y novelista Susan Glaspell (1876-1948) a cargo de Noelia Hernando Real evidencia el interés que despierta esta autora considerada como una de las voces más originales y carismáticas de principios del siglo XX (Alberola Crespo & Shafer, 2006: 77). Conocedora de las técnicas teatrales utilizadas por los dramaturgos europeos, junto a su marido, George Cram Cook, y otros compañeros intelectuales y bohemios, suscribieron la atrevida aventura de crear un teatro dramático genuinamente americano. Cofundadora de los Provincetown Players y galardonada en 1931 con el Premio Pulitzer por su obra *Alison's House* (inspirada tanto en la vida de la poeta Emily Dickinson como en intereses y experiencias propios), su voz cayó en el olvido tras su muerte. En la década de los ochenta los trabajos de Annette Kolodny y Judith Fetterley así como una pionera biografía a cargo de Marcia Noe (1983) serán los responsables de rescatar su voz.

A lo largo de los noventa del pasado siglo y primera década de este, se han ido sucediendo toda una serie de estudios en los que se ha analizado la obra de Glaspell desde distintas perspectivas; se han publicado biografías de la escritora (Ozieblo, 2000); traducciones de sus obras con aparato crítico<sup>1</sup>; y en el año 2010 *Susan Glaspell: The Complete Plays*, una recopilación de todas las obras de teatro de Susan Glaspell que incluye un texto inédito que las editoras del volumen, J. Ellen Gainor y Linda Ben-Zvi, fechan en 1919.

Consciente de la importancia que Glaspell concedía al espacio escénico y el innovador uso que hacía del mismo, y tras comprobar que los estudios publicados hasta la fecha no lo abordan en profundidad, en *Self and Space in the Theatre of Susan Glaspell* Noelia Hernando Real se decanta por realizar un análisis pormenorizado del espacio teatral sobre el que evolucionan los personajes glaspellianos y en el que tiene lugar la representación, ese espacio visible que se concreta en la puesta en escena. Para llevar a cabo su objetivo nos presenta seis capítulos que incluyen una serie de secciones con títulos muy sugerentes. Destacar que los capítulos que componen este estudio van precedidos de una introducción en la que la autora nos indica las obras elegidas para realizar su estudio: *Suppressed Desires* (1915), *Trifles* (1916), *The Outside* (1917), *Close the Book* (1917), *Bernice* (1919), *Inheritors* (1921), *The Verge* (1921), *Chains of Dew* (1922), *The Comic Artist* (1928), *Alison's House* (1930) y *Springs Eternal* (1943). Según Hernando Real el motivo de su elección obedece a

1 Cinco obras de Glaspell han sido traducidas al portugués en 2002 y recogidas en el volumen titulado *O Teatro de Susan Glaspell: Cinco Peças*. *Trifles* y *Alison's House* traducidas por Danilo Lobo, *The Outside* y *The Verge* por Lucia V. Sander; y *Bernice* por Boréo Funck. La obra *Trifles* fue traducida al español y publicada en junio de 2006 por Nieves Alberola Crespo y está recogida en el libro *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense* (la traducción va precedida de una introducción crítica escrita por la traductora, pp. 75-116).

que estas obras comparten cualidades espaciales que ponen en movimiento los mecanismos de la geopatología dramática, principalmente la estrecha relación existente entre el espacio escénico ficticio, el tipo de personajes que lo habitan, el desarrollo de la acción dramática y el lenguaje espacial.

El primer capítulo se inicia con la definición de los conceptos «espacio» y «lugar» (*space/place*) basándose en los escritos de diferentes pensadores como Henri Lefèbvre, Dean Wilcox, Doreen Massey o Michel Foucault entre otros. A la hora de decantarse por un marco teórico que le sirva para desarrollar el estudio y análisis de las obras de Glaspell, Hernando Real elige las teorías de Una Chaudhuri recogidas en *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (1995) convirtiéndose así en la primera estudiosa de la obra de Glaspell que utiliza este novedoso marco teórico. Para ayudar al lector a familiarizarse con la obra de Chaudhuri, Hernando Real dedica los apartados «Dramatic Geopathology», «Gender and Home», «Geopathology, Realism and Feminism» y «The Imagery of Dramatic Geopathology» para abordar conceptos como «el hogar», «la geografía del género», «el personaje patológico», «el mito americano de la movilidad» o «la relación entre geopatología, realismo y feminismo».

En el segundo capítulo explora el mito americano de la movilidad desde una perspectiva deconstruccionista y nos muestra como las obras seleccionadas nos ofrecen una mayor variedad de imágenes geopáticas. El tercer capítulo se centra en la relación de los personajes geopáticos con las concepciones dicotómicas de los espacios dramáticos; y el cuarto en la presencia del pasado en términos espaciales. Del cuarto capítulo destacar los apartados «The Spatial Burden of the Pilgrim Fathers' Heritage», «Geopathic Crossroads: Place, Identity, and Tradition in Performative Acts» y «Tradition vs. Modernity: Generation Conflicts Reflected on Stage» puesto que pensamos que pueden ser muy interesantes para todas aquellas personas que se dedican a los estudios de género y feminismo.

En el quinto capítulo se aborda el tema de la muerte como metáfora que determina el sujeto y el espacio en distintas secciones de sugerentes títulos y que consideramos de lectura obligada al igual que la lectura del sexto y último capítulo en el que la autora del libro se desmarca del modelo teórico de Chaudhuri para acuñar y utilizar un nuevo concepto *principles of departure* que considera necesario para abordar el análisis de las obras objeto de selección.

Glaspell fue una mujer comprometida con su tiempo que proclamó su interés en todos los movimientos progresistas bien fueran feministas, sociales o económicos y tomó parte activa a través de sus escritos. Las protagonistas de sus obras son mujeres fuertes que con frecuencia se encuentran en espacios hostiles que impiden su desarrollo e independencia. Hernando Real centra su mirada en esos personajes y analiza de forma magistral como las identidades femeninas se ven determinadas por el espacio escénico, los continuos cambios a los que se encuentran sometidas y tiene presente las innovadoras estrategias utilizadas por la dramaturga estadounidense a la hora de subvertir las dicotomías tradicionales.

Son muy numerosas las fuentes tanto primarias como secundarias que maneja la autora del libro y que aparecen recogidas en distintos apartados (obras de

teatro, ficción, relatos, relatos sin fecha, ensayos y miscelánea que ha consultado en colecciones especiales de bibliotecas americanas e inglesas, y fuentes secundarias que contrasta y frente a las cuales se posiciona). También deseamos destacar la muy cuidada edición del libro: la portada y las fotografías que ilustran el trabajo; el índice de materias, autores y palabras clave que tanto facilita la búsqueda de cualquier tipo de información así como esas notas explicativas que en numerosas ocasiones aportan información relevante.

Para aquellas personas interesadas en la obra de Susan Glaspell, en el teatro estadounidense o en la literatura de mujeres *Self and Space* es un libro de lectura imprescindible, un estudio que abre las puertas a espacios nuevos redefinidos para el encuentro. Junto a los trabajos de Ellen Gainor (2001) y Kristina Hinz-Bode (2006) que se centran exclusivamente en el teatro de Glaspell, este libro puede y debe ocupar un lugar preeminente, dado el gran interés que el tema suscita.

**Nieves Alberola Crespo**  
Universitat Jaume I de Castellón

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBEROLA CRESPO, Nieves & SHAFER, Yvonne (2006): *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense*. Castellón: Ediciones Ellago. (Traducciones de Nieves Alberola Crespo)
- BEN-ZVI, Linda (2005): *Susan Glaspell: Her Life and Times*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- BEN-ZVI, Linda & GAINOR, J. Ellen (eds.) (2010): *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Jefferson: McFarland.
- GAINOR, J. Ellen (2001): *Susan Glaspell in Context: American Theatre, Culture, and Politics 1915-1948*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HINZ-BODE, Kristina (2006): *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Location in the Plays*. Jefferson: McFarland.
- NOE, MARCIA (1983): *Susan Glaspell: Voice from the Heartland*. Western Illinois Monograph Series. Macomba: Western Illinois University Press.
- OZIEBLO, Barbara (2000): *Susan Glaspell: A Critical Biography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

ALFONSO CEBALLOS MUÑOZ, RAMÓN ESPEJO ROMERO y  
BERNARDO MUÑOZ MARTÍNEZ (Eds.)

*El teatro del género / El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual.*

Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.

415 páginas.

Las artes escénicas gozan de un carácter preformativo; en el caso concreto del teatro, esta performatividad está íntimamente ligada a la construcción de la identidad. En el género del teatro, el género, valga la redundancia, guarda una relación intrínseca con la identidad. Con la finalidad de comprender la esencia del yo (ya sea el yo mujer, hombre, homosexual, heterosexual o bisexual), *El teatro del género / El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, editado por Alfonso Ceballos, Ramón Espejo y Bernardo Muñoz, nos ofrece una selección de ensayos recogidos en este volumen de la *Colección Arte, serie Teoría Teatral* de la Editorial Fundamentos. Este volumen analiza cómo las identidades se construyen, se desarrollan y finalmente se consolidan a lo largo de distintas épocas en la historia del teatro. Partiendo de una base sólida como comportan la crítica y teoría de académicos, ensayistas, críticos y filósofos de la talla de Judith Butler, Hélène Cixous, Julia Kristeva o Susan Sontag, los autores de esta colección de ensayos nos desvelan las diferentes variantes que surgen en el ámbito de los estudios de género; estudios que inicialmente se centraban en la mujer y que fueron ampliando sus fronteras para prestar atención a la identidad homosexual. Asimismo, recientemente los estudios de género se han completado añadiendo diversas investigaciones centradas en la masculinidad. Teniendo también en cuenta diferentes obras pertenecientes a la dramaturgia española, americana o inglesa, se analizan autores muy dispares dotando así de riqueza y gran variedad el texto, como bien explican los editores en algunos casos: «Los capítulos dialogan entre sí, a veces desde posiciones enfrentadas» (2009: 16).

La estructura del libro se plantea como la de una obra de teatro, compuesta de obertura, acto primero, interludio y acto segundo. Los editores nos muestran el «state-of-the-art» en los estudios de género y nos resumen el contenido de los diferentes apartados del volumen en la Obertura, que hace las veces de prólogo y aparece bajo el título «Investigando el teatro de género y el género del teatro». En el Acto Primero, titulado «La historia del teatro de género / El género en la historia del teatro» hacemos un recorrido que nos lleva desde los escenarios del medievo hasta la actualidad. A continuación tenemos el Interludio, que cuenta con un único capítulo titulado «Las mujeres, ¿otra mirada escénica?» de mano de la dramaturga Antonia Bueno, y analiza el papel de las dramaturgas españolas desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Y finalmente el Acto Segundo «El actual teatro de género / El género del teatro actual», con el que se cierra la obra, incluye diversas miradas sobre el teatro actual.

Los dieciséis capítulos que incluye este volumen abordan los estudios de género desde diferentes enfoques, épocas y lugares, haciendo de este libro un estudio

sólido y dialéctico. En el capítulo 1. «I shall bete the bak and bone / and breke all in sonder»<sup>1</sup> de Josefa Fernández Martín, encontramos un estudio del rol de la mujer en el teatro medieval inglés. Cabe destacar el análisis de la violencia de género, ya que son muchos los académicos que en la actualidad rescatan este tema para un análisis distinto al que se ha hecho hasta ahora de los textos medievales. Lourdes Bueno en el capítulo 2. «Identidad sexual del personaje en el teatro aurisecular» se centra en la identidad sexual en el teatro español durante el Siglo de Oro. El disfraz sirve de vehículo para el intercambio de roles en escena, pudiendo así representar identidades fluidas. En el capítulo 3. «En palabras de otros: mujer y representación en el teatro renacentista inglés» María Isabel Calderón López reflexiona sobre la ausencia de la voz femenina en el teatro renacentista inglés, sobre cómo este silenciamiento por parte del patriarcado priva a los personajes femeninos de poseer una identidad compleja, promoviéndose así estereotipos como la mujer espiritual o la mujer diabólica. Fátima Coca Ramírez en el capítulo 4. «Voces femeninas en el teatro del siglo XIX en España» estudia las obras de mujeres decimonónicas, entre las que destacan dramaturgas como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña, que presentan mujeres que se rebelan contra la sociedad española del siglo XIX. El capítulo 5. «La mujer en el teatro estadounidense del siglo XIX», de Miriam López Rodríguez, nos muestra también el papel de la mujer decimonónica en relación al teatro, pero a diferencia del capítulo anterior, el objeto de su estudio es la mujer estadounidense. En el capítulo se recoge la situación a la que se enfrentaba la mujer escritora, actriz, espectadora o empresaria. A través de modelos muy distintos de mujeres de la época, como lo son Anna Cora Mowatt, Luisa Medina y Luisa May Alcott, descubrimos los entresijos de la industria teatral. Cambiando de siglo y de perspectiva, Alfonso Ceballos Muñoz, en el capítulo 6. «La identidad gay en el teatro norteamericano contemporáneo», analiza la identidad homosexual a lo largo de la historia del teatro y establece las categorías del «teatro homosexual» diferenciado del «teatro gay», que se distinguen entre sí, entre otros factores, por los disturbios de Stonewall<sup>2</sup> (pre-Stonewall y post-Stonewall) y porque en el teatro gay se incluye el discurso del SIDA y el discurso «camp»<sup>3</sup> mediante los cuales la identidad homosexual se ve reforzada. Vemos cómo este movimiento pasa por el off-off Broadway, el off- Broadway y llega a también a ser «mainstream». Ana Isabel Zamorano Rueda, en el capítulo 7. «El cuerpo como escenario: *performances* y representación dramática del lesbianismo», reflexiona sobre la Teoría Queer y las múltiples categorías a las que se da lugar una vez se rompen los estereotipos del lesbianismo en el teatro. Se comentan, entre otras, obras de interés como la reescritura de *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams, en *Belle Reprive*

1 «Te voy a romper todos los huesos, / y a partir en mil pedazos» (2009: 22).

2 Los disturbios de Stonewall o «Stonewall Riots» tuvieron lugar el 27 de Junio de 1969 en Greenwich Village, Nueva York. La policía realizó una redada en el bar gay Stonewall Inn, tras lo cual, se produjo una protesta multitudinaria a la que le siguen otras durante varios días. El 16 de Febrero de 2000 se declaró la zona como «National Historic Landmark» por su relevancia en la lucha por los derechos civiles de gays y lesbianas.

3 El «camp» se define en el volumen como el discurso que incluye teatralidad y parodia, y que se diferencia del discurso homosexual porque el último opta por un estilo hipermasculino.



(1991), llevada a cabo por el grupo Split Britches con el fin de ilustrar el desarrollo del teatro lesbiano. Por otro lado, en el capítulo 8. «El conflicto entre la ilusión y la realidad: Blanche DuBois o el espectro de la bella sureña en la obra dramática de Tennessee Williams y su correspondiente versión cinematográfica» de Patricia Fra López, tenemos un análisis del texto primario y posterior versión cinematográfica que da lugar a este «doble» de Split Britches. Fra analiza la figura de la «bella sureña» y como esta se convierte en un espectro de su propio ser. Para cerrar el bloque del primer acto se plantean dos capítulos que tratan la masculinidad. Mar Gallego, en el capítulo 9. «Nuevas definiciones de masculinidad en *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry», nos enseña a comprender los problemas de la identidad masculina afro-americana y cómo los personajes entran en conflicto al estar inmersos en la cultura del hombre blanco. En el capítulo 10. «Ni buenos hijos, ni ciudadanos ejemplares: un retrato de la masculinidad tradicional en crisis. *The Basic Training of Pavlo Hummel* y *Stick and Bones* de David Rabe», Cristina Alsina Rísquez analiza el personaje principal de ambas obras, en las que supuestamente la guerra juega un papel primordial en el proceso de afianzamiento de la mitificada identidad masculina en Estados Unidos. Mediante los personajes de Rabe descubrimos cómo el discurso «machista y militarista» conduce a la destrucción del hombre.

Tras el Interludio, comienza el Acto Segundo, titulado «El actual teatro de género / El género en el teatro actual». En él encontramos, al igual que en el acto primero, estudios de género desde diferentes perspectivas, pero en esta sección se encuentran estudios contemporáneos, aunque los autores, en algunos casos, también realizan una retrospectiva sobre las cuestiones a tratar para poner en contexto al lector. En el capítulo 11. «Re-imaginando el cuerpo femenino en el teatro anglo-norteamericano contemporáneo», de Antonia Rodríguez Gago, se nos ponen antecedentes con dramaturgos como Harold Pinter y Samuel Beckett para llegar a dramaturgas contemporáneas como Suzan-Lori Parks, Caryl Churchill o Sarah Kane, autoras que han prestado atención al discurso que genera el cuerpo femenino que ha sido explotado por una sociedad con valores machistas y patriarcales. María Dolores Narbona Carrión, en el capítulo 12. «La representación de la búsqueda de la identidad de las mujeres en el teatro de Wendy Wasserstein», estudia las obras de la dramaturga, que fue criticada por no romper con las formas tradicionales relacionadas con las estructuras patriarcales. La identidad de las mujeres en la obra de Wasserstein se representa a través de recursos como el realismo, el humor, y el optimismo en finales esperanzadores. Ramón Espejo Romero, en el capítulo 13. «Representaciones de la homosexualidad en el teatro musical de Broadway», estudia dos obras del teatro musical de Broadway: *Rent* (1996) y *A Chorus Line* (1975) y muestra cómo ambas presentan una forma innovadora al introducir temas que induzcan a la reflexión. Espejo también cuestiona la validez de las críticas que no consideran estas obras como «musicales gay» por no cumplir ciertos patrones, que a su entender contribuyen a crear definiciones encorsetadas, y que finalmente favorecen la marginación de obras relevantes para la identidad homosexual. En el capítulo 14. «"Puestas en escena". La dramaturgia feminista en el panorama anglo-

sajón (1980-2000)», Carolina Sánchez-Palencia Carazo analiza el teatro feminista y la diversidad que existe dentro de este. A partir de las obras de dramaturgas tan diferentes entre sí, como Caryl Churchill, Cherrie Moraga o Eve Ensler, entre otras, se estructura el discurso feminista en teatro, que aunque a primera vista puede resultar heterogéneo, finalmente crea un discurso común que es la reivindicación de la identidad de la mujer. Los dos últimos capítulos analizan las obras de dramaturgas españolas. María Jesús Bajo Martínez, en el capítulo 15. «Dos mujeres, dos miradas», se centra en dos dramaturgas andaluzas contemporáneas: María Manuela Reina y Mercedes León. Bajo analiza, a través de las obras de dichas dramaturgas, dos visiones diferentes de la mujer y dos formas de entender y crear teatro. Eduardo Pérez-Rasilla, en el capítulo 16. «La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés», nos muestra el panorama actual más experimental de las dramaturgas españolas y se centra en la obra de Ana Vallés y su compañía Matarile, ya que se podría considerar paradigma de las vanguardias españolas contemporáneas.

El presente volumen es una buena aportación a los estudios de género, ya que los editores han logrado compilar un estudio en el que se abarcan diversas ramas. Es este un estudio ambicioso, pero a su vez es equitativo y generoso, pues no se jerarquizan las dramaturgias, ya sea en lo referente a época, lugar o sujeto. Se privilegian todas, ya que todas tienen cabida en una investigación que bebe de la dialéctica con la finalidad de ampliar nuestro campo de visión a la hora de enfrentarnos a los estudios de género. Sin embargo, los editores no nos explican el porqué de esta selección y desechan otras dramaturgias que pueden aportar pluralidad, como pueden ser las dramaturgias orientales, centrándose únicamente en los estudios de género del teatro occidental. Los autores de los capítulos aportan nuevas definiciones, perspectivas y en algunos casos nos llevan por senderos inexplorados, rescatando obras y autores de gran relevancia para ilustrar la construcción de la identidad en los escenarios, pese a que se echan en falta dramaturgas fundamentales como Naomi Wallace o Lynn Nottage en lo que a dramaturgias estadounidenses se refiere. En definitiva, considero que la obra es una lectura recomendable, ya que los editores del volumen se han arriesgado y han acertado en el tratamiento y selección de los ensayos en las dramaturgias propuestas, dando lugar a un óptimo punto de partida para la investigación del género en el teatro y a su consecuente desarrollo ulterior.

**Rovie Herrera Medalle**  
Universidad de Málaga

CRISTINA ALSINA, RODRIGO ANDRÉS Y ANGELS CARABÍ (Eds.)

*Hombres soñados por escritoras de hoy.*

Málaga: Universidad de Málaga, 2009.

278 páginas.

El volumen *Hombres soñados por escritoras de hoy* es una compilación de nueve ensayos que versan sobre la idea de masculinidad y cómo esta se percibe a través de las obras literarias de doce escritoras norteamericanas. En los nueve capítulos de este libro se recoge una gran variedad de acercamientos teóricos y de géneros de tal manera que encontramos estudios sobre novela, cuento corto y teatro. Todos los ensayos están ordenados de acuerdo con la cronología de las obras literarias analizadas.

El prefacio del libro, escrito por los editores Cristina Alsina, Rodrigo Andrés y Ángels Carabí, detalla el trabajo científico y las investigaciones llevadas a cabo por el Centre Dona i literatura / Càtedra en la última década. En el año 2000 este Grupo de Investigación publicó otra colección de ensayos que lleva por título *Nuevas masculinidades*, y en esa ocasión las colaboraciones contenidas en el mismo eran principalmente teóricas. El volumen que reseñamos en esta ocasión, *Hombres soñados por escritoras de hoy*, parece seguir la estela, la semilla de ese primer libro, pero con un enfoque práctico en el que podemos ver la aplicación de aquellas teorías ya estudiadas en el año 2000.

En la introducción al libro que reseñamos, las editoras dejan claro que el objetivo de la publicación de esta colección de ensayos es recoger diversos y diferentes enfoques en torno al tema de la masculinidad y abrir, de esta manera, un debate acerca de las diferentes visiones del hombre moderno en crisis, sus motivos y sus consecuencias. Es este un tema muy controvertido y nada fácil como ya apuntaban Carolina Sánchez-Palencia y Juan Carlos Hidalgo, editores del libro *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*, en la introducción al mismo. Allí se afirma que palabras como «crisis», «dilema» o «decadencia» se usan de manera muy común para referirse a la masculinidad contemporánea ya que muchos hombres tienen una percepción de sí mismos como individuos atrapados entre dos discursos: el feminismo políticamente correcto y el patriarcado pasado de moda (Sánchez-Palencia & Hidalgo, 2001: 12).

Michael Kimmel afirma que escribir sobre masculinidad como un fenómeno separado no es posible ya que la masculinidad no es la manifestación de una esencia interna sino que es una construcción social (1997: 5). En este mismo sentido, Harry Brod añade que los estudios sobre la masculinidad deben ser vistos como un complemento a los estudios de la mujer y que la Querrela de la Mujer no puede ser analizada de manera adecuada sino se realiza también un estudio sobre la Querrela de los Hombres (Kimmel, 1987: 264). Parece que estas opiniones se han tenido en cuenta por las editoras del libro que reseñamos ya que el volumen en su conjunto tiene un claro enfoque en los estudios de la mujer puesto que las obras analizadas han sido escritas por escritoras, pero a la vez estas obras literarias profundizan en una gran variedad de tipologías masculinas en relación con las femeninas, en el

entorno social, cultural y económico de la sociedad norteamericana del siglo XX. En este aspecto, Kimmel, al escribir sobre la masculinidad americana, añade que esta depende enormemente de la clase, raza, etnia, edad, sexualidad, y región dentro del país (1997: 5) y es esto precisamente lo que va a poder percibir el lector de *Hombres soñados por escritoras de hoy*.

Uno de los grandes aciertos de esta compilación de estudios es la variedad de perspectivas teóricas y análisis que proporcionan al lector junto con la diversidad de los géneros escogidos. Además, todos los estudios se acercan al lector no especialista en lengua inglesa al presentar en español los fragmentos de las obras literarias estudiadas, a la vez que se ofrece el texto original en inglés como nota a pie de página.

La colección comienza con un artículo escrito por Rodrigo Andrés sobre las escritoras socialistas Tillie Olsen y Grace Paley y que lleva por título «Los sueños socialistas de Tillie Olsen y Grace Paley». El autor resume las principales ideas políticas de ambas escritoras, a la vez que ofrece muchos datos biográficos de las mismas sin llevar a cabo un análisis más profundo de sus obras literarias y que solamente encontramos en las dos últimas páginas del ensayo.

El artículo siguiente escrito por Cristina Alsina se centra en la guerra de Vietnam «Bobbie Ann Mason y Jayne Philips: dos miradas de mujer a la experiencia americana en Vietnam». La autora desarrolla una visión sociológica y literaria del conflicto a la vez que de manera brillante analiza los diferentes papeles femenino y masculino durante la contienda y sus consecuencias. El ensayo equilibra perfectamente la teoría y el análisis literario de las escritoras Mason y Philips que pertenecen a la llamada Generación de Vietnam. Sin embargo, el estudio apunta muchas más hipótesis que requieren un desarrollo posterior.

Angels Carabí es la autora del tercer artículo «Señales de humo: varones en la literatura nativo-americana, *Filtro de amor* de Louise Erdrich». Carabí se centra en el estudio de los indígenas o indios americanos y su sociedad matriarcal como lo opuesto a la opresora estructura patriarcal de los blancos americanos. La autora ofrece una gran cantidad de información y detalles acerca de esta estructura matriarcal de los nativos norteamericanos y cómo esta cambió a raíz de la colonización y sus consecuencias. Los blancos norteamericanos impusieron sus normas y estructuras occidentales en unas sociedades basadas en la creencia en la tierra y en la naturaleza. Estas nuevas relaciones sociales crearon un tipo de masculinidad violenta desconocida para ellos hasta ese momento y supusieron la pérdida del poder femenino. Junto con este punto de vista sociológico y los datos históricos ofrecidos por Carabí, la autora apoya sus ideas en fragmentos de las obras de las autoras Leslie Silko, Paula Gunn Allen, aunque finalmente centra su atención en la obra *Love Medicine* de Louise Erdrich. Para finalizar el ensayo Carabí sorprende al lector cuando relata su propia experiencia en los hogares de los nativos americanos en su visita a Nuevo Méjico, lo que permite al lector sentir el latido de los indios americanos y de su literatura.

Los dos artículos que siguen estudian la masculinidad afroamericana y el primero de ellos está escrito por Mar Gallego: «Otro modelo de ser hombre: *The Men of*

*Brewster Place* de Gloria Naylor». En la primera parte del estudio, la autora traza el trasfondo histórico en la construcción de la masculinidad afroamericana junto con los estereotipos racistas a lo largo de la historia. Gallego sugiere que el «blues», la música presente en la obra de Naylor, no es solamente el hilo conductor de la misma, sino que representa una esperanza para los personajes masculinos y femeninos de la obra. Ben, el personaje masculino principal, asume su papel violento contra las mujeres a imitación del comportamiento del hombre blanco sobre los afroamericanos y Gallego argumenta que el «blues» le devuelve a su identidad masculina. Al final del ensayo, la autora incluye un fragmento de una entrevista entre Naylor y la escritora afroamericana Toni Morrison en 1985 en la que esta última afirma que ser un hombre negro es una «imagen». Este estereotipo de hombre negro violento es la herencia de Eldridge Cleaver, líder de los «Panteras Negras» y que en los años setenta promovían la idea de que había que violar a las mujeres blancas como respuesta a la opresión que recibían por parte del hombre blanco, aunque esta violación finalmente se extendía también a las mujeres negras.

El segundo estudio sobre la masculinidad afroamericana se centra precisamente en este último aspecto. Carme Manuel es la autora del ensayo «Push: La marcha de una afroamericana contra un millón de hombres negros», en el que analiza la novela *Push* de Sapphire. La autora afirma que esta novela es un claro ejemplo de la opresión sufrida por las mujeres afroamericanas a manos de los hombres afroamericanos y sitúa a Sapphire dentro del grupo de escritoras afroamericanas que en los años setenta trabajaron duramente para cambiar la imagen negativa de las mujeres. Estos dos ensayos ejemplifican lo que afirma Michael Kimmel: «los hombres afroamericanos convirtieron la vergüenza en ira y transformaron los miedos a los blancos en violencia y en sexualidad en un intento de reclamar su masculinidad»<sup>1</sup> (1997: 231). Carme Manuel logra con éxito unificar la biografía de Sapphire, las referencias a otras autoras como Morrison o Alice Walker y centrar toda la información en un contexto histórico que sirva como respuesta a muchas de las preguntas sobre sus obras. Quizá porque el ensayo estuviera terminado antes de la ceremonia de entrega de los premios cinematográficos Oscar, Carme Manuel no menciona en ningún momento que esta novela de Sapphire fue adaptada y llevada al cine en el año 2009 bajo el título *Precious* y que recibió seis nominaciones a dichos premios.

Quizá el siguiente artículo sea la parte menos interesante de todo el volumen: «Representaciones de la masculinidad en la novela negra norteamericanas», escrito por Bill Philips y traducido al español por M<sup>a</sup> Isabel Seguro con el título «Representaciones de la masculinidad en la novela negra Americana». Desde la página 171 a la 186, el autor ofrece una larga recopilación de obras literarias dentro de la novela negra y de detectives escritas por hombres y finalmente y solamente menciona brevemente a las escritoras Agatha Christie, Sara Paretsky, Sue Grafton y Linda Barnes. El autor sugiere que las escritoras que se dedican a este género en particular tienden a retratar a un tipo de detective femenina que une los estereotipos femeninos y masculinos. Philips resume las principales diferencias entre las escritoras

1 «In the coming decades black men turned the shame into anger and transformed white fears of black violence and sexuality into an attempt to reclaim their manhood».

y los escritores de novela negra en base al uso que hacen de la violencia, el tipo de comida que comen los personajes y la manera en la que expresan sus sentimientos. Sin embargo, este tipo de argumentación no tiene un resultado final convincente y el lector no siempre puede seguir las hipótesis del autor ni conectar de manera apropiada las diferentes visiones y ejemplos que ofrece.

Barbara Ozieblo explora un género visible por su propia naturaleza como es el teatro en su ensayo «La crisis de la identidad masculina en EEUU vista por las dramaturgas Suzan-Lori Parks, Paula Vogel y Cherrie Moraga». Si bien las primeras páginas parecen una repetición de algunas ideas ya mencionadas en otros ensayos anteriores, la autora, de manera brillante, explora las estrategias dramáticas usadas por las dramaturgas americanas Suzan-Lori Parks, Cherrie Moraga y Paula Vogel. Ozieblo ofrece amplia información acerca de las teorías teatrales de Artaud, aunque no menciona en ningún lugar las recientes teorías sobre dramaturgia femenina como las que podemos leer en las obras de Schneider y Aston. La primera de ellas afirma que el teatro evoca una complicidad entre el objeto observado y el observador, lo que trasciende la relación unidireccional que tienen los lectores de otros géneros literarios y como consecuencia de esta «observación» directa el mensaje es transmitido de manera más eficiente (Schneider, 1997: 8). Las teorías postmodernas recientes han demostrado que los cuerpos no son elementos fijos, sino que se encuentran siempre en proceso, y que son múltiples y fluidos y esto es mucho más importante dentro de la práctica teatral, ya que el cuerpo sobre el escenario se convierte en un objeto y su identidad femenina o masculina se ve cuestionada (Aston, 1999: 184). En este sentido, la dramaturga Parks no solamente explora la identidad corporal, sino que sitúa al espectador observador como parte de la obra, al invitar al público a participar en las obras de teatro. En su última obra, «Watch we Work», la dramaturga dedica incluso los últimos quince minutos de la misma a responder a preguntas del público acerca de su trabajo creativo.

Ozieblo parece haber elegido a las tres dramaturgas como ejemplo de la variedad teatral. Así Parks, ganadora de un premio Pulitzer en 2002, es la autora afro-americana, Vogel, también ganadora en un Pulitzer en 1997, es la autora blanca comprometida con los derechos de los homosexuales y las lesbianas, y Cherrie Moraga, la autora de origen hispano, cuyas obras rescatan y representan la problemática de las lesbianas en las comunidades hispanas en los Estados Unidos. Todas ellas han elegido este género precisamente para visibilizar y hacer patentes sus circunstancias.

M<sup>a</sup> Isabel Seguro nos brinda un completo análisis de los cuentos escritos por una escritora americana de origen asiático en «¿*Danzarán nuestros espíritus?* Los cuentos rurales de Wakako Yamauchi». El artículo contiene una descripción detallada de las estructuras sociales y familiares en Asia y cómo estas se modifican en los inmigrantes llegados a los Estados Unidos. Como era de esperar, las historias no tienen un final feliz para las mujeres que ven cómo sus esposos intentan sobrevivir en un mundo en el que ellos son la minoría y en el que su identidad masculina se ha visto diluida bajo la opresión racial del poder dominante.

En igual situación se encuentran los personajes de origen árabe en las historias analizadas por Marta Bocsh Villarrubias en su estudio titulado «En el libro de la

vida, cada página tiene dos caras, masculinidades árabo-americanas en *Arabian Jazz* de Diana Abu-Jaber». La autora argumenta la necesidad de que las dos culturas lleguen a un acuerdo para una mejor convivencia y sugiere que el título mismo de la obra de Abu-Jaber «Arabian jazz» es el mejor ejemplo de esa fusión cultural a través de la música. Bosch nos ofrece una muy útil introducción histórica a los procesos migratorios de los países árabes a los Estados Unidos desde el siglo diecinueve hasta la actualidad, deteniéndose en el impacto que tuvieron los atentados del 11 de septiembre. Bosch incluye un listado de escritoras y escritores de la llamada Pen League, en la que encontramos a Kahlil Gibran y a Diana Abu-Jaber. Bosch explora los diferentes estereotipos masculinos en la novella *Arabian Jazz* con especial énfasis en la construcción de la masculinidad árabe, y afirma que la novela no solamente cuestiona las ideas tradicionales que occidente tiene de la masculinidad árabe, sino que abre una puerta al ejemplificar la unión de las dos culturas.

La mayoría de los artículos recogidos en esta colección concluyen con una idea que coincide con lo que afirma Michael Kimmel en su libro *Manhood in America*: «La batalla para probar la masculinidad es una batalla que no se ganará nunca. Solamente renunciando a la batalla en sí misma [...], solamente entonces nosotros los hombres americanos podremos volver a casa para curarnos las heridas y para respirar un sentimiento de alivio colectivo»<sup>2</sup> (1997: 335). La colección de ensayos *Hombres soñados por escritoras de hoy* realiza una contribución que es sin duda muy útil en los estudios de género al ofrecer una multiplicidad de perspectivas a la hora de analizar la masculinidad en los Estados Unidos en el siglo XX. Esperamos ver pronto posteriores publicaciones que sigan esta misma trayectoria.

**Verónica Pacheco Costa**

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

## BIBLIOGRAFÍA

- ASTON, Elaine (1999): *Feminist Theatre Practice. A Handbook*. Nueva York: Routledge.
- CARABÍ, Angels & SEGARRA, Marta, eds. (2000): *Nuevas Masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- CLEAVER, Eldridge (1968): *Soul on Ice*. Nueva York: Dell.
- KIMMEL, Michael (1987): *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park, California: Sage.
- \_\_\_\_\_ (1997): *Manhood in America. A Cultural History*. Nueva York: Free Press.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Carolina & HIDALGO, Juan Carlos, eds. (2001): *Masculino Plural: Construcciones de la masculinidad*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- SCHNEIDER, Rebecca. (1997): *The Explicit Body in Performance*. Nueva York: Routledge.

2 «The battle to prove manhood is a battle that can never be won. Only by renouncing the battle itself [...] only then can we American men come home from our wars, heal our wounds, and breathe a collective sigh of relief».

## SCOTT O'BRIEN

*Ann Harding. Cinema's Gallant Lady.*

Albany, Georgia: BearManor Media, 2010.

584 páginas.

Tras la publicación de *Kay Francis. I Can't Wait to Be Forgotten* (2006) y *Virginia Bruce. Under My Skin* (2008), Scott O'Brien nos deleita con un nuevo trabajo, la biografía de Ann Harding (1902-1981) –actriz por la que empezó a interesarse, tal y como confiesa en su libro, en la década de los sesenta. La detallada exposición de Scott O'Brien colmará con plenitud las carencias de todas aquellas personas que desconozcan la labor y trayectoria de la que consideraba la obra *Inheritors*, de Susan Glaspell, como su propia biblia.

Si alguna pega pudiera lastrar este trabajo, sería su tremendo acopio de información. En los veintiún capítulos que conforman este libro, O'Brien no tolera ningún corte de fechas, personajes y citas que precisamente avalan una obra bien estructurada, pues de otra manera resultaría farragosa. Sin embargo, en su ánimo de situarnos rápidamente en escena, se advierte una bicefalia al entremezclar nombres sin distinguir etapas, tal vez a propósito, pero que nos obliga a una impensada y breve relectura.

Independientemente del trasiego de personajes que recorren la historia de esta estrella del cine que trabajó con reconocidos actores como Leslie Howard, William Powell, Gary Cooper o James Stewart, llama verdaderamente la atención la calidad y oportunidad de las citas: algunas con reminiscencias al ágora griego para rememorar su primer contacto a los dieciocho años de edad con el ambiente bohemio y artístico de Nueva York: «No descubrí el encanto de la conversación hasta que fui a Greenwich Village [...]»<sup>1</sup> (47); otras con referencias bíblicas como la crítica teatral publicada en *Time*: «los hombres sabios acarreaban sus inciensos y mirra literarios»<sup>2</sup> (58); o aquellas con las que se puede seguir la evolución del personaje en una satírica percepción familiar del autor: «Como se predijo, Ann había "llegado" al inevitable destino del "Infierno" imaginado de su padre y se sintió perfectamente en casa»<sup>3</sup> (60), evolución amparada bajo posturas críticas contrarias curiosamente superpuestas que nos remiten a actuaciones puntuales de un final decepcionante para la crítica de *Los Angeles Times*: «Después de que todo haya acabado [...] uno tiene la sensación de haber pasado por una experiencia innecesariamente extenuante»<sup>4</sup> (120).

1 «I never discovered the charm of conversation until I went to Greenwich Village». (Todas las citas proceden del libro reseñado por lo que únicamente se incluye entre paréntesis la página.)

2 «The wise men carried their literary frankincense and myrrh».

3 «As predicted, Ann had officially "arrived" at the inevitable destination of her father's imagined "Hell". And she felt perfectly at home».

4 «After it is all over [...] one has the sense of having gone through an unnecessarily exhausting experience».



En la biografía de Ann Harding, O'Brien se apoya en diversas fuentes para comentar ciertos temas como la constante desinvolución en lo que respecta a creencias religiosas que podemos constatar en la afirmación que aparece en la página ciento setenta y ocho extraída de una entrevista que Harding concedió a Mary Sharon y que se publicó en septiembre de 1931: «No me caliento la cabeza con temas religiosos»<sup>5</sup> (178). Los temas o argumentos de las obras escenificadas por la actriz (nominada a los Oscar en 1931) recibieron críticas inesperadamente filosóficas: «la película *The Fountain* aburrirá a quienes tampoco lograría hacerles pensar»<sup>6</sup> (266); o en *Motion Picture Herald* se reflexionó en 1935 sobre ciertas obras que deslucen el perfil del actor como en el caso de *Enchanted April*: «Es una vergüenza arruinar a una estrella con tales películas»<sup>7</sup> (282). En ocasiones, bien por ironía o por loa exagerada, el autor del libro acude aviesamente a Shakespeare, citado en la reseña de Edwin Schallert publicada en *Los Angeles Times*: «La obra (*Candida*) señala un nuevo camino para la señorita Harding [...] para ella aún el mismo Shakespeare resultaría una experiencia de temporada»<sup>8</sup> (364); y es que, a pesar de que la actriz triunfara en Hollywood, no podría estar mucho tiempo alejada de su mentor Jasper Deeter y de los escenarios.

Abundando en las citas, O'Brien se hace eco del talante vital o conformista, según las circunstancias, de la protagonista: «[...] Todavía tanta vida por vivir y disfrutar más allá de los años de la juventud»<sup>9</sup> (442), y de sus reflexiones para la posteridad: «la vida es un viaje que uno emprende *solo*»<sup>10</sup> (513), enjuiciando para terminar que en la carrera de la actriz no hay ausencias para el papel de la heroína: «En los años cuarenta volvió para actuar en versiones de damas mayores y espléndidas de las que parecía incapaz de escaparse»<sup>11</sup> (520). Harding disfrutaba actuando independientemente de que diera vida a un personaje principal o secundario, de una obra de George Bernard Shaw, Susan Glaspell, Eugene O'Neill, Rachel Crothers o Tennessee Williams, llegando a reconocer que interpretar personajes de Tennessee Williams le resultaba muy terapéutico.

A lo largo del libro podemos avistar los mundillos del «Little Theatre», Broadway y Hollywood para recalar en la programación televisiva y radiofónica que, junto a la crítica periodística, nos ofrecen un paisaje tan variopinto como interesante de una época que abarca desde los años veinte del pasado siglo hasta casi nuestros días.

Hay que destacar, finalmente, que la edición aporta créditos tales como una cronología muy cuidada y detallista, así como numerosas fotografías ilustrativas de un controvertido peaje entre escena y sociedad.

5 «I don't bother my head over religious questions».

6 «*The Fountain* will bore those whom it does not frighten into thinking».

7 «It is a shame to ruin a star with such pictures».

8 «The play (*Candida*) points a new way for Miss Harding [...] even Shakespeare should be a seasonal experience for her».

9 «[...] so much of life to be lived and enjoyed beyond the youth years».

10 «[...] life was a journey that one takes *alone*».

11 «In the forties she was back playing older, grander versions of the ladies she seemed unable to escape from».

La lectura de esta primicia la recomendamos, por supuesto, a los amantes del cine pero también a los curiosos por conocer los entresijos de las escenas teatral y cinematográfica, Nueva York y California, de donde, en gala exuberante, aflora un infatigable peregrinaje de voces encontradas o, cuanto menos, dispares e impactantes.

**Nieves Alberola Crespo**  
Universitat Jaume I de Castellón



### **Selecció d'articles**

Els textos enviats han de ser treballs d'investigació, de comunicació científica o de creació originals. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el comitè científic per a la seua acceptació definitiva.

### **Normes d'enviament dels articles**

Els articles s'han d'enviar per correu ordinari a l'adreça del Seminari d'Investigació Feminista, en una còpia en paper i gravats en un CD, o bé com a fitxer adjunt a l'adreça electrònica if@uji.es / asparkia@gmail.com

### **Pròxims números monogràfics d'Asparkia**

#### **Asparkia 24 (2013)**

**Monogràfic:** Avances y retos actuales para combatir la violencia de género.

#### **Edició a càrrec de:**

Paula Carolina Carballido (Universitat Jaume I) carballi@uji.es

y Lidón Sancho (Instituto de Estudios Feministas y de Género, Universitat Jaume I)

### **Normes de publicació dels articles**

#### **1. Presentació d'originals**

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosos i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats em català o castellà. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a **20 pàgines** DIN A4 mecanografiades per una sola cara i amb interlineat 1,5, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia. El text s'ha d'enviar en format .doc o .rtf.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany, així com l'activitat investigadora que està desenvolupant en aquest moment. El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en anglès. S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

A més, cal enviar l'adreça postal, l'adreça electrònica, el telèfon i el fax (en cas que es tinga) per a poder tenir contacte amb les autores o els autors.

El termini d'entrega dels treballs és abans de l'any d'emissió del monogràfic a què va dirigit l'article.

#### **2. Format**

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser **Times New Roman, 12** amb interlineat 1,5.

Per a les **notes a peu de pàgina** s'ha d'utilitzar Times New Roman, **10** amb interlineat senzill.

Els **marges** han de ser de 2,5 cm (dreta i esquerra) i 3 cm (superior i inferior).

#### **3. Cites**

S'han d'utilitzar cometes angulars (« ») quan el text citat no supere les tres línies, i aquest s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf amb el marge més gran que el de la resta del text (a 3,5 cm dreta i esquerra), i amb lletra Times New Roman, 10.

S'ha d'utilitzar el sistema de cites abreujades, incorporades al cos del text, quan només se cite la pàgina d'un llibre o diversos llibres, sense cap comentari aclaridor, utilitzant el format de **nom i any (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos, 2003: 11).

#### **4. Bibliografia**

La bibliografia s'ha de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament per autoria i amb els cognoms en **lletra versal**. El seu format ha de ser **Times New Roman, 11** i amb espai interlinel·lar **senzill**. Per compromís feminista, s'ha de citar el nom de les autores i els autors.

### **Llibres:**

#### **Un/a autor/a:**

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: universitat del País Basc, p. 168-169.

#### **Diversos/es autors/es:**

##### **- Quan només en siguen dos:**

AGUADO HIGÓN, Ana María i RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

##### **- Quan en siguen més de dos:**

CLÚA, Isabel et al. (ed.) (2002): *Perversas y divinas. La Representación de la mujer en las literaturas hispánicas; El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I i vol. II. Barcelona: Escultura. Col.lecció Tabla Redonda, p. 54-57.

### **Articles:**

#### **Un/a autor/a:**

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Any 5, núm. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló, p. 67-84.

#### **Diversos/es autors/a:**

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres, encara que amb la normativa pròpia dels articles.)

### **Capítols de llibres:**

#### **Un/a autor/a:**

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». Dins: María José Jiménez Tomé i Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo xx. Promotoras de la cultura*. Màlaga: Servei de Publicacions. Centre d'Edicions de la Diputació de Màlaga (CEDMA), p. 93-128.

#### **Diversos/es autors/es:**

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres i els articles.)

### **Any:**

#### **Si hi ha més d'una publicació del mateix autor o autora i dins del mateix any, s'ha de marcar amb una lletra minúscula i en cursiva:**

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Màlaga: Universitat de Màlaga.

\_\_\_\_\_(1993 b): "¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930". Dins: George Duby i Michelle Perrot (ed.) (1993<sup>1990</sup>): *Historia de las mujeres. 5. El siglo xx*. Madrid: Santillana, p. 647-659. (Observeu que s'indica amb efecte de superíndex la primera edició del llibre).

### **Normes per a enviar ressenyes de llibres**

S'accepten ressenyes de publicacions d'investigació feminista i de gènere la data de publicació de les quals estiga compresa en els últims tres anys. Cal seguir les mateixes normes d'edició que per als articles, a excepció del resum, les paraules clau i el sumari.

### **Selección de artículos**

Los artículos serán evaluados por el consejo de redacción y el comité científico para su definitiva aceptación. Los textos enviados habrán de ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales.

### **Normas de envío de los artículos**

Habrán de ser enviados por correo ordinario a la dirección del *Seminari d'Investigació Feminista*, en una copia de papel y grabado en un CD, y/o bien mandarlo por correo adjunto a la dirección electrónica if@uji.es / asparkia@gmail.com.

### **Próximos números monográficos de Asparkia**

#### **Asparkia 24 (2013)**

**Monográfico:** Avances y retos actuales para combatir la violencia de género.

#### **Edición a cargo de:**

Paula Carolina Carballido (Universitat Jaume I) carballi@uji.es

y Lidón Sancho (Instituto de Estudios Feministas y de Género, Universitat Jaume I)

### **Normas de publicación de los artículos**

#### **1. Presentación de originales**

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en catalán o castellano. Su extensión por escrito no deberá ser superior a **20 páginas** DIN-A4 mecanografiadas por una sola cara y a espacio 1'5, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía. El texto se enviará en formato «documento word» o «rtf».

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece, así como la actividad investigadora que está desarrollando en ese momento. Acompañará al texto un resumen de máximo de diez líneas y palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

A su vez, se mandará la dirección, e-mail, el teléfono y fax (en caso de tenerlo) para poder tener contacto con las/os autoras/os.

El plazo de entrega de los trabajos será antes del año de emisión del monográfico al que va dirigido el artículo.

#### **2. Formato**

El carácter utilizado en la escritura habrá de ser de letra **Times New Roman, 12** a espacio 1,5.

Para las **notas a pie de página** se utilizará el mismo tipo de letra **Times New Roman 10** e interlineado sencillo.

Los **márgenes** serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

#### **3. Citas**

Se utilizarán comitas angulares (« ») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comitas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 3,5 derecha e izquierda), y con letra Times New Roman, 10.

Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas al cuerpo del texto, cuando sólo se cita la página de un libro o diversos libros, sin ningún comentario aclarativo, utilizando el formado de **por nombre y año (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos: 2003: 11).

#### **4. Bibliografía**

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores y los apellidos en **letra versal**. Su formato será el de **Times New Roman, 11** y a espacio interlineado **sencillo**. Por compromiso feminista se citará el nombre de las /os autoras /es.

## **Libros:**

### **Un/a autor/a:**

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 168-169.

### **Varias/os autoras/es:**

#### **- Cuando sólo sean dos:**

AGUADO HIGÓN, Ana María & Ramos Palomo, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p 88.

#### **- Cuando sean más de dos:**

CLÚA, Isabel et al. (eds.) (2002): *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I & Vol. II. Barcelona: Escultura. Colección Tabla Redonda, pp. 54-57.

## **Artículos:**

### **Un/a autor/a:**

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «**Tensiones: cuerpos de Mujeres y arte contemporáneo**», *Dossiers Feministas. La Construcción del cos. Una perspectiva de género*. Año 5, Nº. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

### **Varias/os autoras/es:**

(Se seguirá la misma tónica que la aplicada en los libros, aunque con la normativa propia de los artículos)

## **Capítulos de libros:**

### **Un/a autor/a:**

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». En: María José Jiménez Tomé & Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo xx. Promotoras de la Cultura*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 93-128.

### **Varias/os autoras/es:**

(Se seguirá con la misma tónica que la aplicada en los libros y en los artículos)

## **Año:**

### **Si hay más de una publicación del mismo autor y dentro del mismo año, se habrá de marcar con una letra minúscula y en cursiva:**

Ramos, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones Sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.  
\_\_\_\_\_(1993 b): «¿Madres de la revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900- 1930». En: George Duby & Michelle Perrot (eds.) (1993 1990): *Historia de las mujeres. 5. El siglo xx*. Madrid: Santillana, pp. 647-659. (Nótese que se indica con efecto de superíndice la primera edición del libro)

## **Normas para mandar reseñas de libros**

Se aceptan reseñas de publicaciones de investigación feminista y de género cuya fecha de publicación esté comprendida en los últimos tres años. Se seguirán las mismas normas de edición que para los artículos, a excepción del resumen, palabras clave y sumario.





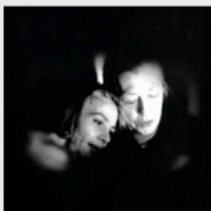
# COL·LECCIÓSENDES



Marina Tsvetáieva  
**EL RELATO DE SÓNIECHKA**  
Edició crítica i introducció de Neus Garcia-Barral



Mª Carmen Africa Vidal Claramonte  
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO: REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**  
Prólogo de Althea García Granda



María José Gómez Fuentes  
**CINEMATOGRAFÍA**  
**LA MADRE EN EL CINE Y LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**  
Prólogo de Celia Parram



Juncal Caballero  
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton**



PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA MEJOR TERCERA 2004

**VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS ESTADOUNIDENSES DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)**  
Introducción, selección y edición crítica a cargo de Neus Garcia-Barral y Celia Parram / Contrata



**MUJERES MAXIMALISTAS**  
Selección, introducción e edición crítica a cargo de Neus Garcia-Barral y Celia Parram



Suriel Namposhi  
**FÁBULAS FEMINISTAS**  
Introducción y selección de Ana García Alfoque



Pilar Godoyot  
**DONES DE BLOOMSBURY**  
Prólogo de María Paz Páramora



Dorinda Matto de Turner  
**AVES SIN NIDO**  
Edició crítica de Rosa Ferrer Salvador / Prólogo de Neus Garcia-Barral



**COLETTE UNIVERSAL**  
Lletres Valencianes i Grandet Lletres, eds.



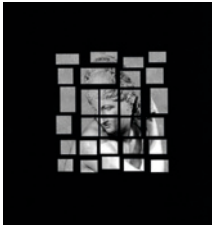
Duquesa de Alarcón  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**  
Edició i introducció de Neus Garcia-Barral



María Pilar Melud Aznar  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**



María Iordánidu  
**LOXANDRA**  
Introducción i selecció de Rafael Jesús Martínez Gómez / Prólogo de La Khayoumou Alouane / Edició i Il·lustració Althea García



Nieves Muñoz Muñoz  
**LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO**



Eva Mendota  
**EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO**  
Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez

# Asparkía

Investigació feminista

**Es publica anualment. El preu d'aquest número és:**  
Se publica anualmente. El importe del presente número es:  
*Asparkía is published annually. All issues priced at:*

8 €. **Espanya** / España / Spain  
10 €. **CEE** / CEE / European Community  
12 €. **Altres països** / Resto de países / Other countries

**Números endarrerits al mateix preu.**  
Números atrasados al mismo precio.  
*Back issues at above fixed price.*

**Per subscriure's a la publicació heu d'enviar el full de comanda.**  
Si desea subscribirse, envíe el boletín adjunto debidamente cumplimentado.  
*If you would like to subscribe to the journal, please send the following application form.*

---

## FULL DE SUBSCRIPCIÓ / BOLETÍN DE SUBSCRIPCIÓN / SUBSCRIPTION FORM

---

**Nom i cognoms** / Nombre y apellidos / *Forename and surname:* \_\_\_\_\_

**Adreça** / Dirección / *Address:* \_\_\_\_\_

**Localitat** / Localidad / *City:* \_\_\_\_\_

**CP** / CP / *Postal Code:* \_\_\_\_\_ **País** / País / *Country:* \_\_\_\_\_

---

**Pagament** / Forma de pago / *Please chose your payment method:*

- **Contra reemborsament** / Contra reembolso / *Cash upon delivery.*

- **Taló nominatiu a nom de la** / Mediante talón nominativo a nombre de /

*Check to order of:* **Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.**

- **Per transferència al compte** / Por transferencia a la cuenta /

*Bank transfer to: account number: 0182-6827-55-0201743796, BBVA. Plaça Cardona Vives, 2. 12001 Castelló de la Plana.* **Universitat Jaume I. Server de Comunicació i Publicacions.**

---

**Voldria rebre els números endarrerits següents:**

Deseo recibir los siguientes números atrasados:

*Please, send me the following back issues:*

**Número** / Número / *Number of issue:* \_\_\_\_\_

**Nombre d'exemplars** / Número de ejemplares / *Number of copies:* \_\_\_\_\_



Preu: 8 €

