

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»² (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»³ (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 sermoneaba 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*⁴ (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 años⁵. 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 tema⁶. 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 padre⁷. 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 americana⁸; 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 personajes⁹ (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»¹⁰ (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 Elliot¹¹. En la versión original de esta novela Carlotta recuerda los comentarios despectivos que recibía de su madre tras ser abandonadas por su padre, Carlos¹². 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?»¹³ (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”»¹⁴ (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»¹⁵ (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]