

«PARA SER LIBRE». LA ANGUSTIA DE LA VIOLENCIA EN LAS OBRAS DE SUSAN GLASPELL Y SOPHIE TREADWELL

Bárbara Ozieblo
Universidad de Málaga

Eradicar la violencia contra la mujer figura hoy en día en todas las agendas: de los Centros de Mujer, de las ONG, de los partidos, a nivel mundial, europeo o local ... pero a veces nos olvidamos de que las mujeres también podemos agredir a los hombres, incluso matarlos. «¡Lo hice! ¡Lo hice! ¡Lo hice! ... Para ser libre». Son las palabras angustiadas de «La joven», protagonista de *Machinal*, cuando, ante las preguntas implacables del fiscal, retracta su declaración de inocencia y admite que mató a su marido.

¿Por qué la mujer, *ser dulce y cariñoso por naturaleza*, puede llegar a matar? Para elucidar esta cuestión me centraré en tres obras teatrales escritas por mujeres hace ya más de ochenta años y donde la protagonista recurre a la violencia. Veremos que en los tres casos, la mujer mata; se trata de una violencia física y decisiva, pero nunca arbitraria, ya que es una respuesta a una situación creada por la violencia estructural social. La primera dramaturga, Susan Glaspell, es casi una desconocida en España, aunque su pieza teatral *Trifles (Nimiedades)* de 1916 se considera una obra clave para el movimiento feminista en los Estados Unidos, y es además reconocida como un ejemplo inmejorable de cómo construir una obra corta de teatro.¹ *The Verge (El borde)* de 1921, obra en tres actos, aun menos conocida que *Trifles*, no ha recibido una crítica tan positiva como esta última, pero es más innovadora tanto en su contenido como en su forma. Compararé estas dos obras de Glaspell con *Machinal* (1928) de Sophie Treadwell –otra dramaturga norteamericana silenciada por el canon patriarcal– ya que las tres tienen en común el asesinato que comete la protagonista, la incompreensión de su entorno, el aislamiento en el que vive y la frustración que la lleva a ver el asesinato como única vía de salida. Las tres son ejemplos de un teatro feminista que pretende subvertir el orden patriarcal.

Según los antropólogos Lionel Tiger y Robin Fox, los humanos somos una especie que monta en cólera fácilmente para agredir con violencia a nuestro prójimo, siendo éste un comportamiento considerado «normal». Pero Tiger y Fox limitan su discusión de con-

¹ *Trifles* se encuentra en las principales antologías de literatura norteamericana, por ej.: *The Heath Anthology of American Literature*, Vol II y en *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. Glaspell convirtió esta obra teatral en un relato corto «A Jury of Her Peers» («Un jurado compuesto por sus iguales») de 1917.

ducta violenta espontánea a los hombres; no incluyen a la mujer en su «especie humana». Y sospecho que nos hubiera molestado (las mujeres nos molestamos, nunca nos enfadamos) vernos incluidas en esta especie de seres irracionales que agreden y matan por instinto. Es de todos sabido que las mujeres somos dóciles y sumisas, que queremos siempre mantener la paz, que somos unos ángeles carentes de instintos violentos. Simone de Beauvoir, que nos ha enseñado que no nacemos mujer, sino que nos hacemos mujer gracias a la enseñanza que recibimos, no aceptaba la conducta violenta del varón como algo innato; habló del «aprendizaje» al que la sociedad somete al joven para inculcarle hábitos de violencia.² Un aprendizaje paralelo, pero con fines opuestos, hace que las mujeres adoptemos la postura sumisa y angelical que el patriarcado ha diseñado para nosotras; pero, sin embargo, llevamos dentro el mismo germen de violencia que nuestros hermanos. Y cuando perdemos los estribos, o nos enfadamos y nos ponemos a dar voces, se nos tacha de histéricas –mientras que un hombre encolerizado y violento demuestra su hombría y su virilidad. Se justifican sus actos con esa explicación fácil: «Los chicos son así» o, en inglés: «Boys will be boys».

La socióloga Barbara H. Chasin afirma tajantemente: «La mayoría de los actos violentos son cometidos por hombres; su socialización es en gran parte responsable de ello».³ Un estudio sobre la violencia publicado en los Estados Unidos en 1998 nos demuestra hasta qué punto los hombres y las mujeres hemos aprendido las normas de conducta «aceptables» de nuestra sociedad; según el Ministerio de Justicia norteamericano, entre 1987 y 1991 las mujeres sufrieron una media anual de 572.000 actos violentos a manos de sus compañeros sentimentales mientras que los hombres fueron las víctimas en tan sólo 49.000 casos. Lo que nos interesa ahora de este dato no es comprobar que los hombres son más violentos que las mujeres sino constatar que las mujeres –a pesar de la educación recibida– también recurrimos a la violencia. Y quiero llamar la atención, aún antes de hablar de la violencia en las obras de Glaspell y Treadwell, sobre los motivos que mueven a la mujer hacia una respuesta extrema, violenta; según Chasin, cuando las mujeres atacamos, suele ser en defensa propia tras años de sufrir abusos.⁴

Chasin reconoce dos tipos de violencia: la violencia interpersonal y la violencia estructural. La violencia estructural⁵ yace en el funcionamiento rutinario de la sociedad que

² Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1949), Harmondsworth, England: Penguin, 1984, p. 353.

³ Barbara H. Chasin, *Casualties of Capitalism: Inequality and Violence in the United States*, Amherst, NY: Humanity Books, 1998, p. 87.

⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

establece jerarquías en las que la mujer ocupa siempre los últimos puestos; se trata de una violencia que suele pasar desapercibida y que actúa de forma muy sutil. Es esta última la que nos interesa especialmente, puesto que considero que es la que provoca la violencia dirigida hacia personas concretas, representantes del orden patriarcal en las obras de nuestras dramaturgas. En los casos que trataremos aquí, veremos cómo la violencia estructural niega a la mujer el desarrollo de su personalidad, de su felicidad; le roba su voz, le impone el silencio. La violencia puede residir tanto en los actos como en las palabras y la oral suele ser más difícil de soportar puesto que no deja lesiones corporales visibles. La violencia es un modo —el modo elegido por el patriarcado— de ejercer el poder; como bien dice María-Milagros Rivera, vivimos en un mundo patriarcal cuyo orden sociosimbólico se estructura en torno a la violencia.⁶ La contundencia de Luce Irigaray resulta aún más radical puesto que afirma que nuestra sociedad y nuestra cultura parten del matricidio, un matricidio que no fue castigado, es decir, un ejemplo de violencia gratuita contra la mujer.⁷ Según Irigaray los mitos y las tragedias de Grecia dominan nuestro imaginario: Orestes mata a su madre Clitemnestra y es perseguido por las Furias que, en la versión de Irigaray, representan a las mujeres en lucha, o sea, la locura de las mujeres, y son enterradas debajo del santuario —o como tantas heroínas rebeldes, encerradas en el ático. Pero no olvidemos que en este mito Clitemnestra recibe su castigo de manos de Orestes porque ha matado a su marido, el rey Agamenón, que había sacrificado a su hija Ifigenia para aplacar a los dioses y así asegurarse la victoria en sus juegos de guerra. La mujer siempre ha pagado caro sus momentos de sublevación contra el orden establecido. Se nos tacha de furias, de histéricas y, en el mejor de los casos, se nos encierra por locas —en el peor, se nos envía a la silla eléctrica.

En el teatro la violencia no es ninguna desconocida a pesar de que a menudo tiene lugar fuera del escenario; las grandes tragedias clásicas se nutren de ella aunque Aristóteles definiera la tragedia como «la imitación de una acción noble y completa».⁸ Y el teatro norteamericano, como podríamos suponer, está repleto de ejemplos de violencia física, de muertes innecesarias, como la de André en la obra homónima de William Dunlap de 1798, obra que celebra la victoria sobre los ingleses en la Guerra de Independencia o, ya en nuestro siglo, el homicidio (¿gratuito o sacrificial?) que presenciamos en *The Zoo Story* (1959) de Edward Albee. Las obras de David Mamet, sobre todo *American Buffalo*

⁶ María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona: Icaria, 1994, p. 231.

⁷ Luce Irigaray, «The Bodily Encounter with the Mother», en *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwells, 1993, pp. 36-7.

⁸ Aristóteles, *Poética*, trad. José Antonio Moreno Jurado, Sevilla: Padilla Libros, 1993, p. 28.

(1975) y *Glengarry Glen Ross* (1983) se asientan sobre la violencia verbal y en las de Sam Shephard la violencia física, verbal y psicológica dirigida hacia la mujer como afirmación de la virilidad del hombre es una constante. Las dramaturgas también hacen uso de la violencia: la obra de María Irene Fornés rezuma violencia, a menudo del orden simbólico como en *Fefu and Her Friends* (1977); pero a diferencia de las salvajadas en, por ejemplo, *Curse of the Starving Class* (1977) de Sam Shephard, en su obra los actos violentos no despiertan la admiración del espectador sino que lo estremecen haciéndole recapacitar sobre las injusticias sociales que sufren los personajes.

Cabe preguntar: ¿por qué tanta violencia en el teatro? Su valor catártico es una respuesta inevitable si pensamos en el teatro clásico, esa purificación aristoteliana a través del temor y la compasión que, sin embargo, Bertolt Brecht, con incisiva lucidez, reconoce como placentera. Este dramaturgo, creador del «teatro épico» y gran crítico de la sociedad en que le tocó vivir, comprendía que el objetivo del teatro ha sido siempre entretener al público, ofreciéndole sensaciones agradables y totalmente superfluas, ya que el placer jamás requirió justificación.⁹ Sin embargo, para Brecht el teatro no debe limitarse ni a entretener ni a instruir; debe provocar al espectador, haciéndole reaccionar ante las injusticias sociales, convencándolo de que nada es inalterable ni inamovible y que el cambio se puede conseguir. Para activar la atención del espectador sumido en su papel pasivo, Brecht desarrolló la técnica del distanciamiento mediante la cual los hechos se presentan de tal forma que nos sorprendan, que no nos resulten familiares y por lo tanto no nos despojan de nuestra capacidad de actuación: comprendemos que podemos intervenir. Siguiendo, pues, el razonamiento brechtiano, afirmaríamos que la violencia en el teatro puede, gracias al efecto de distanciamiento, el *Verfremdungseffekt*, ayudarnos a ver «de nuevo» —a revisar como diría Adrienne Rich— lo que aceptamos como normal, y por lo tanto, a cuestionarlo, y a cambiar o mejorar la situación en la que vivimos.¹⁰

Susan Glaspell (1876-1948) nació en Davenport, Iowa; hija de un granjero venido a menos consiguió no obstante abandonar el pueblo para realizar estudios universitarios en Des Moines.¹¹ Al terminar la carrera de Humanidades, consiguió un puesto de reportera en el principal periódico de la localidad. Escribió varios reportajes sobre un suceso que con-

⁹ Bertolt Brecht, «A Short Organum for the Theatre» sección 3-4, en John Willett, trad. y ed., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill & Wang, 1998, p. 181.

¹⁰ La crítica teatral feminista se ha apropiado de las teorías brechtianas, viendo en ellas unos conceptos que acercan el teatro a la problemática social general y feminista. Véase, por ejemplo, Janelle Reinelt, «Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama», en Helene Keyssar, ed., *Feminist Theatre and Theory*, London: Macmillan, 1996, pp. 35-48.

¹¹ Véase Barbara Ozieblo, *Susan Glaspell: A Critical Biography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.

movió a todo el condado: el asesinato, el 2 de diciembre de 1900, de John Hossack, granjero de sesenta años. Su mujer, Margaret Hossack, la única sospechosa de haber cometido el crimen, fue condenada, pero liberada tras dos años por falta de pruebas convincentes y por su avanzada edad. Quince años más tarde, Glaspell logró convertir la experiencia del caso Hossack en *Trifles*, la obra que más renombre le ha proporcionado.

Poco después de este conmocionante suceso, Glaspell volvió a Davenport para dedicarse a la ficción y enamorarse de George Cram Cook –hombre de la alta sociedad de Davenport, pero con dos hijos y dos divorcios a sus espaldas. La pareja se trasladó a Nueva York, huyendo de la inamovible moralidad victoriana del Medio Oeste. Se afincaron en Greenwich Village, el barrio bohemio neoyorquino, y allí, con la ayuda de escritores, pintores, periodistas, socialistas y otras gentes errantes, crearon el grupo teatral de los Provincetown Players. Se trataba de un grupo de amigos aficionados, que se habían pasado el verano de 1915 escribiendo y representando obras teatrales en un viejo cobertizo en uno de los muelles del pueblecito pesquero de Provincetown. Espoleados por Cook, continuaron con esta distracción veraniega en 1916; fue cuando Glaspell escribió *Trifles* –y cuando descubrió a Eugene O’Neill, un joven ambicioso en busca de un teatro. En otoño de 1916, Cook, Jack Reed (comunista, poeta y el único americano enterrado al pie del Kremlin) y Eugene O’Neill, aspirante al título de dramaturgo nacional, decidieron llevar su teatro a Greenwich Village para darle a los autores norteamericanos¹² un escenario donde experimentar y crear obras auténticamente americanas. En los siete años siguientes, los Provincetown Players representaron 97 obras teatrales firmadas por 47 norteamericanos. El papel de Glaspell no se limitaba al de dramaturga; fue la única que entendía los desvaríos de George Cram Cook y que sabía controlarlo tanto en sus momentos depresivos críticos como en los eufóricos. La presencia silenciosa e imprescindible de esta mujer fue, sin duda alguna, responsable del éxito de los Provincetown Players. Importunada por su marido, Glaspell escribió su primera obra, *Trifles*. *The Verge* fue la última que escribió para el grupo que ha pasado a la historia como la cuna del teatro norteamericano.

Las dos obras, *Trifles* y *The Verge*, son feministas en su planteamiento y por ello contrastan con la dedicación total de Glaspell hacia su marido en la vida real.¹³ Pero preci-

¹² Para más información sobre los Provincetown Players véase mi Introducción en Bárbara Ozieblo, ed., *The Provincetown Players: A Choice of the Shorter Works*, Sheffield, U.K.: Sheffield Academic Press, 1994.

¹³ Utilizo el término «feminista» en su sentido más amplio, siguiendo la definición del teatro feminista que ofrece Megan Terry, «Cualquier cosa que despierta la confianza de las mujeres en sí mismas, que hace que se conozcan a sí mismas», en «Making Life in Art: Megan Terry Interviews», Helen Krich Chinoy y Linda Walsh Jenkins, eds., *Women in American Theatre*, New York: Theatre Communications Group, 1987, p. 329.

samente lo que sentía como una obligación hacia su marido le hizo plantearse la posibilidad de otra forma de vida para la mujer: una vida autónoma, independiente de todos los lazos de pareja y de amor. El deseo, o la búsqueda, por parte de la mujer de una situación en la que poder encontrarse a sí misma, sin la mediación de un hombre, caracteriza a todas sus protagonistas. Sus mujeres sienten el peso del patriarcado, sufren la violencia estructural de la sociedad que les impide realizarse, ser personas, disfrutar de sus vidas. Y se rebelan, algunas de una forma más comedida, como la protagonista de *Chains of Dew* (representada en 1922 aunque escrita en 1919) y otras, como las protagonistas de *Trifles* y *The Verge*, desatando su frustración contra la figura patriarcal más cercana. En *Trifles*, Minnie ahoga a su esposo cuando éste duerme en el lecho conyugal. Claire, protagonista de *The Verge*, estrangula con sus propias manos a Tom, el amigo que la traiciona ofreciéndole una relación convencional. En los dos casos, el acto violento sorprende al público, consiguiendo un efecto brechtiano de distanciamiento; la forma elegida de violencia es paralela a la que con más frecuencia utiliza la sociedad contra la mujer, aunque a menudo sin llegar a ejercer violencia física; la mujer es silenciada por medios psicológicos: su palabra no vale, su voz no se escucha.

Trifles transcurre en la cocina de Minnie, que se encuentra en la cárcel, y a quien no vemos en ningún momento. Esta ausencia es, por supuesto, simbólica de la mujer silenciada, la mujer ausente, la mujer que no puede expresarse. Sin embargo, irónicamente, la obra nos desvela la identidad y la vida de Minnie; la jovencita que cantaba en el coro, que llevaba lazos en el pelo, que se casó con un hombre taciturno que se negó a instalar un teléfono, que no tuvo hijos, que no disponía de dinero para comprar ropa nueva, encerrada en una casa lóbrega, oscura, sin compañía, alejada de la carretera... Esta mujer se compra un canario, y su marido lo estrangula. La canción del canario y la canción de la mujer –ambas quedan sin voz, sin palabras. Como en la mejor novela de detectives, todo esto nos es revelado poco a poco, hasta que comprendemos el móvil del crimen. Al comenzar la obra, llega el *sheriff* con sus ayudantes en búsqueda de pistas sobre el asesinato. Van acompañados de sus mujeres, encargadas de recoger algunas cosas que Minnie había pedido desde la cárcel –su delantal, un chal...-. Los hombres suben al dormitorio, lugar del crimen, mientras que las mujeres se quedan en la cocina, el espacio reservado tradicionalmente para ellas. Se dan cuenta de los tarros de conservas que han estallado con el frío, del pan sin amasar, de una jaula rota, de un pespunte mal hecho –de todas estas «nimiedades» en las que los hombres no quieren perder el tiempo, pero que proporcionan las pistas necesarias para comprender la vida triste y monótona de su vecina. Y cuando encuentran el canario muerto, cuidadosamente envuelto en un paño

y guardado en un joyero, saben que han dado con el motivo, lo comprenden, y disculpan a Minnie.

Mientras las mujeres hablan y descubren la vida de la protagonista ausente observamos cómo se crean lazos de solidaridad entre ellas; no sólo comprenden el móvil del crimen, sino que llegan a lamentar que nunca habían ido a ver a Minnie, y reconocen su culpabilidad. Comprenden que sus penas son las mismas y que únicamente podrán sobrevivir a la opresión patriarcal si unen sus fuerzas, si se hermanan y se solidarizan. Y, aunque ya es tarde para evitar la angustia y la frustración que llevó a Minnie a matar al marido que había puesto fin a sus ganas de cantar y de vivir a lo largo de los años de vida en común, ocultan el canario estrangulado al *sheriff* y sus hombres, privando a la ley patriarcal del único móvil para el crimen: móvil que los hombres probablemente no habrían comprendido, puesto que interpretarían el canario muerto como otra de las trivialidades que, según ellos, llenan la vida de la mujer. Glaspell no sólo nos indica en esta obra la importancia de la solidaridad entre las mujeres, sino que muestra cuán diferentes son los mundos y los lenguajes de hombres y mujeres, y cuán difícil, si no imposible, es que se lleguen a comprender.

El acto violento cometido por Minnie en *Trifles* es resultado directo del concepto de feminidad que el orden patriarcal impone a la mujer. La represión, el aislamiento, la soledad, la falta de preparación para buscar otra vida mejor, todo conspira en contra de Minnie, que se ve convertida en esclava de su marido. La rebelión, cuando llega, es callada, decisiva y trae la muerte. Las protagonistas de novelas como *The Awakening* de Kate Chopin, o *The House of Mirth* de Edith Wharton optan por la otra variante de la misma solución, la muerte propia. Minnie, menospreciada por su marido, viendo cómo éste acaba con la vida del canario, único ser que prestaba algo de alegría a su triste existencia, imita su acto, aprende de él y ajusta la soga, trasladando el orden simbólico al orden real.

Lo que *Trifles* también pone en evidencia es que la mujer a principios del siglo veinte no tenía otras salidas; las esposas del *sheriff* y su acompañante, las señoras. Peters y Hale, pueden ocultar las pistas que les descubren el móvil del crimen, pero no se atreven a explicarlo a los representantes de la ley, sabiendo que éstos no iban a aceptar tales «niedades» de la vida diaria como justificación de una muerte. Los hombres de los Provincetown Players y los que constituían su público se consideraban feministas —de hecho, participaban en los mítines y en las marchas sufragistas de la época— pero ni siquiera ellos hubieran aceptado que un canario muerto y una mujer silenciada fuesen motivos convincentes para asesinar. Glaspell lo sabía; había visto la reacción del público en el caso Hossack años atrás y comprendía perfectamente que cualquier jurado de hombres con-

denaría a su protagonista. La desesperación de aquella mujer y los reportajes que hizo sobre el caso fueron para ella su despertar a la condición femenina. Empezó condenando a la señora Hossack con todos los demás pero, viendo su casa, comprendiendo su vida, hablando con la mujer, se dio cuenta de lo que había sufrido, de la constante frustración de su ser, de su YO.¹⁴ Glaspell tardó quince años en convertir esta experiencia en una obra teatral; ya antes había intentado convertirla en una novela, pero no había sabido encontrar el simbolismo que pudiera captar la angustia de la mujer. Por otra parte, la disciplina impuesta por la forma de la obra teatral corta le obligó a limitarse a los hechos significativos y le permitió crear *Trifles*, una obra maestra.

La última obra que Susan Glaspell escribió para los Provincetown Players fue *The Verge*, una obra que, desgraciadamente, incluso la crítica feminista ha preferido dejar de lado, favoreciendo con su atención a *Trifles*, obra más sucinta y sencilla, tanto a la hora de representar como a la hora de analizar, y con un mensaje feminista de mayor aceptación. La protagonista de *The Verge*, Claire Archer, experimenta con plantas en su invernáculo; pretende crear una planta nueva, una vida nueva, que se salga de las normas y de los patrones establecidos. También en su vida personal, Claire rehuye todo lo convencional. Busca la superación de todo lo establecido, arrogándose poderes divinos de creación. Rechaza los papeles tradicionalmente reservados a la mujer; los instintos maternos le son totalmente desconocidos y su hija, una adolescente conformista que lo que más teme es destacar entre sus amigas, le merece un desprecio absoluto. El papel de esposa le resulta a Claire igualmente desagradable; se casó con Harry porque había sido piloto y por lo tanto pensó que sería un hombre que la elevaría hasta unas alturas indecibles. Pero Harry es un realista, un hombre muy terrenal. El otro hombre en la vida de Claire es Dick, su amante. Dick la satisface sexualmente, pero a la larga resulta tan aburrido como Harry. Queda Tom, el único que hace esfuerzos por entender a Claire. En un momento de debilidad, Claire le pide una relación amorosa y Tom, comprendiendo que otra relación extra-matrimonial no dejaría de ser algo convencional y que impediría a Claire realizarse como creadora de nueva vida, le niega esta satisfacción física. Sin embargo, tras el éxito de Claire con la planta «Soplo de Vida», y viendo que Claire aspira aún a más, saliéndose peligrosamente de lo que su marido y su hermana puedan aceptar, le ofrece su amor: una relación amorosa la anclaría en la sociedad, conferiría un viso de conformismo social a la conducta tan extraña de Claire. Pero Claire interpreta que Tom tam-

¹⁴ Véase Linda Ben-Zvi, «"Murder, She Wrote": The Genesis of Susan Glaspell's *Trifles*», en Linda Ben-Zvi, ed., *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1995, pp. 19-48.

poco la entiende, que quiere hacerla traicionar sus principios y, cantando el himno «Closer my God to Thee» (Más cerca, mi Dios, de Ti), estrangula a Tom.

Tenemos, pues, otro ejemplo de violencia estructural que lleva a la violencia personal. Claire se ve frustrada en sus deseos nietzschianos de superación y en su ambición de reconocerse creadora de nuevas formas de vida, ambos presupuestos aceptables en un hombre, pero no en una mujer que debe siempre mostrarse inferior a Dios y al hombre y estar dispuesta a obedecer sus normas. Su familia y sus amigos no la entienden, está sola en un terreno generalmente reservado a los hombres y éstos no perdonan sus aspiraciones, como tampoco la perdonan las mujeres. La sociedad no puede aceptar que una mujer se eleve al rango de divinidad, de potencia que da vida, y la ahoga con sus convencionalismos. La mujer que se sale de lo normal constituye una amenaza para el orden patriarcal y es considerada una histérica; la única explicación posible de un acto violento realizado por una mujer es la locura. Su familia quiere encerrarla en un manicomio por no ser la esposa sumisa y la madre sacrificada que la sociedad quiere que sea. Incluso en una época empapada de las ideas de Freud, aunque americanizado y simplificado, la mujer debe suprimir sus instintos y amoldarse al rígido orden social que frustra todas sus esperanzas dejándole únicamente la salida de la violencia.

The Verge es una obra mucho más compleja de lo que pueda parecer tras este breve resumen y análisis del acto violento perpetrado por su protagonista; fue aclamada por el crítico teatral Kenneth Macgowan como el primer ejemplo de una escenificación expresionista, muy innovadora para sus tiempos.¹⁵ Glaspell indica claramente en las anotaciones al segundo acto que la acción tiene lugar en una torre malformada, es decir, una torre que ha sufrido, también, un acto violento «como si retorcida por una fuerza tremenda».¹⁶ Y la luz que echa una lámpara de formas también curiosas deja un dibujo en la pared curvada de la torre «como una obra de albañilería que no ha llegado a ser».¹⁷ Además, algo muy poco frecuente en el teatro, esta torre tiene una ventana en la «cuarta pared», y es a través de esta ventana que vemos a Claire.¹⁸ La torre retorcida puede simbolizar la mente de Claire, que ha sufrido los impactos brutales de una sociedad incapaz de asimilar a una persona que aspira a más y que la castiga. A través de este ventanal presenciamos el conflicto interno de la protagonista.

¹⁵ Kenneth Macgowan, «The New Play», *New York Evening Globe*, 15 November 1921.

¹⁶ «... as if given a twist by some terrific force», Susan Glaspell, *The Verge*, en C.W.E. Bigsby, ed., *Plays by Susan Glaspell*, Cambridge University Press, 1987, p. 78.

¹⁷ «... some masonry that hasn't been.», *Ibid.*

¹⁸ Véase Christine Dymkowski, «On the Edge: The Plays of Susan Glaspell», *Modern Drama*, Spring 1988, 31:i, p.101.

La obra es también innovadora por el uso del lenguaje; las palabras de Claire son repetitivas, circulares, excesivas, tangenciales. Es un discurso que en 1920 parecía deslocado y extraño; hoy le podemos dar un nombre, *écriture féminine*. Glaspell creó intuitivamente lo que medio siglo más tarde Luce Irigaray pediría que hiciésemos las mujeres: crear nuevas voces «para expresarnos enteramente y en todas partes, incluso en nuestros intersticios», porque, como dice, «si nos hablamos de la forma que lo han hecho los hombres durante siglos, como nos han enseñado a hablar, no nos encontraremos, nos decepcionaremos». ¹⁹ Cuando escribió *Trifles*, como ya he indicado, Glaspell era consciente del discurso diferente de hombres y mujeres: las señoras Peters y Hale intentan expresar lo que sienten a pesar de las estructuras patriarcales que tienen muy bien aprendidas. Para *The Verge*, Glaspell –que entre 1916 y 1921 había llegado a comprender mejor el mundo patriarcal en el que se movía– crea una protagonista que refleja, en clave, su propio estado de ánimo y le confiere un discurso adecuado para articular sus deseos y frustraciones; es un discurso que resulta ininteligible y ajeno –es el discurso del otro– para los que la rodean, incluso para su hermana y para su hija. Escuchemos las palabras de Claire cuando intenta convencer a Tom de que la acepte en una relación amorosa que espera que trascienda lo convencional:

Te lo daré también, te daré – mi yo más íntimo. Es lo más que puedo dar. Nunca pensé – que intentaría darlo. Pero hagámoslo – ¡lo más sacrílego!... Pero sí – lo haré, arriesgaré la vida que espera. Quizás únicamente el que entrega su soledad – encontrará. ²⁰

La primera biógrafa de Glaspell, Marcia Noe, en un trabajo reciente, ha demostrado hasta qué punto se parece el lenguaje de Claire al de Hélène Cixous en «La Risa de la Medusa», donde ésta nos insta a romper los viejos modelos del discurso patriarcal para crear el nuestro propio, que podrá articular lo que sentimos y lo que deseamos. Cixous dice, «Volar/robar es un gesto de mujer –volar en el lenguaje y hacer volar al lenguaje. Todas hemos aprendido el arte de volar/robar y sus numerosas técnicas: durante

¹⁹ «Stretching out, never ceasing to unfold ourselves, we have so many voices to invent in order to express all of us everywhere, even in our gaps...» y «If we keep on speaking sameness, if we speak to each other as men have been doing for centuries, as we have been taught to speak, we'll miss each other, fail ourselves». Luce Irigaray, «When Our Lips Speak Together», en *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985, pp. 213 y 205.

²⁰ «That, too, I will give you – my by-myself-ness. That's the uttermost I can give. I never thought – to try to give it. But let us do it – the great sacrilege! Yes!... But yes – I will, I will risk the life that waits. Perhaps only he who gives his loneliness – shall find». Glaspell, *The Verge*, p. 89.

siglos tan sólo hemos podido poseer cualquier cosa cuando volábamos/robábamos»²¹ (el doble significado de «volar» en francés se pierde en la traducción). Noe compara estas palabras de Cixous con las de Glaspell/Claire: «Pero nuestro espíritu no es libre. El mío no lo es. Tiene algo que ver con lo que hago. Volar. Estar libre en el aire. Mirar desde arriba este mundo de todos mis días. Estar donde el hombre nunca ha estado».²² Este deseo de volar, de crear no sólo nuestro lenguaje sino también nuestro espacio, lo encontramos en *Gyn-Ecology* de Mary Daly; para Daly debemos recuperar la palabra *hag* –bruja– para nosotras. Tachar a una mujer de bruja es insultarla –pero las brujas vuelan... Daly, aplicando la magia del feminismo, haciendo malabarismos con las palabras, relaciona la palabra «hag» con la HAGiografía y, efectivamente, la delimitación entre la santa y la bruja es a menudo borrosa.²³ Claire Archer es una bruja, una loca: la sociedad no puede permitir que la mujer vuele.

La reacción de la crítica teatral tras la representación de *The Verge* ha sido muy dispar. Tanto en 1921 como en 1996 cuando se volvió a representar en Londres y en Glasgow –casi simultáneamente– no hubo acuerdo.²⁴ La obra ha sido considerada o bien un experimento alocado, o bien una expresión simbólica de la angustia de la mujer. Para Jeremy Kingston del *Times* londinense («Growing Pains», 3 April 1996), *The Verge* no es más que una «sandez opaca», mientras que para el más perspicaz Michael Billington es «una obra profundamente simbólica pero muy fascinante sobre la capacidad innovadora de la mujer» y considera que *The Verge* es «una obra pionera de la dramaturgia feminista».²⁵ No voy a contrastar toda la crítica del año 1921 con las reseñas de estos ilustres londinenses de hoy, pero sí podemos detenernos un momento en las palabras de Hutchins Hapgood, un amigo de Glaspell, un hombre que se preciaba de ser «feminista» y que en su autobiografía nos dice que *The Verge* no tenía nada que ver con la «naturaleza» de Glaspell y que

21 Véase Marcia Noe, «*The Verge: L'écriture Féminine at the Provincetown*», en Linda Ben-Zvi, Susan Glaspell: p. 134. La cita de Cixous: «Flying is a woman's gesture – flying in language and making it fly. We have all learnt the art of flying and its numerous techniques: for centuries we've been able to possess anything only by flying». «The Laugh of the Medusa», en *New French Feminisms*, ed. E. Marks e I. de Courtivron, New York: Schocken Books, 1981, p. 258.

22 «But our own spirit is not something on the loose. Mine isn't. It has something to do with what I do. To fly. To be free in the air. To look from above on the world of all my days. Be where man has never been!», Glaspell, *The Verge*, p. 69.

23 Mary Daly, *Gyn-Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, London: The Women's Press, 1987, p. 14.

24 La representación de Londres fue a cargo del Orange Tree Theatre y la de Glasgow, del Departamento de Teatro de la Universidad de Glasgow en un congreso sobre Glaspell. Además de estas representaciones de *The Verge*, tenemos constancia de las siguientes: en 1925 en Londres, con Sybil Thorndike en el papel de Claire y en marzo 1991, el Departamento de Inglés de Brigham Young University y el Departamento de Teatro/Cine de la Universidad de Tennessee en Provo representaron la obra en un congreso sobre Glaspell.

25 Jeremy Kingston, «Growing Pains», *The Times*, 3 April 1996; Michael Billington, «The Verge», *The Guardian*, 1 April 1996.

era sencillamente una «expresión de un feminismo medio loco». Por otra parte, nos dice que las mujeres del grupo feminista «Heterodoxy» (al que pertenecían mujeres como Charlotte Perkins Gilman o Elizabeth Gurley Flynn) hablaban de *The Verge* con un «fervor religioso», viendo en la obra la expresión de sus sentimientos más íntimos, es decir, esa frustración con el mundo patriarcal que nos puede tan fácilmente llevar a la violencia.²⁶

La desesperación causada por la frustración de todos sus deseos también lleva a la protagonista de *Machinal* (1928), la obra más conocida de Sophie Treadwell, a volverse en contra de su marido, máximo representante de la sociedad patriarcal que la oprime. Al matar a su marido, igual que lo habían hecho Minnie y Claire en las obras de Susan Glaspell, recurre a un acto violento como única respuesta posible a la violencia estructural que ya no podía soportar.

Treadwell (1884-1969) era de ascendencia española (su abuela paterna era mejicana de familia española) y –dato curioso– vivió en Torremolinos, (Málaga) de 1956 a 1965. Al igual que Glaspell, fue periodista, pero el periodismo fue más importante para ella que para Glaspell, influyendo no sólo en los temas elegidos, sino también en la forma de expresarse. Treadwell fue la primera periodista –hombre o mujer– en conseguir una entrevista con Pancho Villa después de la revolución mejicana, y se le atribuye el honor de haber sido la primera mujer corresponsal de guerra: durante la primera guerra mundial trabajó en Francia para el *San Francisco Bulletin*.²⁷ Su producción teatral fue considerable: escribió más de treinta obras aunque tan sólo siete fueron representadas en Broadway y, aparte de *Machinal* y *Hope for a Harvest* (1941), ninguna fue publicada. *Machinal*, su pieza más innovadora por el uso de técnicas expresionistas, fue la única obra suya que tuvo cierto éxito y que se ha vuelto a representar.²⁸

Treadwell concibió *Machinal* como una réplica o una explicación del asesinato de Snyder en 1927 por su mujer, Ruth Snyder, y su amante, suceso que acaparó la atención de los periódicos de aquel año tanto durante el juicio como a la hora de la ejecución de ambos en la silla eléctrica.²⁹ Ruth Snyder fue la primera mujer ejecutada de esta forma en

26 Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (1939), Seattle: University of Washington Press, 1972, p. 377.

27 Véase Barbara L. Bywaters, «Marriage, Madness, and Murder in Sophie Treadwell's *Machinal*», en June Schlueter, ed., *Modern American Drama*, pp. 7-110.

28 Los manuscritos de sus obras están en los Archivos de la Special Collection de la Universidad de Arizona en Tucson. Según Jerry Dickey (*Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*, Westport: Greenwood Press, 1997, pp. 70-71) fue estrenada en Nueva York en 1928, representada en Londres en 1931, en Moscú en 1933, en Off-Broadway en 1960, en el New York Shakespeare Festival en 1990 y en Londres en 1993. Recientemente, ha sido traducida al español y representada en la Universidad de Málaga por Thalatta Teatro.

29 Para un estudio de la relación entre este caso y *Machinal*, véase Ginger Strand, «Treadwell's Neologism: *Machinal*», *Theatre Journal*, May 1992, 44:ii, pp. 163-175.

los Estados Unidos. Además, parece probable que *The Adding Machine* (1923) de Elmer Rice le sirviera a Treadwell de modelo, puesto que al menos el principio de la obra de Rice utiliza técnicas expresionistas y las dos obras retratan a un/una protagonista que se rebela contra la mecanización y la agobiante rutina sin esperanza; Treadwell contraponen el Mr. Zero de Rice a «La joven» de su obra aportando una visión feminista de la cárcel que suponen para la mujer los modelos de comportamiento que el patriarcado le impone. *Machinal*, que consigue mantener la unidad del planteamiento tanto en la trama como en la puesta en escena, está mucho más lograda como muestra del expresionismo teatral norteamericano que *The Adding Machine*.

«La joven», protagonista de *Machinal*, mujer sin nombre que podría ser cualquier mujer, toda mujer, no sale del anonimato universalizador hasta casi el final de la obra cuando se enfrenta con un jurado de hombres que la condenan a la silla eléctrica. Al abrir el telón la vemos en su papel de secretaria, en una oficina agobiante, sufriendo el acoso de su jefe, George Jones. Su rechazo del trabajo, del jefe y de su forma de vida se evidencia en síntomas psicósomáticos: se ahoga, se asfixia en el metro y no puede comer. Acosada también por su madre, que ve el matrimonio como la única salida de la pobreza para las dos, accede a casarse con George Jones, a pesar de que el hombre le resulta repugnante. La noche de luna de miel, «La joven», ajena al deseo e ignorante de lo que el matrimonio le exige, se resiste a cumplir con su «obligación» de esposa y termina llorando histéricamente. Esta escena, la tercera de la obra, fue muy criticada en 1928 por ser excesivamente explícita en su planteamiento sexual: contrasta con la sexta, también muy censurada por el público neoyorquino, donde «La joven» disfruta plenamente del acto sexual con un aventurero del que queda prendada, viendo en él la realización de sus sueños románticos y la respuesta a su hasío vital. Como era de esperar, él la abandona muy pronto y «La joven» se ve condenada de nuevo a la triste rutina de su matrimonio. Tanto la educación que ha recibido, como el condicionamiento que ha sufrido en la casa de su madre y en el trabajo, donde el personal sólo habla de romances y bodas, le impiden una reacción positiva. Al no conocer otros modelos de actuación femenina carece de recursos y su pasividad llega a un extremo patológico, a una sumisión total al único orden que conoce, el orden patriarcal –hasta que estallan sus deseos reprimidos y mata a su marido. Pero no sin antes haber ansiado una vida diferente, sin haber vislumbrado otras posibilidades, como demuestra un monólogo suyo con el que se cierra el primer episodio, y que nos recuerda la forma entrecortada y circular de hablar de Claire –otro ejemplo de *écriture féminine* en tanto que pretende expresar lo inexpresable, articular lo que la mujer de principios de siglo no tenía derecho ni siquiera a imaginar:

Manos gordas – manos fofas – no me toques – por favor – las manos gordas no se cansan nunca – por favor, no lo hagas – casada – todas las chicas – casi todas las chicas – casadas – con bebés ... George H. Jones – dinero – la Sra. de George H. Jones – dinero – sin trabajar – sin preocupaciones – libre! ... por favor, no me toques...

y termina con una llamada angustiada a su madre «mamá, papá, mamá – todas las mujeres – la mayoría de las mujeres– no puedo – tengo que – quizás – tengo que – alguien – algo... Dime mamá – algo – alguien».³⁰

Las tres protagonistas, la ausente Minnie, la ambiciosa Claire y la sumisa «joven» sufren la violencia estructural que ejerce el patriarcado y las tres reaccionan de la misma forma, matando. Glaspell nos permite adivinar las consecuencias de este acto; Treadwell, más atrevida, pone en escena la culminación del proceso violento: el juicio y la electrocución. En los tres casos la sociedad le priva a la mujer de su propio ser y de su voz; le impide desarrollarse como persona. La violencia estructural lleva a la violencia personal cuando la víctima es acosada y humillada hasta un extremo intolerable; como hemos visto, Glaspell busca valores simbólicos para demostrar la vejación que sufren sus protagonistas. En *The Verge* crea una protagonista inteligente y ambiciosa que se niega conscientemente a adoptar el papel de mujer sumisa y callada mientras que Treadwell, en *Machinal* nos retrata a una mujer «normal», ni inteligente ni ambiciosa, que es reducida por la propia dramaturga al símbolo, a la representación de toda mujer. Treadwell, al recurrir a técnicas expresionistas y al reducir a su protagonista a un símbolo que la sociedad ejecuta ante el espectador, esperaba llegar al inconsciente de éste, a sacudirle, sorprenderle, abrirle los ojos a la realidad de la vida de tantas mujeres. Sobre todo, deseaba enseñarle a la mujer «normal» hasta qué extremos le puede llevar una actitud pasiva ante la constante humillación.³¹

Los tres casos cuestionan el funcionamiento del orden patriarcal que crea una situación intolerable pero que no es reconocida por los que ostentan la autoridad. Como nos demuestra Glaspell en *Trifles*, hombres y mujeres hablamos idiomas diferentes –discursos que no se acercan ni se comprenden– y que privilegian siempre a un grupo determi-

30 «Fat hands – flabby hands – don't touch me – please – fat hands are never weary – please don't – married – all girls – most girls – married – babies... George H. Jones – money – Mrs. George H. Jones – money – no work – no worry – free!... please don't touch me... ma – pa – ma – all women – most women – I can't – must – maybe – must – somebody – something ... Tell me, ma – something – somebody». Sophie Treadwell, *Machinal* en Judith E. Barlow, ed., *Plays by American Women, 1900-1930*, New York: Applause Books, 1985, p. 186.

31 Jerry Dickey, *Sophie Treadwell: A Research and Production Sourcebook*, Westport, CT: Greenwood Press, 1997, p. ó8.

nado, el de los hombres. Ni Glaspell ni Treadwell pudieron sugerir soluciones, pero simplemente planteando el problema contribuyeron a la concienciación de la sociedad, demostraron que las mujeres nos podemos cansar de la posición de víctima y que nuestra reacción puede ser hasta peligrosa para el orden dominante social –sobre todo si, como en *Trifles*, nos solidarizamos las mujeres y nos ayudamos mutuamente.

Preguntaba antes ¿qué le lleva a la mujer a matar? En el caso de Clitemnestra, el sacrificio de su hija sería un motivo suficiente sin necesidad de aludir a las ausencias e infidelidades de su rey. En las obras examinadas aquí, los motivos son mucho más sutiles; los maridos, que sepamos, ni han sido infieles ni han cometido ningún crimen salvo el de no reconocer a la persona en su esposa. El orden social, el orden patriarcal, ha ejercido su violencia callada sobre estas mujeres y ellas, viendo en el marido al representante de este orden, se vuelven contra él. También debemos preguntar qué efecto produce en el público ver que, en contra de lo que nos han enseñado, sí somos capaces de cometer actos de violencia, de matar, de volvernos en contra de los que representan nuestra opresión. Descarto aquí la catarsis aristoteliana, ver a una mujer sufrir una opresión tan extrema que la lleva a matar no me purifica, más bien, en términos brechtianos, me horroriza tanto que me produce el efecto de distanciamiento. Debemos matizar: me horroriza la violencia, la opresión que la mujer ha sufrido, no su acto violento. Obras como *Machinal* o *The Verge* nos demuestran que no debemos jugar el papel de víctima, que debemos sublevarnos y que tenemos la fuerza para hacerlo. El patriarcado ha intentado imbuirnos la idea de que somos frágiles y débiles y en numerosas ocasiones hemos asumido esta fragilidad y esta debilidad porque resulta más fácil. Pero recordemos las palabras de Sojourner Truth, una ex-esclava que habló a favor del abolicionismo y del movimiento de la mujer a mediados del siglo diecinueve: Sojourner Truth preguntaba si existía un hombre que aguantara los embarazos que ella había aguantado, trabajando en el campo a pleno sol...

Las obras de Glaspell y de Treadwell deben provocar una reacción positiva entre nosotras, ni de temor ni de compasión, al ver que hay mujeres que se atreven a oponerse al modelo femenino establecido por el patriarcado –lo cual no significa que debemos seguir su ejemplo. Pero sí debemos incluir en nuestro imaginario el modelo de la mujer que se atreve, que se subleva que, como Claire Archer, busca nuevas formas de vida y nuevos modelos y es suficientemente fuerte para sacrificar las comodidades de una vida burguesa para aspirar a más.