

NIEVES ALBEROLA CRESPO

SUSAN GLASPELL
TEATRO, VANGUARDIA Y HUMOR
(1917-1918)



SUSAN GLASPELL
TEATRO, VANGUARDIA Y HUMOR
(1917-1918)

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

<http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americanos.html>

DIRECTORA

Carme Manuel
(Universitat de València)

SUSAN GLASPELL
TEATRO, VANGUARDIA Y HUMOR
(1917-1918)

Nieves Alberola Crespo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)
© Nieves Alberola Crespo

Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918) se enmarca dentro del proyecto de investigación UJI (UJI-B2021-22) «Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo».

ISBN: 978-84-1118-134-1 (papel)
ISBN: 978-84-1118-135-8 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-136-5 (PDF)

DOI: <http://doi.org/10.7203/PUV-OA-136-5>

Imagen de la cubierta: *Retrato de Susan Glaspell (1930)* de Jerry Farnsworth. Cortesía de Truro Historical Society, Truro, Mass., USA.

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Edición digital

*A mis padres,
Manuel y M^a Luz*

*A Valentina Cook y
Ariadne Cook Lourie,
in memoriam*

Agradecimientos

Sin la generosidad, entusiasmo y respaldo de Valentina Cook y su hija Ariadne Cook Lourie, herederas del legado de Glaspell y Cook, no habría sido posible la presente publicación. Mi más sincero agradecimiento por concederme en su día de forma desinteresada permiso para traducir las obras al español.

ÍNDICE

Prólogo, <i>Drew Eisenhower</i>	13
MÁS ALLÁ DEL DOLOR	25
<i>En las afueras</i>	49
JUEGO DE APARIENCIAS	71
<i>El honor de una mujer</i>	91
LA QUIMERA DEL TIEMPO	127
<i>El reloj de sol</i>	143
Bibliografía	181

PRÓLOGO

*Drew Eisenhauer*¹

El libro que ustedes tienen ahora en sus manos, amigos lectores, es un fiel relato de tres obras de Susan Glaspell consideradas como clásicas, que han sido vertidas al español por Nieves Alberola Crespo, experta en literatura estadounidense, en cuyo historial figuran, entre otras publicaciones, *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense* (2006) y *Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones 1915-1917* (2017). En la presente edición un ensayo impactante acompaña a cada una de las obras que provee no solo la crítica académica, sino que también aporta notas, contextos, entrevistas con otros profesionales del gremio, que bien pudieran ser base no menos valiosa a la hora de ayudar a profesores, alumnado o actores a leer, declamar, entender y, más importante, conseguir que los textos de Glaspell –sin olvidar las ocurrencias de su esposo George Cram Cook– devengan en una ocupación divertida que fascine a los lectores. Quisiera que este volumen fuera como un descubrimiento, un disfrute que dé a conocer los escritos de Glaspell llenos de vida a una nueva generación.

Las tres piezas recogidas y traducidas por Alberola, quizá menos conocidas, pero no por ello menos interesantes, cubren desde lo trágico, psicológico y profundo, hasta lo ligero y humorístico. Tratan temas esenciales como la lucha por la igualdad social y política de las mujeres en Estados Unidos, y la apremiante necesidad y el poder de la solidaridad entre las mismas. Abordar dichas temáticas muestra cómo la dramaturga estadounidense experimenta en primera línea, y a menudo sobrepasa, su temprana idea modernista con la que rivalizó y precedió a su amigo Eugene O'Neill.

¹ Drew Eisenhauer es co-editor junto con Brenda Murphy de *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights* (2011). En su tesis doctoral (2009) abordó el estudio y análisis de las obras autorreflexivas de los legendarios Provincetown Players. Actualmente sus publicaciones e investigaciones se centran en las obras de modernistas estadounidenses como Susan Glaspell, Djuna Barnes, Eugene O'Neill y Alfred Kreymborg. Fue receptor de una beca de investigación para realizar una estancia en París en 2011. Recientemente ha sido galardonado con el prestigioso American Theatre and Drama Contingent Faculty Award (2022). Es profesor titular de Literatura y Teatro en la Universidad de Le Havre, Normandía, e imparte también docencia en el Paris College of Art.

Pero ¿quién fue Susan Glaspell y por qué Alberola Crespo ha dedicado gran parte de su tiempo a investigar, traducir y producir su obra?

Glaspell fue una escritora de relatos cortos y cumplida novelista en las dos primeras décadas del siglo XX. En 1915, con su esposo George Cram Cook y un grupo de pintores, escritores y periodistas norteamericanos, participó como cofundadora de una compañía teatral amateur que se llamaba los Provincetown Players. Al principio el grupo sacó a la luz muchas piezas de un solo acto, algunas simplemente bocetos de vida bohemia en las playas de Cape Cod Bay, en la que fue una pequeña aldea pesquera de Provincetown, Massachusetts, y que hoy es un importante centro turístico. Después de los resonados éxitos en el verano de 1916 con las premieres mundiales de *Bound East for Cardiff* de Eugene O'Neill y el clásico feminista de Glaspell *Trifles*, el grupo se desplazó a Greenwich Village en Nueva York, donde continuaron representando obras de más de cuarenta dramaturgos estadounidenses hasta 1923, lo que fue como una revolución para el teatro norteamericano y los cimientos del drama moderno estadounidense.

Considerada un clásico de la literatura feminista, *Trifles (Nimiedades)* nunca se pasó de moda al abordar temáticas como el abuso doméstico y la solidaridad entre las mujeres. Los departamentos de arte dramático y los grupos de teatro amateur han seguido escenificándola durante más de cincuenta años después de su estreno en 1916. De entre un buen número de sus dramas destaca *Alison's House*, galardonada con el Premio Pulitzer en 1931, que se estrenó en la pequeña pantalla a finales de la década de los cuarenta y se emitió durante la década de los cincuenta (Eisenhauer 2015: 98-99). Todo el entredicho concerniente a sus textos dramáticos y novelas desapareció del canon del teatro y de los estudios académicos tras su fallecimiento en 1948, siendo la excepción el trabajo académico de Arthur E. Waterman publicado en 1966. Su legado quedó a merced de una generación de intrépidas académicas feministas lideradas por Linda Ben-Zvi, Marcia Noe, Veronika Mayakowsky, Patricia Bryan y Barbara Ozieblo, entre otras, que restablecieron su reputación en la década de los setenta, trabajo que dio como fruto una *renaissance* glaspelliana tanto en las producciones de los pequeños teatros como en las investigaciones académicas que continúan llevándose a cabo hoy en día. Al mismo tiempo que ha ganado terreno en su tierra natal la reputación de Glaspell, las traducciones de su obra a otros idiomas han tomado como foco primario la obra *Trifles*, pieza que Nieves Alberola presentó a los lectores de habla hispana en 2006; las otras obras de un solo acto han sido relegadas sobre todo a

estudios académicos a excepción de *Suppressed Desires (Deseos suprimidos)*, *Close the Book (Cierra el libro)* y *The People (El pueblo)*, que los lectores hispanohablantes pueden disfrutar al estar incluidas en una anterior edición que Alberola publicó en 2017 acompañadas de reveladores y necesarios estudios histórico-críticos².

Glaspell nació en 1876 en el Medio Oeste americano, en Davenport, Iowa, donde su familia, fundadores de la ciudad, se esforzaba en continuar perteneciendo a la sociedad respetable de la localidad. Educada en el Drake College, Glaspell, tras graduarse en 1899, empezó una carrera intensiva en periodismo en Des Moines. Era el modelo de la nueva mujer que trabajaba, que era económica, social e intelectualmente independiente, deviniendo activista para la igualdad de derechos y el voto femenino. Por otra parte, fundó y se unió a organizaciones intelectuales cuando regresó a Davenport³, pues sus dotes intelectuales y literarias eran singulares. Pese a que quiso posteriormente relatar la historia de cómo su esposo la había iniciado y convencido para escribir su primera obra de teatro para los Provincetown Players, investigaciones recientes de Jeffery Kennedy muestran que Glaspell ya había actuado y escrito por lo menos un libretto para un musical en colaboración con la compositora Eulalie Andreas durante su estancia en Davenport en 1904 (Kennedy 2023: 43). Durante los primeros años de su carrera como escritora, no paró de publicar relatos cortos en revistas nacionales, algunos de ellos están recogidos en el volumen *Lifted Masks* (1912). Publicó su primera novela, *The Glory of the Conquered*, en 1909, que obtuvo reseñas críticas muy positivas (Kennedy 2023: 46). A esta le siguieron *The Visioning* (1911) y *Fidelity* (1915) antes de dedicarse al teatro, si bien publicaría ocho libros más a lo largo de su vida, sin contar las ediciones de sus piezas de teatro.

A las orillas del río Mississippi y en su centro agrícola, Davenport era de alguna manera un inesperado foco intelectual a principios del siglo XX y desde donde Glaspell participaría en muchas sociedades literarias y socialistas, muy notablemente en un grupo, dedicado a discutir las obras del filósofo Frederick Haeckel, llamado Monist Society⁴. En este grupo había amistades que serían importantes en la aventura teatral de Glaspell incluyendo a Floyd Dell, poeta,

² En cuanto a las obras de tres actos, Hernando-Real ha traducido y publicado *Inheritors* y *The Verge* (2014).

³ Si se desea acceder a la más reciente y completa investigación sobre la biografía de Glaspell, se recomienda consultar el capítulo tercero del libro de Jeffery Kennedy (2023).

⁴ Véase Ozieblo (2000: 35-61) y Ben-Zvi (2005: 77-84).

ensayista, dramaturgo y director, y a un hombre por el que había estado fascinada durante años, George Cram Cook. Descendiente de una familia de influyentes abogados y políticos, Cook, casado por dos veces, y Glaspell desarrollaron un lazo profundo espiritual e intelectual.

En el verano de 1908, Glaspell junto a Lucy Huffaker viajó a Europa⁵, pero siguió compartiendo su tiempo entre Davenport y Chicago en los años siguientes. Chicago se había convertido en el eje literario de América durante la era conocida como *Chicago Literary Renaissance*, que comenzó a finales de la primera década del siglo XX y alumbró poetas como Carl Sandburg, Edgar Lee Masters y Vachel Lindsey⁶. En aquel tiempo Floyd Dell se convirtió en el editor de *Friday Literary Review* del *Chicago Evening Post*, contribuyendo grandemente al renacimiento literario y Cook pronto se unió al *staff* in 1912. En 1913, Cook y Glaspell decidieron seguir la línea de otros escritores, artistas, políticos y activistas, y trasladarse a la bohème de América, Greenwich Village en la ciudad de Nueva York. Ese mismo año, se casaron en New Jersey y pasaron su luna de miel en Provincetown, Cape Cod, que se había convertido en el refugio veraniego de intelectuales neoyorkinos, y pronto compraron un *cottage* en 1914 (Glaspell 1927: 230) frente al hogar que habían alquilado⁷.

Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914 y como consecuencia del desencanto de escritores y activistas de Greenwich Village y Provincetown⁸, se produjeron varios intentos de llevar a escena obras cortas, muchas de ellas parodias mismas de las pretensiones bohemias o intelectuales de sus escritores; «una forma de reconocerse a sí mismos y de tomar parte de la intelligentsia que con sus ideas de liberación personal y política habían fracasado en prevenir la catástrofe en Europa»⁹. Una compañía teatral apareció en el Village, los Washington Square Players; pero una vez que se trasladaron a un teatro en las afueras del Village y se decidieron a escenificar obras de escritores europeos, así como a rechazar el trabajo de algunos de los ambiciosos escritores locales, provocaron la eclosión de un grupo

⁵ Véase Kennedy (2023: 44-46).

⁶ Novelistas que formaron parte de este renacimiento literario fueron Theodore Dreiser y Sherwood Anderson. Harriet Monroe fundó en 1912 la revista *Poetry: A Magazine of Verse* y en 1914 Margaret Anderson la *Little Review*. No debemos olvidar que Ellen Von Volkenberg y Maurice Browne pusieron en funcionamiento un pequeño teatro experimental que denominaron «The Little Theatre» en 1912.

⁷ Véase Ozieblo (2000: 54) y Kennedy (2023: 118-119).

⁸ La mayoría de la izquierda estadounidense consideró la guerra como un choque imperialista en el que los trabajadores se verían obligados a luchar.

⁹ Hutchins Hapgood (1939: 391-394) citado en Sarlós (1982: 13-14).

rival, los Provincetown Players, que en el verano de 1915 escenificó obras de forma espontánea. Después continuaron en el verano de 1916 con una ya consolidada constitución avalada por uno de sus miembros, John Reed, fundador del partido comunista americano, que se hizo famoso por cubrir la revolución rusa y que plasmó en su libro *Ten Days that Shook the World* (1919), y cuya esposa, Louise Bryant, tendría un *affair* legendario con Eugene O'Neill¹⁰. Los Provincetown Players se propusieron una ambiciosa meta: producir un nuevo programa de obras cada dos semanas. Una velada generalmente consistía en tres obras de un acto: a menudo un drama realista, una bufonada de intelectuales bohemios y un experimento poético. Las obras de Glaspell contenidas en este volumen fueron algunas de sus contribuciones a este repertorio. La escritora estadounidense escribiría quince obras para el grupo incluyendo las tres joyas que brillan para ustedes lectores en este volumen.

Antes de 1915 el teatro americano estaba controlado por dos grandes sindicatos que utilizaban sus cadenas de teatro para melodramas pueriles con el objetivo de promocionar a sus estrellas más famosas. El gerente, no el dramaturgo, controlaba las producciones, y lo que importaba era el beneficio económico, en detrimento de la sociedad, la humanidad o el futuro de las mujeres. Todo esto cambió cuando los Provincetown Players consagraron exclusivamente su teatro a escritores americanos de 1915 a 1922, declarando el inicio de «una etapa donde los dramaturgos de propósito sincero, poético, literario y dramático podían ver sus obras representadas, y supervisar su producción sin someterse a la interpretación del gusto del público por parte del gerente comercial»¹¹. No sería una exageración nominar a Glaspell como la madre del drama moderno americano, al igual que otros críticos han calificado a O'Neill como el padre.

En el presente volumen, Nieves Alberola nos invita, en primer lugar, a disfrutar de la lectura de *The Outside (En las afueras)* que es la obra más corta de Glaspell y una de las más intensas. Sostiene una mezcla de estilos y géneros al tiempo que revela una descripción muy afinada de personajes femeninos con gran complejidad psicológica y mantiene su intensidad dramática. La obra, de base experimental, es tal vez en sí misma un ejemplo de «algo de afuera». Al igual que en numerosas

¹⁰ Barbara Gelb habla sobre el *affair* en *So Short a Time: A Biography of John Reed and Louise Bryant* (1973).

¹¹ Fragmento de la Primera circular anual, probablemente escrita por George Cram Cook, distribuida en 1916 para anunciar y conseguir suscriptores que apoyaran la labor de los Provincetown Players, citado en Kennedy (2023: 169).

obras de Glaspell, se reflejan personajes ausentes y faltos de voz que se pueden considerar como un esquema para su novela *Fugitive's Return* de 1929. Por otra parte, podemos ser testigos del feminismo de Glaspell, muy adelantado para su tiempo, donde personajes de hombres y mujeres se presentan actuando u ocupando diferentes espacios físicos. Como Hernando-Real argumenta en su libro *Self and Space in the Theater of Susan Glaspell*, la dramaturga usó estructuras concretas para sus personajes femeninos de modo que el «estado de abandono en el que se encuentra la casa de la señora Patrick la convierte en un refugio adecuado», pero será un espacio que, al llegar los personajes masculinos, «se convertirá en un campo de batalla» (2011: 73). Afortunadamente, en sus últimas líneas se intuye que, de un mundo de alguna manera desolado, la esperanza de volver a nacer aparece, como lo hace en casi todas las obras de la dramaturga estadounidense, en forma de solidaridad entre dos mujeres –la señora Patrick y Allie Mayo. Al mismo tiempo, Glaspell demuestra manejar con facilidad una puesta en escena y diálogo realistas, explaya su metafísica feminista y experimentación modernista con una ausencia del lenguaje.

En las afueras es también un ejemplo de regionalismo puesto que es necesario entender la topografía e historia de Cape Cod como telón de fondo para comprender el simbolismo de la obra. «The Outside» es el nombre de Cape Cod para la zona este de la costa de la península, azotada por el Atlántico y significativamente más salvaje que el interior que va a lo largo de Cape Cod Bay con sus colonias. Los bosques del exterior de la playa pueden quedar enterrados completamente con arena y las tormentas cambian rápidamente la topografía del lugar. Preservado como parque nacional, hay muchas de sus playas cerradas recientemente a causa de ataques de tiburón. La casa en la que vive la señora Patrick tiene también una historia específica pues antes había sido una estación de salvamento. Estas estaciones fueron subastadas por el servicio de guardacostas en las primeras décadas del siglo XX como la de Peaked Hill Bars cerca de Provincetown que convirtieron en una casa y fue la residencia de Mabel Dodge, famosa mecenas de las artes, y después el hogar de Eugene O'Neill antes de que el mar la reclamara unas décadas más tarde.

En esta edición de la obra se puede encontrar un ensayo introductorio con impresiones críticas que explican tales cosas como las diferentes etapas del duelo de las protagonistas; fragmentos de una entrevista con Alex Roe, director artístico del Metropolitan Playhouse –cuya producción online de la obra durante el Covid es

una de las más recientes puestas en escena profesionales–, quien amablemente compartió con Alberola capturas de pantalla de la producción virtual online; modelos artísticos excepcionales de la artista contemporánea Liz Engelhardt; parte de una entrevista con Lisa Armytage –actriz que interpretó a Allie Mayo en la producción de *The Outside* por el Orange Tree Theatre en 2008–; e información y fotografías de una muy bien recibida producción universitaria de Bob Jones University de 2022 en los Estados Unidos.

La segunda obra de Glaspell que se traduce para ustedes es *Woman's Honor* (*El honor de una mujer*). Al igual que *The Outside* (*En las afueras*), esta obra de un acto muestra cómo Glaspell experimentaba con técnicas modernistas mucho antes de que otras dramaturgas norteamericanas como Sophie Treadwell lo hicieran. Lo que comienza como sexo de costumbres finaliza como obra simbólica expresionista en la que Glaspell una vez más se adelanta con metafísicas feministas al tiempo que desafía las expectativas de la audiencia. Sin embargo, aunque al inicio es bastante divertida, Glaspell elige desafiar la expectación y las mujeres no aparecen como personajes realistas, posiblemente tomando modelo en el expresionismo europeo o en las obras de ensueño de Strindberg. Los tipos simbólicos creados por hombres, que sirven a las nociones que el patriarcado tiene de la función de las mujeres antes bien que como seres reales, son personajes que introducen en la obra una discusión sobre lo que realmente es el honor de una mujer.

Cuando las nociones de la audiencia acerca de las mujeres han sido volteadas de arriba abajo y de acá para allá, la obra finaliza cómicamente como empezó y el joven protagonista alza sus manos y exclama: «Al diablo, me declararé culpable». Una variedad de materiales contextuales está puesta aquí para la obra en esta edición, todos ellos incluidos en un aparato crítico que aporta la ultimísima investigación académica sobre el contexto histórico de la obra. Mientras que Glaspell en su primera obra en solitario para los Provincetown Players, *Trifles*, se había basado en el caso Hossack de asesinato que ella había cubierto cuando era periodista en 1900¹², académicos, entre ellos la autora de este libro, recientemente apuntan al histórico caso de la ejecución de Joe Hill como una de las fuentes de inspiración para *Woman's Honor*. Alberola analiza la obra desde una perspectiva interdisciplinar y suministra detalles sobre otras producciones, entre ellas, la que ella ha traducido, adaptado y en cuyo cartel ella ha actuado en España; la que se

¹² Sobre el caso Hossack, se recomienda leer los trabajos de Linda Ben-Zvi (1992) y Patricia Bryan (2005).

estrenó en el Teatro Experimental de la Universidad Estatal de San Diego en California; y la producción online de *Woman's Honor* durante el Covid para Metropolitan (Virtual) Playhouse.

El tercer y último texto titulado *Tickless Time (El reloj de sol)* es una obra modernista de vanguardia. Mientras que la pieza es estilísticamente realista o satírica, su temática presagia muchas de las grandes obras del modernismo. Ian Joyce, el protagonista, cree que creando un reloj de sol le llevará más cerca del tiempo universal y será una escapatoria del tiempo máquina que los relojes marcan. El reloj de sol representa una verdadera conexión con la naturaleza, la rebelión contra la sociedad moderna, la dependencia de la sociedad de estandarización y la industrialización. Glaspell y Cook se burlan de una de las ideas clave de la rebelión del modernismo contra modernización, filistinismo e industrialización. La mecanización convirtió a los trabajadores en sus máquinas simbolizadas por relojes mecánicos, un *leitmotiv* que se puede encontrar a través de todas las obras clásicas del modernismo, casi todas ellas de fecha posterior a la obra de Glaspell y Cook de 1918: la porción de “London Bridge” en *The Waste Land* de T.S. Eliot (1922), *The Adding Machine* de Elmer Rice (1923), los trabajadores controlados por reloj en *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) y la parodia que Charles Chaplin hizo de ésta en *Modern Times* (1936), entre muchas otras. Como en gran cantidad de otras sátiras de los Provincetown, como *Suppressed Desires (Deseos suprimidos)*, otra fuente de humor en *Tickless Time* es el conflicto entre la forma de pensar de los intelectuales de Provincetown y la de gente convencional. Si los protagonistas, Ian y Eloísa, viven en el «tiempo verdadero» y el mundo continúa en el «falso», su amigo Eddy, que es una persona práctica, preguntará: «¿Cómo conectaréis con otra gente?».

Tickless Time, la última colaboración de Glaspell con su marido, era en realidad una parodia del mismo Cook en su lucha con el mundo moderno. Al igual que el intérprete, Ian Joyce, Cook se rebeló contra la estandarización. En el *cottage* que él y Glaspell compraron en Provincetown, construyó una escalera con la distancia entre escalones a una medida desigual para ser «más natural» y que no fuera estándar y volver a usar madera que daría algo de carácter histórico a su casa¹³. De la misma manera que Ian Joyce, Cook construyó un reloj de sol y, como base, diseñó una escultura que incluía cuatro figuras femeninas desnudas, de

¹³ Esta escalera no se menciona en *The Road to the Temple* (1926). Tuve la oportunidad de verla cuando visité la casa en 2015. La familia que la habita en la actualidad llamó mi atención sobre los trozos de madera a los que Cook dio una nueva vida.

aproximadamente un metro de altura, en varias poses clásicas (Ben-Zvi 2005: 206), a modo de personajes de la mitología griega. La base se puede ver hoy en día en el jardín de Glaspell y Cook del 564 de Commercial Street en Provincetown, Massachusetts. El reloj de sol estaba hecho de metal y ha desaparecido, tal vez en el fondo de la bahía por travesuras de quinceañeros locales o tal vez fuera donado a un chatarrero durante la Segunda Guerra Mundial a modo de contribución al esfuerzo bélico por parte de Glaspell, pues su marido ya había muerto en Grecia en 1924. Una vez más, la profesora Nieves Alberola no ha escatimado esfuerzos a la hora de investigar diversas fuentes literarias históricas y artísticas que inspiraron esta obra de teatro en su deseo de facilitar la comprensión de su mensaje e incluye información sobre las producciones más recientes, la lectura dramatizada que se llevó a cabo en el Teatro June Havoc de Nueva York bajo la dirección de Regina O'Malley, así como la adaptación al formato radiofónico dirigida por Lorry Lepaule en Mendocino, California.

Las traducciones incluidas en este volumen titulado *Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)* atinan en representar los colores del diálogo, básicos a la hora de verter una lengua extranjera al español. Esos rasgos coloquiales son imprescindibles si se quiere saborear en toda su intensa originalidad de la que Susan Glaspell hace gala. Confiamos que la lectura de este libro resulte amena para aquellas personas que aman el teatro, para aquellas que deseen disfrutar del despegue de lo que sería el futuro feminismo de la mano de Susan Glaspell, una de las voces más originales y carismáticas de principios del siglo XX que sería definida por Ludwig Lewisohn como una dramaturga de «discurso valiente» (1922: 103)¹⁴.

¹⁴ Traducción del prólogo de Nieves Alberola Crespo.



Fig. 1. Santi Gómez Carreras. *The Golden House* (2022).
Intervención efímera. Cortesía del artista.

MÁS ALLÁ DEL DOLOR

En octubre de 1849, Henry David Thoreau, autor de *Walden* (1854) y *Civil Disobedience* (1849), visitó por primera vez Cape Cod, una hermosa península situada en el extremo más oriental de Massachusetts, en el Atlántico. Cautivo de su deseo por transitar por las dunas en primavera, así como contemplar nuevamente el océano, regresó en junio de 1850; y, unos años más tarde, en julio de 1855 su destino fue el pequeño pueblo costero de Truro. En la narración de sus excursiones, y como si de una invitación se tratara, rememora las dos ocasiones en las que caminó desde Eastham a Provincetown, el último pueblo al norte de la península, primero por el lado del Atlántico y después por la bahía. En ambas ocasiones la Naturaleza, «inhumanamente sincera», imponía su presencia como principal compañera de viaje. Durante las tres semanas que permaneció alejado de la civilización, llamaron poderosamente su atención las playas de arena blanca a las que definió como «una especie de terreno neutral, un punto de lo más ventajoso desde el que contemplar este mundo».

Actualmente, la costa de Cape Cod es conocida como el «cementerio del océano» por la cantidad de naufragios que se han registrado –más de tres mil. Cuando Thoreau inició su periplo, llegaron noticias de que un barco a vapor de Provincetown, con motivo de una fuerte tormenta, había naufragado y ciento cuarenta y cinco personas habían perdido la vida. Coincidió con muchos irlandeses que iban de camino a identificar los cuerpos y a ofrecer su apoyo y consuelo a los supervivientes. Se unió a ellos y juntos fueron hasta la playa donde yacían los cuerpos sin vida. Quizá por este motivo en su obra llegó a comparar las playas con «una vasta morgue», pues el mar, en esta ocasión, no sólo había arrojado «cangrejos, herraduras o navajas», sino que también entre las olas asomaban «cadáveres de hombres y bestias en los salientes»; la marea los había arrastrado

hasta la orilla y los había depositado en un lecho en el que se blanquearían al sol, para finalmente ser cubiertos por la arena¹⁵.

En el verano de 1917 un repentino vendaval golpeó Cape Cod volcando tres goletas y cobrándose la vida de treinta y cinco marineros de Provincetown. Según Linda Ben-Zvi, puede ser que este suceso sirviera como fuente de inspiración e incitara a Susan Glaspell a trabajar en una nueva obra, *The Outside* (*En las afueras*), una de las más cortas y líricas que escribió para los Provincetown Players (2005: 192). El título de la obra hace referencia a la zona a la que la dramaturga solía ir a pasear con su marido, George Cram Cook. Los lugareños de Provincetown la llamaban «las afueras» («the outside») y Glaspell sentía una gran fascinación por este tramo de playa frente al océano Atlántico, un lugar aislado del resto de la ciudad y caracterizado por unas dunas, en constante movimiento, que albergaban un gran atractivo plástico y paisajístico¹⁶.

The Outside fue objeto de varias revisiones por lo que no se estrenó hasta el 28 de diciembre de 1917. Con esta obra se cerraba el tercer programa de la segunda temporada (1917-1918) de los Provincetown Players en el Playwright Theatre de Nueva York y que, además de la obra de Glaspell, estaba compuesto por *Down the Airshaft* de Irwin Granich¹⁷, de la que no existe copia¹⁸, y *The Angel Intrudes* de Floyd Dell, una sátira inspirada en la novela *La révolte des anges* (1914) de Anatole France, y en la que debutó como actriz Edna St. Vincent Millay¹⁹, autora

¹⁵ En el noveno capítulo de *Cape Cod* (1908), titulado «The Sea and the Desert», Thoreau define la playa como «una vasta morgue, donde perros famélicos se agrupan en jaurías y los cuervos acuden a devorar pitanza que la marea deposita para ellos». «Es la Naturaleza desnuda [...] que no malgasta su pensamiento con el hombre y acaricia la orilla escarpada donde las gaviotas chillan entre el oleaje».

¹⁶ En *The Road to the Temple*, Glaspell comenta: «[...] aquella línea divisoria que él (Cook) y yo amábamos donde el bosque emanaba vida en su encuentro con la tierra, y donde la arena a su vez intentaba cubrir el bosque – una batalla en primera línea, el frente. Nos parecía valiente, dramática, y raramente paseábamos sin aperecernos, tal como un tributo» (2005: 226).

¹⁷ Irwin Granich (Mike Gold) publicó en la revista *The Masses*, editada por Floyd Dell y Max Eastman, varios poemas, entre otros, «God is Love» que fue publicado en 1917, «Macdougal Street» en mayo de 1916, y «Three Whose Hatred Killed Them» (1914) sobre un grupo de anarquistas que fallecieron en una casa del vecindario de Lexington Avenue víctimas de su propia bomba.

¹⁸ Sarlós entrevistó a Irwin Granich el 3 de febrero de 1964. Granich le comentó que la obra trataba sobre un joven llamado Sammy Cohen que, tras perder su trabajo, planea marcharse al oeste e intentar allí hacer fortuna. Su madre intenta en vano convencerlo de que se quede, pero en ese momento se escucha una música que procede del patio de luces –fue Cook quien tocó la ocarina– y Sammy dice haber oído una misteriosa llamada (1982: 84).

¹⁹ Tras graduarse en Vassar, Millay albergaba la ambición de convertirse en actriz. Se presentó a una audición y cautivó a Floyd Dell con su lectura del papel de la ingenua en su obra *The Angel Intrudes*. Se unió a los Provincetown Players en 1917; pronto se la conoció como la hermosa y joven actriz de los Provincetown Players.

de *Renascence and Other Poems* (1917). En *The Outside*, Glaspell centrará su mirada en dos mujeres que han experimentado en sus vidas el impacto emocional de la pérdida. Con gran destreza, entretendrá una prosa poética en la que el realismo cederá espacio a un expresionismo en el que priman las emociones manifestadas a través de un lenguaje telegráfico y de una serie de flashes, con la finalidad de enfatizar la percepción subjetiva de la experiencia. La dramaturga dará otro giro al lenguaje para configurar la experiencia vital del duelo, un naufragio emocional al que no todas las personas responden de igual manera y que no parecía tener un impacto visible en el tejido de la sociedad de su tiempo. En su conjunto, según Robert K. Sarlós, fue un tercer programa «sutilmente poético» (1982: 84).

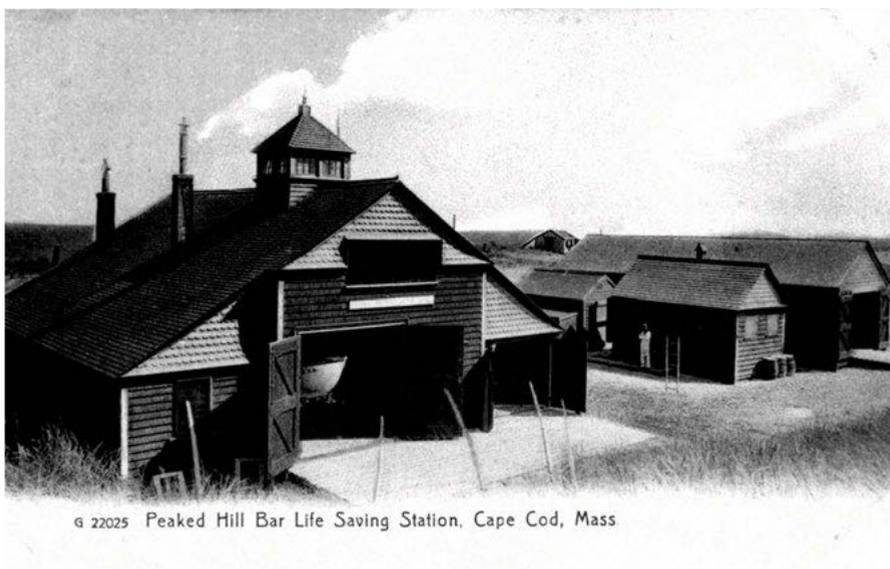


Fig. 2. Postal de la estación de salvamento Peaked Hill Bars.
Cortesía de Southwest Harbor Public Library Digital Archive.

Como emplazamiento, Glaspell eligió la estación de salvamento Peaked Hill Bars²⁰ de Provincetown situada en la costa exterior del Cabo Cod. Dicha estación había sido comprada por el neoyorquino Sam Lewishon y amueblada por Mabel

²⁰ La estación era conocida como Peaked Hill Bar Life Saving Station hasta 1886, año en que se añadió una «s» (Bars).

Dodge²¹ para pasar allí juntos el verano de 1915. Pero en 1917, cuando se escribió la obra, la estación se encontraba de nuevo abandonada y la estructura de madera enterrada parcialmente debido a las severas tormentas que habían tenido lugar aquel año²². En *The Outside*, la estación de salvamento marítimo es el hogar de la señora Patrick²³, una moderna y sofisticada neoyorquina que ha decidido aislarse del mundo —o autoexiliarse— tras ser abandonada por su marido. Desde la casa se puede ver la zona fronteriza entre el bosque y las dunas de arena que son descritas como «colinas y extrañas figuras de arena sobre las que, en ciertos sitios, crece la resistente hierba de la playa [...] crece obstinadamente contra todo pronóstico».



Fig. 3. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: Joe Bradford (David Patrick Ford), Tony (James Ross) y el capitán (Jonathan Horvath). Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2021. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

²¹ En diciembre de 1917, Mabel Dodge se mudó de Nueva York a Taos, Nuevo México, ciudad que se convirtió en su nueva residencia.

²² Posteriormente, James O’Neill adquirió la estación y se la regaló a su hijo, Eugene O’Neill como regalo de boda. El dramaturgo estadounidense vivió allí con su segunda esposa, Agnes Boulton, desde 1919 hasta 1924.

²³ Ben-Zvi y Gainor apuntan que el personaje de la señora Patrick probablemente esté inspirado en Mabel Dodge (2010 59). Por su parte, Brenda Murphy, en su libro *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, comenta los posibles paralelismos entre Mabel Dodge, su fallida relación con Reed, la estación de salvamento y esta obra de teatro, apuntando la posibilidad de que Glaspell llegara a comprender la reacción de Dodge (2005: 4, 5 y 6).

Comienza la obra en el preciso instante en el que dos socorristas, Joe Bradford y Tony, están intentando reanimar a un joven que se habían encontrado muerto en la playa, a unos doce metros de la casa. Cuando llega el capitán de los socorristas, que ha acudido a toda prisa, los releva y continúa la lucha por devolverle la vida, a pesar de que le dicen que ya no hay nada que hacer. El capitán pregunta si saben quién es y por qué lo han llevado a la casa. Bradford contesta que no conoce su identidad y que, tal vez por la fuerza de la costumbre, lo llevaron directamente allí, ya que durante más de veinte años en ese lugar se acogía a los que perecían en los naufragios. Además, Bradford no deseaba dejarlo en la playa pues le resultaba un lugar hostil en el que el viento escupe «el mar sobre uno hasta que no había manera de saber si uno estaba en la orilla».

En *The Outside*, se identifican dos mundos o universos paralelos en claro contraste y marcados por un uso distinto y diferenciado del lenguaje. Por una parte, Bradford, Tony y el capitán utilizan un lenguaje más cercano al proceso comunicativo: se detecta una cercanía y camaradería entre ellos al compartir todo tipo de información sobre el pueblo y sus habitantes. Este dato es muy significativo desde el punto de vista de la existencia de códigos de comunicación que favorecen los lazos entre ellos, así como un sentido de pertenencia a la comunidad. Hay un detalle que llama poderosamente la atención y es que, en el caso de Joe Bradford, se aprecia la irrupción de juicios de valor, en su mayoría negativos, sobre Allie Mayo y la señora Patrick, que se activan en su mente y se despliegan en el discurso mediante el uso de la ironía y el sarcasmo. Joe, por ejemplo, nada más entrar en la casa y cruzarse con Allie Mayo, dice con ironía: «Si tenía alguna intención de volver a la vida, no lo habría hecho si la hubiera visto [...] Yo no lo habría hecho»; o cuando comenta con sarcasmo lo reconfortante que sería tomarse una taza de café en ese preciso instante: «Una taza de café estaría bien. Pero ¿café, en esta casa? Oh, no. Le haría a uno sentirse mejor».

El lenguaje se convierte en un arma con la que se critica y se presenta una imagen un tanto distorsionada de las mujeres. Bradford, que nunca ha tratado a la señora Patrick, se atreve a tildarla de «loca»²⁴, «estirada», «ruin», «insoportable», «sin corazón», «tonta», «rara», «excéntrica», una persona a quien «le gusta ver la arena deslizarse hacia el bosque [...] que encuentra placer viendo cómo algo queda

²⁴ El tema de la locura en las mujeres para definir sus comportamientos o pensamientos suele ser recurrente en la literatura. En *The Female Malady* (1985), Elaine Showalter apunta la doble lectura de la locura femenina: como algo intrínseco a la naturaleza femenina (lo irracional, la inestabilidad emocional, etc.) y como protesta ante todo tipo de injusticias cometidas contra las mujeres.

sepultado». Y en aquellas ocasiones que positivamente la califica de «optimista», vemos por el contexto que su intención es decir totalmente lo contrario. Para hacer más patente el descarado y ciertamente desconsiderado ataque verbal, será de gran utilidad la participación de Tony —un portugués que no tiene las destrezas lingüísticas suficientes para expresarse y que es incapaz de captar la ironía y el sarcasmo— en la conversación en la que se aborda cómo la señora Patrick iba a reformar la casa:

BRADFORD:

[...] Le iban a poner una chimenea y la iban a pintar de colores vivos, y a dar fiestas aquí — cosas de veraneantes. La consiguieron en la puja — ¿quién iba a quererla? Una casa enterrada que no podías mover.

TONY:

No veo colores vivos.

BRADFORD:

¿No? ¡Qué asombroso! Debes de estar ciego para los colores. Creo que *nosotros* tuvimos la primera fiesta. (*Se ríe.*)

¿Cómo puede ser que tres hombres que no cesan en su intento de resucitar a un muerto carezcan de sensibilidad y se muestren indiferentes o ignorantes respecto a las necesidades de unas mujeres que han experimentado la pérdida de un ser querido y que deberían ser objeto de su atención? Posiblemente la carencia de estos tres personajes pueda paliarse con el pensamiento de Thoreau, quien en su obra *Cape Cod* afirma tras la visión de más de un centenar de cuerpos sin vida que: «Es lo individual y privado lo que demanda nuestra simpatía». En términos de espacio, Bradford, por ejemplo, no es consciente de estar invadiendo una propiedad privada cuando da un puntapié a la puerta de la casa de la señora Patrick para abrirla y reanimar allí un cuerpo sin vida. Por otra parte, Tony, al tener una noción preconcebida sobre el rol a desempeñar por las mujeres en el hogar y en la sociedad, critica el estado en el que se encuentra la casa: «Una mujer — hace las cosas bonitas. Este no parece un sitio en el que viva una mujer». Y el capitán, no solo se cree con derecho a ocupar ese espacio por haber trabajado allí durante

veintisiete años antes de que la nueva estación fuera creada, sino que se atreve a realizar un juicio de valor al decir que la vieja estación «solía ser más acogedora».

Es obvio que ninguno de ellos puede «ver» o ser receptivo ante la situación en la que se encuentra la señora Patrick, quien reivindica constantemente que se respete su espacio, el hogar en el que se refugia y que a su vez es símbolo del estado emocional en el que se encuentra. Cuando entra por primera vez en escena, está nerviosa y enfadada; se siente amenazada por la presencia de los hombres, presencia que le provoca un estrés psicológico añadido que se traduce en la necesidad de defender su territorio, su casa.

LA SEÑORA PATRICK:

[...] Ustedes no tienen derecho alguno aquí. Esta ya no es la estación de salvamento. Únicamente porque solía serlo — no entiendo qué les hace pensar — ¡Esta es mi casa! Y — ¡Yo quiero mi casa solo para mí!

En tres ocasiones repetirá con pequeñas variaciones que quiere su casa solo para ella e incluso, con voz ahogada y desafiante, rechaza la presencia de los socorristas y del muerto. El capitán se negará a escucharla y finalmente la mandará «al infierno». En ningún momento se pregunta cuáles son sus deseos, sus necesidades, ni muestra respeto alguno por sus derechos a nivel legal —si ella es la dueña de la casa, por lo menos debería pedirle permiso para realizar allí las tareas de salvamento. Irónicamente el capitán simpatizará más con el muerto —le sabe mal dejarlo solo en esa casa. Su indiferencia e ignorancia parecen ser fruto de una falta de formación y educación afectiva²⁵, clave para llegar a entender qué es lo que sucede en la mente de las mujeres, y sobre todo en este caso, de las mujeres dolientes. A pesar de compartir un mismo tiempo y espacio, es patente que los hombres y las mujeres se encuentran en una longitud de onda completamente distinta; es decir, hablan idiomas diferentes ya que viven, desde un punto de vista simbólico, en universos paralelos a miles de kilómetros de distancia.

Cuando los hombres abandonan la escena, Glaspell nos invita a escuchar las voces de Allie Mayo y la señora Patrick, a descubrir la verdad de sus historias. El ritmo se ralentizará para permitir al espectador conocer, de primera mano, el

²⁵ Una adecuada educación de los sentimientos es una tarea difícil que requiere discernimiento y constancia. Quizá por eso se elude casi sin darnos cuenta.

complejo mundo de las emociones de ambas protagonistas, y poder observar cómo esas fuerzas subversivas son moldeadas y expresadas a través del lenguaje tanto verbal como gestual sobre el escenario. Centremos nuestra mirada en Allie Mayo, una lugareña de Provincetown que, según Bradford, «[...] tiene un prejuicio contra las palabras. O quizá le gustan tanto que por eso se las ahorra todas. No ha dicho una palabra innecesaria en veinte años. Tiene sus razones». Su silencio reafirma su marginalidad y la convierte, desde las pautas a seguir según el modelo de psicoterapia integral, en la acompañante idónea para la señora Patrick. En este sentido, Glaspell demuestra que posee conocimientos sobre el ámbito de la psicología para dar soluciones a problemas reales, es decir, la dramaturga conoce, o intuye por los artículos que ha leído, el protocolo de actuación en cuanto a la forma de acompañar e intervenir en el duelo y que, por otra parte, no estaban tan desarrollados ni eran ampliamente conocidos por el público. A través de este personaje, Glaspell nos da las claves de lo que no se debe hacer o decir a personas en duelo:

ALLIE MAYO:

[...] la gente venía a charlar. Me decían — “Todavía pueden llegar noticias”. Especulaban sobre lo que podría haber ocurrido. Y un día una mujer que había sido amiga mía toda la vida me dijo — “¡Imagina que entrara por esa puerta!” [...].

Al recordar esta vivencia sobre cómo la gente intentaba consolarla sobre la desaparición de su marido durante un viaje hacia el norte en un barco ballenero, en la acotación podemos leer que «casi se ha enfurecido». Hoy en día, dicha reacción es totalmente comprensible pues en estos casos dar falsas esperanzas se desaconseja ya que no mitiga el sufrimiento, sino que se acrecientan la confusión y la ansiedad al exponer al paciente a un dolor innecesario que no conduce a nada. En el ámbito de la psicología, se considera que el silencio y la escucha son los elementos que deben prevalecer en las primeras etapas de tratamiento y acompañamiento²⁶ de la persona doliente, y se ha de evitar dar consejos o forzar a la persona para que supere el duelo. Además, se ha de tener en cuenta que cada

²⁶ Algunos ejemplos de psicólogas que opinan que el silencio y la escucha son fundamentales en las primeras etapas del duelo son Linda Mastrangelo, Jade Wood e Inma Alcalá. En la obra, Glaspell se adelanta a su tiempo y opta por mostrar la etapa del acompañamiento (silencio y escucha) que es justo lo que Allie Mayo realiza hasta que se produce el enfrentamiento entre el capitán y la señora Patrick.

duelo o pérdida tiene un proceso distinto a pesar de las similitudes y, por ello, debe ser abordado de manera diferente y única.



Fig. 4. Escena de *The Outside*. La señora Patrick (Lluvia Almanza) y Allie Mayo (Teresa Kelsey). Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2021. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

Acabamos de comentar por qué Allie Mayo decidió aislarse y no decir una sola palabra innecesaria durante veinte años –un tiempo que no parece desproporcionado, y es comprensible, si se tiene en cuenta que el cuerpo de su marido nunca fue hallado²⁷. A continuación, vamos a investigar y apuntar los motivos que desencadenan la ruptura de su silencio y, por tanto, su vuelta al lenguaje. Si rastreamos en las acotaciones en qué momentos Allie Mayo entra en escena, nos sorprenderá ver que la primera coincide con la frase del capitán: «Y si existe la remota posibilidad de rescatar a uno más de entre los muertos»; y una vez en el escenario, se detiene al escuchar a Bradford comentar que imagina que la señora Patrick «encuentra placer viendo algo sepultado». Estas frases, así como la visión del rostro del marinero muerto, sirven de detonante para que Allie Mayo, en un acto de valentía y fortaleza inusual, rompa su silencio y pida a la señora Patrick,

²⁷ Cuando Bradford dice: «[...] No ha dicho una palabra innecesaria durante veinte años. Tiene sus razones. Las mujeres cuyos maridos salen a la mar no suelen ser muy habladoras», de sus palabras se desprende que el dolor provocado por la pérdida la paraliza.

cuando se marchan los hombres, que no vaya a las dunas. La mujer sombría, que al principio no parecía más que parte de la arena, verbalizará su dolor con un lenguaje propio caracterizado por una peculiar economía en el uso de la palabra que será susurrada desde el dolor, la ira o la tranquilidad²⁸; contará su propia historia irradiando una peculiar intensidad que únicamente poseen los seres que habitan y crecen en sitios desfavorables.



Fig. 5. Escena de *The Outside*. La señora Patrick (Lluvia Almanza). Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2021. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

Ese cambio repentino en el personaje de Allie Mayo nace al darse un proceso de identificación con la vivencia de la señora Patrick. Ambas comparten una misma experiencia –la pérdida de un ser querido–, si bien se encuentran en fases distintas del duelo. La psiquiatra suiza Elisabeth Kübler-Ross teorizó por primera vez sobre las cinco fases del duelo en su libro *On Death and Dying* (1969): negación y aislamiento, ira, negociación, depresión y aceptación de la pérdida. Años más tarde, Kübler-Ross admitía que el proceso del duelo no es algo lineal ni rígido, y que puede resumirse en dos etapas en las que se revisitan o solapan distintas fases. Tomando como referencia los modelos con los que se trabaja en el campo de la psicología integral, se puede argumentar que la señora Patrick se halla en las

²⁸ Se utilizan únicamente las palabras justas y se repiten como si de pensamientos obsesivos se tratara para que la audiencia conozca el pasado de Allie Mayo.

primeras etapas del duelo oscilando entre distintos polos como el aislamiento, el enfado, la ira, la tristeza, el llanto, la sospecha o la culpa. Por su parte, Allie Mayo podría ubicarse en la fase o etapa del duelo intermedio, un periodo caracterizado por vivencias contradictorias en el que todavía continúan las punzadas del dolor y se necesitan momentos de soledad –aislamiento que poco a poco se alternará con la reanudación de la actividad social y comunicativa–; es una etapa en la que el recuerdo es cada vez menos doloroso y se asume seguir viviendo.

Curiosamente, en el caso de la señora Patrick, el hecho de encontrarse en las primeras etapas de la pérdida se traduce en imágenes que quedan recogidas en las acotaciones: 1. «[...] *sollozando se gira de repente y comienza a caminar hacia la zona donde las dunas convergen con el bosque*», una zona fronteriza donde pasará horas sentada observando cómo la arena se desliza hacia el bosque; 2. «[...] *sollozando empuja la arena para que caiga sobre la hierba medio enterrada junto a la puerta – como si no se percatara de lo que está haciendo*». Ambas imágenes son gestos simbólicos que indican, por una parte, que la señora Patrick está bloqueada por un dolor que le impide seguir adelante con su vida y por ello prefiere aislarse de la comunidad; por otra, que tiene el deseo inconsciente de enterrar dicho sufrimiento.

Desde el respeto, la comprensión y la complicidad, Allie Mayo le dirá que durante veinte años «hice lo que usted está haciendo. Y puedo decirle que – ese no es el camino». Sus palabras pueden ser interpretadas como un punto de inflexión en el que su desgracia adquiere sentido o valor para la sociedad. Con su confesión, favorecerá la comunicación y creará un espacio para que la señora Patrick comparta y exprese sus emociones más profundas: comenzará a verbalizar²⁹ su dolor y revelará que su marido no ha muerto³⁰, sino que la ha abandonado³¹. La decisión de aislarse en su residencia de verano puede entenderse como una forma de muerte tanto para una misma como para las relaciones con los demás, es una

²⁹ Según la doctora Alcalá, «la verbalización de los sucesos suele ser un buen pronóstico; es señal de que se empieza a superar el trauma provocado por la pérdida de un ser querido y se considera imprescindible dentro del proceso de ayuda y superación del duelo. No se ha de forzar al paciente a hacerlo, sino que debe ser la persona doliente quien dirija sus propios tiempos». Conversación con Inma Alcalá, Valencia, 2021.

³⁰ Cuando desvela este hecho, Allie Mayo dirá: «¿No?», claro ejemplo de la técnica del eco que los psicoanalistas utilizan para mostrar interés por lo que cuenta la persona en duelo y tomar conciencia del sufrimiento del otro.

³¹ Desde que empieza la obra hasta ese momento, todas las personas del pueblo han interpretado erróneamente que el motivo de la soledad y aislamiento de la señora Patrick es el fallecimiento de su marido.

especie de muerte en vida. En mi opinión, la señora Patrick y Allie Mayo comparten una condición de vulnerabilidad, de desamparo, de marginalidad; ambas intentan refugiarse y sobrevivir en la periferia del dolor del duelo, y desde esta visión adquiere totalmente significado el título de la obra, *En las afueras*.

Si bien en el contexto de la obra se escenifican varias luchas o batallas –la del capitán y los socorristas por devolverle la vida al joven fallecido o la del bosque que hace de barrera para proteger la ciudad de ser enterrada por la arena de las dunas–, es la de Allie Mayo, al intentar liberar de su tormenta interior a la señora Patrick, la que más nos interesa pues tiene lugar con la finalidad de restaurar la dignidad, la grandeza del ser humano. Según Papke, «el diálogo entre las mujeres es extremadamente inquietante y sesgado, lindando en muchas ocasiones con aquello que no se puede articular o nombrar» (1993: 31)³². Para construir y dar forma a dicho diálogo, Glaspell dará un paso más y hará gala de una valentía creativa pues se hará eco de los experimentos modernistas que estaban realizando poetas como William Carlos Williams o Ezra Pound influidos por las vanguardias. Recordemos las máximas de Ezra Pound, «Make it New!», y de William Carlos Williams, «Not ideas but in things», ya que nos facilitará comprender por qué ambas mujeres ponen palabras a las sensaciones físicas. Se producirá un duelo de palabras del que compartimos un breve fragmento con el objetivo de resaltar y apreciar cómo se encuentran en conflicto las voces de las protagonistas femeninas:

LA SEÑORA PATRICK:

He visto deslizarse la arena sobre enredaderas más largas.

ALLIE MAYO:

Otra enredadera alcanzará ese espacio. (*Susurra, afectuosamente.*)
¡Pequeños y extraños elementos que alcanzan más allá!

³² Entre los estudiosos de la obra de Glaspell, Gainor considera que esta obra es clave en «el singular desarrollo del teatro modernista norteamericano [...] en su incorporación de múltiples influencias estilísticas» (2001: 74). Muchos críticos creen que O'Neill, en *The Emperor Jones*, utilizó de forma explícita los recursos anticipados en *The Outside*; Ann Larrabee llegó incluso a preguntarse de qué manera se habría sentido Glaspell cuando la obra de O'Neill se hizo tan popular, «una obra que claramente tomaba prestada su propia meditación metafísica sobre el 'Outside' transcendental» (1990: 78). La diferencia entre ambas obras, como señala Oziebło, es que mientras los protagonistas de la obra de O'Neill se someten al destino que se les impone, las mujeres de Glaspell [...] están lo suficientemente pegadas a la fuerza vital como para reafirmar sus voces y reclamar su victoria (2000: 114).

LA SEÑORA PATRICK:

¡Y que serán sepultados enseguida!

ALLIE MAYO:

¡Y fijarán la arena para las cosas que vengan tras ellas! Que salvarán al bosque que protege al pueblo.

En esta intervención, vemos cómo Allie Mayo, con afecto y sin prisas, intenta guiar a la señora Patrick, negociar con ella y reconciliarla con su pasado. La intensidad de los intercambios irá *in crescendo* y se apostará por una economía del lenguaje –menos palabras, más fuerza dramática. Si la señora Patrick centra su mirada en la «tierra sin vida» –mar adentro, playa, dunas–, en la vida «sepultada», Allie Mayo lo hará en la «tierra que abraza y da cobijo durante la tormenta», en «el umbral de la vida». Destaca la dimensión salvífica o expiatoria de este personaje al priorizar el aquí y el ahora en un intento por ayudar a la señora Patrick a aceptar la fragilidad y limitaciones del ser humano e invitarla a degustar la vida, a soñar el futuro, a redescubrir y mirar, desde el asombro y la admiración, la belleza de los elementos, así como de lo intangible que es la clave del misterio y llamada a lo trascendente.

No existen reseñas de la noche del estreno en el 139 de la calle MacDougal en Nueva York. Bajo la dirección de Nina Moise, actuaron Ida Rauh como la señora Patrick, Susan Glaspell en el papel de Allie Mayo, Abram Gillette hizo del capitán de la estación de salvamento marítimo “The Bars”, y Hutchinson Collins y Louis Ell interpretaron a los socorristas Bradford y Tony respectivamente. La escenografía, clave primordial para comprender el mensaje de la obra, corrió a cargo de Ira Remsen. Glaspell reescribió *The Outside* en forma de relato, «A Rose in the Sand: The Salvation of a Lonely Soul», publicado en *Pall Mall* en 1927 (Papke 1993: 129). En esta nueva versión no aparecerán socorristas intentando reanimar un cuerpo sin vida, sino que se centrará en la metáfora de la lucha por la supervivencia entre el bosque y las dunas³³.

³³ En el citado relato, «la naturaleza cíclica de esta batalla encuentra ecos en Ellen Paxton, la esposa repudiada que no puede tener hijos. Al principio, se niega a reconocer que la frontera de la zona de las dunas [...] de ninguna manera está siendo desafiada, pero cuando una rosa silvestre, sola e impertérrita, frágil y autoritaria, florece en la arena cerca de la bomba de agua, Paxton acepta el poder de la vida. Celebra su victoria sobre la muerte y las leyes de los hombres aceptando acoger a un niño huérfano e ilegítimo en su casa» (Ozieblo 2000: 115).

Un detalle que llama la atención es que *The Outside* ha formado parte de las programaciones de teatro a ambos lados del Atlántico en las tres últimas décadas. En 2008, con motivo de la primera producción en Inglaterra de *Chains of Dew* en The Orange Tree Theatre (Richmond, Londres), se organizó el 12 de abril un seminario en el que participaron expertas en la obra de Glaspell y se llevó a cabo una puesta en escena de *Suppressed Desires* (*Deseos suprimidos*), *Trifles* (*Nimiedades*), *The Outside* (*En las afueras*) y *Chains of Dew* (*Cadenas de rocío*). Recuerdo que los decorados, el sonido, la iluminación, las actuaciones... todo en su conjunto me cautivó; por otra parte, el poder conversar con las actrices y los actores fue un verdadero placer. Realmente la puesta en escena de *The Outside* dejó una impronta en mi memoria y el deseo de traducir a Glaspell al castellano para que su obra perviva y pueda ser disfrutada por los lectores de lengua española.



Fig. 6. Escena de *The Outside*. Joe Bradford (Charles Daish) y Allie Mayo (Lisa Armitage). Orange Tree Theatre, Richmond, Londres, 2008. Fotografía: Robert Day. Cortesía de Lisa Armitage.

Ese grato recuerdo me animó a contactar con la actriz Lisa Armytage en marzo de 2022. Deseaba hacerle algunas preguntas relacionadas con la construcción de su personaje y solicitar que compartiera alguna fotografía de su actuación. A pesar de que ya habían transcurrido catorce años desde la performance, la respuesta generosa de Lisa Armytage no se hizo esperar. Agradecida por el interés que mostraba en su trabajo, compartió un par de fotografías y apuntó que interpretar el papel de Allie Mayo fue un desafío. La investigación que llevó a cabo se focalizó en la misma obra, en una lectura muy cuidadosa del texto. Para actuar tuvo que aprender el acento de Massachusetts y descubrió la dificultad de hablar un lenguaje.

Cuando insté a Armytage a citar alguna frase de su personaje que todavía resonara con fuerza en su memoria, me dijo que las palabras que más la conmovieron fueron las que Allie Mayo dirige a la señora Patrick: «Ese no es el camino». Argumentó que dos podían ser los motivos por los que las recordaba. Quizá porque la actriz había experimentado el duelo de su propio matrimonio que se había disuelto hacía más de diez años y todavía se encontraba haciéndose a la idea. Quizá porque alguien de la audiencia se sintió realmente conmovida por su interpretación y le comentó a Sam Walters –director del Orange Tree Theatre en aquel momento– que efectivamente se había dado cuenta de que necesitaba abrirse y no retraerse después de haber perdido a su esposo desde hacía algún tiempo –si fue muerte o divorcio, no lo mencionó. Lisa Armytage finalizó su intervención con este sugerente comentario sobre la obra:

La crítica que todo lo achaca a las mujeres heridas por la insensibilidad de los hombres no me parece la correcta. Resumiendo, una mujer pierde a su marido por naufragio y la otra por abandono. Al final ambas concluyen si debemos estar apegados al pasado o abrazar el presente, y aquí encuentro un mensaje muy sencillo, pero poderosamente comunicado.

Una obra con un sencillo mensaje, «pero poderosamente comunicado», ¿podría llegar a formar parte de las programaciones teatrales en tiempos de pandemia? No podemos olvidar que a partir de marzo de 2020 el Covid-19 obligó a cerrar los teatros y muchos directores artísticos se vieron obligados a agudizar su imaginación para seguir trabajando. Entre ellos destaca la gran labor realizada por

Alex Roe, director artístico del Metropolitan Playhouse (Nueva York) desde 2001, quien, gracias a las herramientas digitales y al entusiasmo de técnicos, actores y actrices, puso en funcionamiento un teatro virtual –una aventura diferente que incluyó en su amplia y variada programación cinco obras de un acto de Susan Glaspell: *Deseos suprimidos*, *El pueblo*, *El honor de una mujer*, *En las afueras* y *Nimiedades*.

En junio de 2022 tuve la oportunidad de conocer a Alex Roe y disfrutar de su conversación al participar ambos en un panel sobre Susan Glaspell en el marco del 6º Congreso Internacional de Drama y Teatro Americanos organizado por la Université de Lorraine, la Universidad de Cádiz, la Universidad de Sevilla, la Universidad Autónoma de Madrid y la American Theater and Drama Society. Dicho encuentro tuvo lugar en La Cristalera, el centro docente que la Universidad Autónoma de Madrid tiene en el municipio de Miraflores de la Sierra para el desarrollo de congresos, cursos de verano, reuniones, así como de actividades de ocio y cultura. Me interesaba saber, en primer lugar, el motivo que le impulsó a trabajar en la creación de un teatro virtual y su respuesta fue que deseaba ofrecer una alternativa a las/los amantes del teatro. Muy emocionado al recordar cómo habían transcurrido aquellos días de incertidumbre, Roe reconoció que el desafío teatral online había supuesto un antes y un después en su dilatada carrera.

Poner en marcha el Metropolitan (Virtual) Playhouse supuso un gran esfuerzo pero mereció la pena. Cada vez eran más las personas que se conectaban desde diferentes países para asistir a ver las obras online y seguir los debates tras las mismas. Una nueva comunidad surgía. [...] El hecho de que invitáramos a participar a expertas/os en las obras de Glaspell como Ellen Gainor, Cheryl Black o Linda Ben-Zvi fue un gran aliciente para muchas personas pues los debates que se generaban tras las representaciones de las obras transformaban los encuentros en vivencias mucho más enriquecedoras. [...] Y con cada representación virtual manteníamos la esperanza de volver cuando fuera posible a la presencialidad física, característica que había permitido al teatro durar milenios y que en esos momentos su ausencia estaba jugando en su contra.

Entre las obras breves y desconocidas seleccionadas para formar parte del repertorio, Alex Roe reconoció que, al principio, era un tanto reacio a incluir *The Outside* pues no sabía cómo podría reaccionar la audiencia ante una obra que aborda, entre otras, la temática del duelo. ¿A qué obedeció un cambio de parecer por parte del director artístico a la hora de incluirla en la programación? Roe declaró que tenía la esperanza de que los espectadores se identificaran con los personajes, que encontraran inspiración y esperanza no solo al ser testigos de la lucha de aquellos tres hombres por salvar la vida de un náufrago, sino en los gestos de Allie Mayo al acompañar e intentar rescatar de su aislamiento a la señora Patrick.



Fig. 7. Liz Engelhardt. *Dunes* (2014). Acuarela sobre papel de acuarela, 12x16 cm.

Cuando en febrero de 2021 se estrenó, la dirección corrió a cargo de Rachael Langton; las actrices Lluvia Almanza y Teresa Kelsey fueron la señora Patrick y Allie Mayo; David Patrick Ford, Jonathan Horvath y James Ross actuaron como Joe Bradford, el capitán y Tony. Se contó con la artista neoyorquina Liz Engelhardt para crear la escenografía con efectos visuales; los expresivos paisajes en los que

recrea la belleza agreste de Cape Cod de su serie *Landscape* me cautivaron. Como espectadora, mi respuesta fue inmediata e intensamente emocional; envié un correo a la artista neoyorquina solicitando entrevistarla. Me confesó que, tras horas de observar el océano, las dunas, los árboles y las rocas, surgió su obra. Para capturar la confluencia de la luz, el movimiento y el sonido, se decantó por utilizar una técnica mixta (carboncillo, pasteles y acuarela). Al explicarle en qué consistía mi proyecto, compartió tres de sus obras que se incluyen en este libro. Es curioso ver cómo la sobriedad de su estilo subraya la grandeza e inmensidad del entorno natural³⁴.

Gracias a las gestiones de Alex Roe, contacté con Rachael Langton para solicitar una entrevista en la que compartiera sus impresiones. En septiembre de 2020, Langton había dirigido *Woman's Honor (El honor de una mujer)*, por tanto, ya estaba familiarizada con la obra de Susan Glaspell. Ante el nuevo desafío de llevar a escena *The Outside*, leyó estudios críticos y ensayos sobre la obra; investigó sobre Cape Cod y Provincetown; consultó manuales sobre los socorristas y sobre cómo se realizaba la reanimación cardiopulmonar (RCP) a principios del siglo veinte. Durante los ensayos, exploró con los actores y las actrices las diferencias entre los personajes masculinos y femeninos. Comparto a continuación las palabras de la joven directora respecto a este tema:

Mientras que ellas usan metáforas –un lenguaje más abstracto– la mayor parte del tiempo, ellos hablan desde un plano más práctico y directo –hablan de lo que ven, de lo que han vivido. Durante los ensayos, dichas diferencias las consideramos desde distintos ángulos e intentamos explorarlas a nivel espacial situando a los hombres en el interior de la casa conversando y realizando una tarea específica (intentar reanimar a un joven que ha perecido ahogado) e instando a las mujeres a permanecer más tiempo en el exterior y sin apenas llevar a cabo actividad alguna.

Antes de despedirme de Rachael Langton, lancé una última pregunta: «¿Qué opinas sobre el final de la obra?». Con esa amabilidad que la caracteriza, declaró que le encantaba que la señora Patrick cambiara de opinión respecto a la

³⁴ Obras e información facilitadas por Liz Engelhardt. Correspondencia personal, septiembre y octubre de 2022. La página de Instagram de la artista es @lizengelhardtart.

importancia de la vida y diera un pequeño paso, por duro o difícil que fuera, para abrazar lo desconocido, sobre todo porque era una forma muy sutil de transmitir que la señora Patrick considera a Allie Mayo una verdadera «socorrista», una genuina «salvadora de vidas», alguien que se afana en ayudar a las personas a volver a formar parte de la comunidad, a reintegrarse en la sociedad.

En *Susan Glaspell. A Research and Production Sourcebook* (1993), Mary Papke se hace eco de una producción universitaria de *The Outside* en Brigham Young University (Provo, Utah) que tuvo lugar en 1991 bajo la dirección de Robert Paxton. Tras varias semanas intentando localizar a Paxton, recibí noticias suyas en octubre de 2022. Me comentó que la obra formó parte de un programa llamado «Mask Club», que consistía en producir obras de un solo acto bajo la dirección de estudiantes en el Teatro Experimental Nelke de Brigham Young University y que, en la mayoría de las ocasiones, los actores eran todos estudiantes de dicha universidad. Recordaba que Brett Larsen actuó en el papel del capitán, Dennis Vincent en el de Joe Bradford, George Weatherford en el de Tony, Brent Rigby en el del joven hallado muerto en la playa, Tracey Wilson interpretó a la señora Patrick y Sherri Nelson a Allie Mayo.



Fig. 8. Escena de *The Outside*. Joe Bradford (David Patrick Ford), Tony (James Ross), la señora Patrick (Lluvia Almanza), el capitán (Jonathan Horvath) y Allie Mayo (Teresa Kelsey). Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2021. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

En el contexto de la pandemia, encontramos otro ejemplo de cómo la universalidad de la temática tratada en *The Outside* ha despertado el interés del estudiantado universitario. Durante una conversación que tuvo lugar en mayo de 2021, la directora del Departamento de Teatro de Bob Jones University (Greenville, Carolina del Sur), la doctora Erin Naler, le sugirió a la alumna Karie Jensen que se decantara por una obra de Susan Glaspell para su proyecto final de carrera. Puesto que *Trifles (Nimiedades)* había sido producida en 2016, el desafío de llevar a escena *The Outside* por primera vez en Bob Jones University acrecentó el interés de la joven estudiante que estaba a punto de graduarse. Así pues, el 31 de marzo y el 1 de abril de 2022 actuaron bajo la dirección de Karie Jensen, Kristin Post en el papel de la señora Patrick, Hannah Henson en el de Allie Mayo, Samuel Alger, Isaac Stephens y Josh Watts interpretaron a Joe Bradford, el capitán y Tony respectivamente y Matthew Holmes fue el cuerpo sin vida³⁵.

Unos meses antes del estreno de la obra en Bob Jones University, me puse en contacto con Erin Naler para darle a conocer el proyecto en el que estaba trabajando y pedirle, en caso de que fuera posible, que compartiera alguna fotografía del montaje. Gracias a Erin Naler y a Markel Toler, Decana de Bellas Artes, tuve acceso a las fotografías de la representación efectuada el día del estreno, así como a los permisos que me han permitido hacer uso de las instantáneas para ilustrar la traducción de la obra de Glaspell al español de la que soy autora y está incluida en este libro.

En abril de 2022, intercambié correspondencia con Karie Jensen. Sentía curiosidad por saber cómo había sido la recepción de la obra de Glaspell por parte del público y qué destacaría de la experiencia vivida. Jensen declaró que había sido una vivencia muy gratificante y que el público que asistió a la representación se había sentido conmovido. Puntualizó que los intercambios o interacciones entre los personajes masculinos y femeninos reflejaban el feminismo de Susan Glaspell, y que, al igual que en *Trifles (Nimiedades)*, hay una desconexión, es decir, la comunicación entre hombres y mujeres no es fluida. En esta obra, los hombres se preocupan por lo externo –la apariencia de la habitación, por ejemplo– y comparten recuerdos de lo vivido en la que en su día fue la estación de salvamento –rescatan

³⁵ Todos los actores son estudiantes, o lo han sido, de la Universidad Bob Jones. Kristin Post e Isaac Stevens son exalumnos. Hannah Henson y Samuel Alger son estudiantes de teatro de primer año. Matthew Holmes es estudiante de primer año y se está formando en estudios filmicos. Hannah Gooding, estudiante de tercero de carrera, diseñó el escenario. Savannah Scott, estudiante de cuarto curso de teatro, fue la encargada del vestuario.

de la memoria a todos aquellos náufragos a los que lograron devolverles la vida. La forma de hablar y actuar del capitán, Bradford y Tony le recordaba escenas de películas de guerra en las que los combatientes comparten historias sin inmiscuirse mucho; unos a otros se comprenden al tener que vivir juntos en condiciones más que terribles. Por otra parte, las mujeres, aunque parecen hablar o fijar la mirada en elementos externos (la playa, las dunas, el bosque), se entiende que realmente están hablando de lo que están experimentando, de su dolor.

Creo que los hombres son ajenos al dolor de las mujeres. No lo perciben; por lo tanto, no pueden verlo. Son insensibles, pero no porque sean personas crueles. En *Trifles (Nimiedades)* sucede algo similar: los hombres se quedan en la superficie y piensan que todo está bien, pero las mujeres captan las sutilezas y ven más allá de la superficie, se dan cuenta de que la esposa mató a su esposo y por qué lo hizo. Las mujeres de *The Outside* también hacen lo mismo. Ven más profundamente en las almas de los demás de una manera que da a entender que solo las mujeres pueden entenderse entre sí – ¿una especie de hermandad?

Al comparar Jensen las dos obras –*Trifles* y *The Outside*– y cerrar su intervención con un interrogante, recordé las palabras que Patricia Bryan escribió a John Bilotta con motivo del estreno de la ópera *Nimiedades* en 2010: «[...] retratar el creciente lazo entre las mujeres [...] darse cuenta de que ellas en cierto sentido han sufrido al igual que Minnie Wright, las lleva a sentirse más unidas» (en Alberola Crespo 2017: 70). Como vemos, resulta inevitable pensar en los paralelismos entre estas dos obras, en esa carga de emociones encontradas y en la fuerza de lo que no se puede articular mediante la palabra.

En la tradición de la literatura estadounidense son muchos los escritores que consideran que en la naturaleza salvaje está la preservación del mundo. Gracias al legado de Susan Glaspell, hemos podido viajar en el tiempo y trasladarnos a la región de Cape Cod. En su obra detectamos un poso de naufragio, de esas corrientes que arrastran cadáveres de ballenas y hombres, ecos de la vida de los marinos y sus familias, y la dureza de las condiciones de vida de los habitantes de ese lugar –gente independiente, autónoma, sencilla. Esta es la imagen visual que nos brinda la dramaturga estadounidense, quien, tal vez influenciada por los

escritos de Sigmund Freud, plantea un retrato emocional de los personajes *avant-la-letre*, así como una mirada en clave de género sobre algunos de los postulados de los estudios de psicoterapia integrativa que se han desarrollado a partir de las últimas décadas del siglo XX referidas al duelo. Apunta, no sabemos si de forma consciente o intuitiva, ciertas estrategias que recientemente se han empezado a utilizar en el ámbito del psicoanálisis para manejar el duelo con la finalidad de hallar un nuevo sentido a la vida misma. Esto será posible gracias a experimentar con el lenguaje, con la palabra, en la misma línea en la que experimentaron los artistas de las vanguardias en las dos primeras décadas del siglo XX.

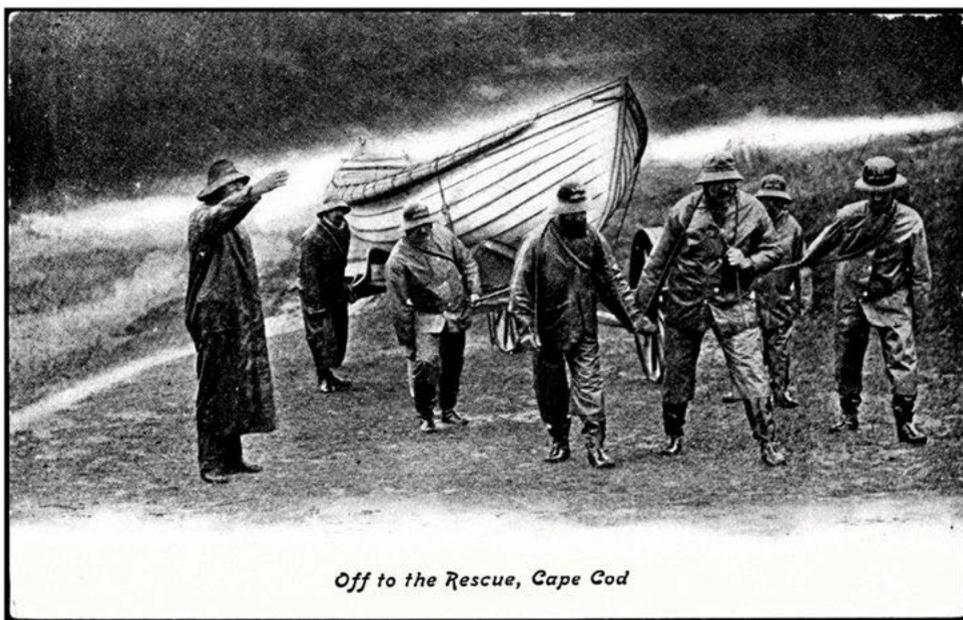


Fig. 9. Postal de los socorristas de Cape Cod.
Cortesía de Cape Cod National Seashore.

Frente a una naturaleza agresiva solo cabe crear muros de contención y redescubrir que no necesitamos ser las víctimas pasivas de lo que, obviando un enfoque determinista, llamamos circunstancias. Pero que, vinculándonos a mayor grandeza, podemos sentirnos más libres para encontrarnos con nosotros mismos, para alcanzar aquello que más deseamos y valoramos. Por mi parte, finalizo con un poema en ciernes escrito bajo la inspiración de la obra de Susan Glaspell y los

atractivos paisajes pictóricos de Liz Engelhardt, intentando una recreación en la que auno la belleza agreste de Cape Cod con la intensidad de los intercambios de dos voces en conflicto.

Un puerto lejano en el mar.

Tierra que abraza y da cobijo
durante la tormenta.

Mar adentro. Playa.

Dunas – tierra sin vida.

¡La línea divisoria! – Solitaria barrera – ¡Crece valiente!

Pierde –

¡Gana!

La vida más apartada está sepultada –

¡Y la vida crece sobre la vida sepultada!

EN LAS AFUERAS

(THE OUTSIDE)

PERSONAJES

EL CAPITÁN *de la estación de salvamento marítimo “The Bars”*

BRADFORD, *un socorrista*

TONY, *un socorrista portugués*

LA SEÑORA PATRICK, *que vive en la estación abandonada*

ALLIE MAYO, *que trabaja para ella*³⁶

³⁶ Traducción de Nieves Alberola Crespo de *The Outside (En las afueras)* según los textos publicados en *Susan Glaspell. The Complete Plays*, editado por Ben-Zvi y Gainor (pp. 59-65) y en *Plays by Susan Glaspell*, editado por C. W. E. Bigsby (pp. 47-55).

ESCENA

La habitación de una casa que una vez fue una estación de salvamento marítimo. Desde que dejó de serlo no ha adquirido otra función excepto la de ser un lugar que a nadie interesa conservar o hacer cambios. Está pintada de color gris de salvavidas, pero carece de la frescura de lo recién pintado. Esta parte es un extremo de lo que fue un enorme cobertizo para botes, y en el techo se puede ver parte de la estructura de la que colgó un bote salvavidas. Unas dos terceras partes de la pared trasera están abiertas, gracias a una enorme puerta corredera, parecida a la puerta de un establo, y a través de esta puerta abierta se ven las dunas de arena y tras las mismas el bosque. Destaca claramente la zona fronteriza entre el bosque y las dunas y resalta lo vulgar, las enredaderas, los matorrales, que forman el desigual borde exterior del bosque — son lo único que crece en la arena. En otra parte una duna amenaza al bosque. Esta vieja estación marítima de salvamento está situada donde el mar curva; así pues, a través de la puerta abierta también se puede ver el mar. [La estación está situada en la costa exterior del Cabo Cod, cerca de la punta del Cabo donde esa curva final forma el puerto de Provincetown.] Las dunas son colinas y extrañas figuras de arena sobre las que, en ciertos sitios, crece la resistente hierba de la playa — lucha; crece obstinadamente contra todo pronóstico. A la derecha de la enorme puerta corredera hay una duna de arena y se ve la parte alta de la hierba que está enterrada en ella. Hay una puerta a la izquierda y a la derecha de la enorme puerta corredera hay una pared inclinada en la que hay una puerta que está entreabierta cuando se levanta el telón y a través de ella se ve a BRADFORD y a TONY, socorristas, inclinarse sobre el cuerpo de un hombre intentando reanimarlo. El capitán de los socorristas aparece al otro lado de la enorme puerta abierta situada a la izquierda; parece que ha acudido a toda prisa, echa un vistazo, ve a los hombres y se dirige rápidamente hacia ellos.

EL CAPITÁN:

Ya me ocupo yo, chicos.

BRADFORD:

No hace falta, capitán. Estaba muerto cuando lo recogimos.

EL CAPITÁN:

Dannie Sears estaba muerto cuando lo recogimos. Pero conseguimos reanimarlo. Lo seguiré intentando unos minutos más.

(Los dos hombres que han estado inclinados sobre el cuerpo se levantan, hacen estiramientos para relajarse y entran en la habitación.)

BRADFORD *(Estirando los brazos hacia atrás y colocando las manos sobre el pecho.):*

Trabajo, — intentar devolver la vida a los muertos³⁷.

EL CAPITÁN:

¿Dónde lo encontraste, Joe?

BRADFORD:

Delante de esta casa. A menos de doce metros.

EL CAPITÁN:

¿Por qué lo trajiste aquí?

(Habla de forma abstraída, como si parte de su mente estuviera ocupada en otra cosa, y con la voz apagada de uno que está agachándose.)

BRADFORD *(Con una tímida y pequeña risa.):*

Por la fuerza de la costumbre, imagino. Trajimos aquí a tantos. *(Inspecciona la habitación con la mirada.)* Y es que allí abajo donde estaba parecía tan hostil — el viento escupiendo el mar sobre uno hasta que no había manera de saber si uno estaba en la orilla.

TONY:

Afortunadamente no llegué ni antes ni después pues me guío por mi reloj.

³⁷ Por el carácter experimental de la obra, se han mantenido todos los guiones del texto original como muestra del uso de estos por parte de Glaspell; por tanto, no se han sustituido los guiones por los signos de puntuación (coma, punto y coma, puntos suspensivos) a los que está acostumbrado el lector de lengua castellana.

BRADFORD:

Te apañas con todo, Tony. Ni antes ni después. No diría eso de muchos portugueses. Pero el mar (*Dirigiendo sus palabras al CAPITÁN.*) es amable como un gatito comparado con las mujeres que viven *aquí*. Allie Mayo — *ambas* están locas — tenía esa puerta abierta (*Gira la cabeza hacia la enorme puerta corredera.*) barriendo, y cuando vinimos, ella retrocedió y permaneció mirándonos, *mirando* — Dios, solo deseaba llevarlo a otro lugar. Así pues, di un puntapié a la puerta para abrirla (*Apuntando la mano hacia la habitación donde se ve al CAPITÁN inclinado sobre el hombre.*) y lo dejé allí *aparcado*. (*En tono bajo.*) Si tenía alguna intención de volver a la vida, no lo habría hecho si la hubiera visto. (*De manera más jovial.*) Yo no lo habría hecho.

EL CAPITÁN:

¿Sabes quién es, Joe?

BRADFORD:

Nunca lo había visto antes.

EL CAPITÁN:

Mitchell llamó por teléfono desde High Head para informar de que un bote³⁸ embarrancó allí en la orilla.

BRADFORD:

Anoche no era la *mejor* noche para salir en un bote. (*A TONY, de manera jactanciosa.*) No es que no pudiera haber estado yo en uno. Algunos hombres pueden estar en un bote y algunos no pueden. (*Se dirige a la puerta trasera.*) Ese chico está muerto, capitán.

EL CAPITÁN:

Entonces no le hago ningún daño.

³⁸ Glaspell utiliza la palabra «dory», embarcación pequeña de fondo estrecho y plano, y costados ensanchados que se utiliza en la pesca marítima.



Fig. 10. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: Tony (Josh Watts), el capitán (Isaac Stephens), joven muerto (Matthew Holmes) y Joe Bradford (Samuel Alger). Cortesía de Bob Jones University, 2022.

BRADFORD (*Va hasta la estructura desde la que una vez colgaba el bote y la agita.*):

Esta es la primera vez que has venido a este lugar, ¿no es así, Tony?

TONY:

No había estado aquí nunca.

BRADFORD:

Pues bien, *yo* estuve aquí hace tiempo. (*Una carcajada.*) Y el viejo — (*Señalando con la cabeza al CAPITÁN.*) vivió aquí veintisiete años. Dios, las cosas que han sucedido *aquí*. ¡Cuántos muertos han pasado por *esa* puerta! (*Señalando la puerta de salida.*) Dios — los que *yo he traído*. Traje a Bill Collins, y a Lou Harvey y — bueno, ya todo pasó. Tú no has visto ningún *naufragio*. No creo que lo hayas visto. Yo estaba aquí la noche en la que el Jennie Snow estaba ahí fuera. (*Señalando al mar.*) Hubo un *naufragio*. Bajamos el bote salvavidas que estaba

aquí (*De nuevo agitando la estructura.*) por ese terraplén. (*Va a la puerta y mira.*) Dios, ¿cómo lo hicimos? La arena ha echado a perder completamente el lugar. Y entonces, cuando resulta demasiado abandonado para ser estación de salvamento, una señora la convierte en su residencia de verano — y después pasa el invierno. Es una mujer optimista.

TONY:

Una mujer — hace las cosas bonitas. Este no parece un sitio en el que viva una mujer. No hay nada en el suelo — nada en la pared. Las cosas — (*Intentando expresarse con las manos.*) no cuelgan unas de otras.

BRADFORD (*Imitando los gestos de TONY.*):

No — las cosas no cuelgan unas de otras. En mi opinión, la mujer está loca — sentada allí en la arena — (*Un gesto hacia las dunas.*) ¿Qué mira? No hay nada que ver. Y sé que la mujer que trabaja para ella está loca — Allie Mayo. Es una chica de Provincetown. Hace años estaba bien, pero —

(LA SEÑORA PATRICK, *que estaba en el hall, entra por la derecha. Es una “mujer de ciudad”, una mujer sofisticada que se ha visto atrapada por algo tan distinto a las viejas costumbres de la misma forma que las dunas no tienen nada que ver con los prados. En ese momento está nerviosa y enfadada.*)

LA SEÑORA PATRICK:

Ustedes no tienen derecho alguno aquí. Esta ya no es la estación de salvamento. Únicamente porque solía serlo — no entiendo qué les hace pensar — ¡Esta es mi casa! Y — ¡Yo quiero mi casa solo para mí!

EL CAPITÁN (*Asoma la cabeza por la puerta. Uno de los brazos del hombre al que intenta reanimar está levantado y la mano alcanza el umbral de la puerta.*):

De acuerdo señora, pero pienso que cualquier casa podría servir como puesto de socorro cuando el mar le ha enviado a un hombre.

LA SEÑORA PATRICK (*Que se ha puesto de espaldas para no ver la mano.*):

¡No lo quiero aquí! Yo — (*Con voz desafiante y al mismo tiempo ahogada.*)
¡Mi casa la quiero solo para mí!

EL CAPITÁN:

Tendrá usted su casa para usted sola cuando yo decida que ya no queda ningún aliento de vida en este hombre. Muchísimas vidas han sido salvadas en esta casa, señora Patrick — creo que ese es su nombre — y si existe la remota posibilidad de rescatar a uno de los muertos, ¡el hecho de que usted sea la dueña de la casa no va a alterar mis planes!

LA SEÑORA PATRICK (*Un poco menos embravecida.*):

¡Mi casa la quiero solo para mí!

EL CAPITÁN:

¡Váyase al infierno!



Fig. 11. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: Tony (Josh Watts), la señora Patrick (Kristin Post), Allie Mayo (Hannah Henson), el capitán (Isaac Stephens), joven muerto (Matthew Holmes) y Joe Bradford (Samuel Alger). Cortesía de Bob Jones University, 2022.

(*Mueve al hombre que intenta reanimar y cierra la puerta de un golpe.*)

(Mientras EL CAPITÁN dice: “Y si existe la remota posibilidad de rescatar a uno más de entre los muertos”, ALLIE MAYO entra por la puerta que da a las dunas, una mujer sombría que al principio no parece más que parte de la arena delante de la cual se encuentra. Pero al escuchar la disputa, se vislumbra en ella esa peculiar intensidad de las cosas retorcidas que crecen en sitios desfavorables.)

LA SEÑORA PATRICK:

Yo — ¡Yo no los quiero aquí! Tengo que —

(Pero de repente retrocede y se marcha.)

BRADFORD:

Bien, no puedo decir, Allie Mayo, que trabajas para una señora de demasiado buen corazón. ¿Qué le pasa a esa mujer? ¿Desea que mueran las personas? Parece como si se le hiciera trizas el corazón al ver a alguien intentando salvar una vida. ¿Por qué trabajas para una tipa tan rara? Una tipa loca — así es como la llamo yo. La he visto — día tras día — sentada allí donde las dunas se topan con el bosque³⁹, simplemente sentada allí, mirando. (De repente pensando en ello.) Creo que le gusta ver la arena deslizarse hacia el bosque. Imagino que encuentra placer viendo cómo algo queda sepultado.

(ALLIE MAYO, que ha entrado por la puerta y ha caminado hasta mitad de la habitación en dirección hacia el pasillo de la derecha, se detiene al escuchar esto último — permanece quieta un momento como si pudiera ver a través de algo, después lentamente continúa y sale.)

BRADFORD:

Un café estaría bien. Pero ¿café, en esta casa? Oh, no. Le haría a uno sentirse mejor. (Abre la puerta que se cerró de un portazo.) ¿Me necesita ahora capitán?

EL CAPITÁN:

No.

³⁹ En *Susan Glaspell. The Complete Plays*, se lee: «day after day— [...] settin’ there lookin’» (p. 61) y en *Plays by Susan Glaspell*, la frase aparece elaborada así: «[...] settin’ over there where the dunes meet the woods, just sittin’ there, lookin’» (p. 50). Como traductora he optado por la segunda versión por incluir la referencia espacial clave para entender la obra.

BRADFORD:

Oh, ese chico está muerto, capitán.

EL CAPITÁN (*Gruñendo.*):

Dannie Sears también estaba muerto. Cierra esa puerta. No quiero volver a escuchar la voz de esa mujer nunca más.

(*Cierra la puerta y se sienta en un banco construido en el rincón entre la enorme puerta corredera y la habitación donde está EL CAPITÁN.*)

BRADFORD:

Son un par de mujeres optimistas — viviendo en este alegre lugar — un lugar que los socorristas tuvieron que ceder a la arena — ¡Vaya! Esta señora Patrick solía estar en sus cabales. Ella y su marido veraneaban en el pueblo. Solían venir de excursión aquí, a las afueras. Fue Joe Dyer — siempre estaba hablando con los veraneantes — quien les dijo que el gobierno iba a construir una nueva estación de salvamento y vender la antigua en una subasta de pliegos cerrados. Los oí hablar del tema. Estaban sentados allí abajo en la playa, mientras cenaban. Le iban a poner una chimenea y la iban a pintar de colores vivos, y a dar fiestas aquí — cosas de veraneantes. La consiguieron en la puja — ¿quién iba a quererla? Una casa enterrada que no podías mover.

TONY:

No veo colores vivos.

BRADFORD:

¿No? ¡Qué asombroso! Debes de estar ciego para los colores. Creo que *nosotros* tuvimos la primera fiesta. (*Se ríe.*) El pasado noviembre estaba yo un día en la tienda de comestibles de Bill Joseph⁴⁰, cuando de repente entró ella — la señora Patrick, de Nueva York. “He venido para quedarme con la antigua estación de salvamento”, dijo. “¡Voy a dormir allí esta noche!”. ¡Mira por donde! Bill está acostumbrado a las excentricidades — trata con veraneantes, pero eso *le* sorprendió. Noviembre — una casa vacía, una casa enterrada en medio de la arena

⁴⁰ Según Ben-Zvi y Gainor, el personaje toma como modelo a John Francis, el encargado de la tienda de comestibles que actuaba como agente inmobiliario y factótum general para la comunidad de bohemios de Nueva York, entre ellos Glaspell y Eugene O’Neill (2010: 61).

— lejos de aquí, en las afueras, en la costa — alejada de los hombres o de las bestias. Intuyó, no por lo que ella dijera sino por su rostro cuando conversaban, que su marido había muerto, e imagino que ella se había marchado a toda prisa a esconderse. Cualquiera sentiría pena por ella si no fuera tan estirada y tan condenadamente *ruin*. Pero la gente insoportable tiene sus propias ideas. Ella durmió aquí aquella noche. Bill tuvo a una cuadrilla de trabajadores haciendo el traslado de sus enseres hasta que anocheció — una cama, una estufa, carbón. Y entonces buscó a alguien para que la sirviera. “Alguien”, dijo: “¡que no diga una palabra innecesaria!”. Entonces Bill vino a la parte trasera de la tienda y le dije: “Me parece que Allie Mayo es la persona que está buscando”. Allie Mayo tiene un prejuicio contra las palabras. O quizá le gustan tanto que por eso se las ahorra todas. No ha dicho una palabra innecesaria durante veinte años. Tiene sus razones. Las mujeres cuyos maridos salen a la mar no suelen ser muy habladoras.

(EL CAPITÁN sale. *Cierra la puerta tras sí y permanece junto a ella. Se le ve cansado y decepcionado. Ambos lo miran. Pausa.*)

EL CAPITÁN:

Me pregunto quién era.

BRADFORD:

Un joven. Imagino que no tenía mucha práctica en lo que se refiere a navegar.

EL CAPITÁN:

Odio tener que dejar incluso a los muertos en esta casa. Pero volveremos de inmediato a por él. (*Mira a su alrededor.*) La vieja estación solía ser más acogedora. (*Va a la puerta de salida, duda pues odia marcharse así.*) Bien, Joe, trajimos a muchos aquí.

BRADFORD:

Dannie Sears ahora trabaja en un bar en Boston.

(*Se marchan los tres hombres; mientras ellos bordean el montón de arena ALLIE MAYO entra con una cafetera; los ve marcharse, deja la cafetera, mira la puerta que ha cerrado EL CAPITÁN, se dirige hacia la puerta como atraída. LA SEÑORA PATRICK la sigue.*)



Fig. 12. Liz Engelhardt. *Silentscapes* (2012).
Acuarela y pastel sobre papel de acuarela, 20x24 cm.

LA SEÑORA PATRICK:

¿Se han marchado?

(LA SEÑORA MAYO *asiente frente a la puerta cerrada.*)

LA SEÑORA PATRICK:

¿Y lo van a dejar ahí? (*De nuevo la otra mujer asiente.*) ¿Entonces él está —?
(LA SEÑORA MAYO *simplemente permanece allí.*) ¡No tienen derecho —
simplemente porque solía ser su espacio —! ¡Quiero mi casa para mí sola!

(*Coge de un zarpazo el abrigo y la bufanda de una percha y atraviesa la enorme puerta en dirección a las dunas.*)

ALLIE MAYO:

Espere.

(Tras hablar se sienta en el banco del rincón — como si estuviera abrumada por lo que ha hecho. La otra mujer se detiene.)

ALLIE MAYO (*A sí misma.*):

Si he sido capaz de decir esto, puedo seguir hablando. (*Mirando a la mujer a la que ha detenido, pero hablando más consigo misma.*) Ese chico que está allí — su rostro — nos ha querido revelar algo — (*Su mano abierta sobre su pecho. Pero se detiene como si no pudiera continuar; cuando habla, lo hace con dificultad — lenta, monótona, como si apabullada por años de silencio.*) Durante veinte años, hice lo que usted está haciendo. Y puedo decirle que — ese no es el camino. (*Baja el tono de voz a un susurro; para, mira de frente a algo remoto y oculto.*) Estuvimos casados — dos años. (*Un sobresalto, como de un dolor repentino. Lo dice de nuevo, como si se obligara a repetirlo.*) Casados — dos años. Tuvo la oportunidad de ir al norte en un ballenero. Tiempos difíciles. Tuvo que ir. Un año y medio — tenía que ser. Un año y medio. Dos años estuvimos casados.

(Se sienta en silencio, moviéndose un poco hacia delante y hacia atrás.)

El día que se marchó. (*No habla más bien suspira desde el dolor.*) Los días después de su marcha.

Al principio recibía noticias. La última carta era de más al norte — ninguna oportunidad de escribir hasta estar de camino de regreso a casa.

(Una pausa.)

Seis meses. Y otro. No recibí noticias. (*Una pausa larga.*) Nunca más se supo.

(Después de esto parece como si se fuera a detener y no fuera a continuar.)

Yo solía hablar tanto como cualquier muchacha de Provincetown. Jim solía gastarme bromas sobre mi charlatanería. Sin embargo, la gente venía a charlar. Me decían — “*Todavía pueden llegar noticias*”. Especulaban sobre lo que podría haber ocurrido. Y un día una mujer que había sido amiga mía toda la vida me dijo — “*¡Imagina que entrara por esa puerta!*” Me levanté y la eché de mi cocina — y desde entonces hasta ahora no he dicho una palabra más de las necesarias. (*Casi se*

ha enfurecido al contar esto. Se tranquiliza. En voz baja.) El hielo que atrapó a Jim — me inmovilizó también a mí. *(Un instante como si atrapada en el hielo. Regresa de ese estado. A LA SEÑORA PATRICK sin más.)* No es el camino *(Un cambio repentino.)* ¡No es usted la única mujer en el mundo cuyo marido ha muerto!

LA SEÑORA PATRICK *(Con un grito de dolor.):*
 ¿Muerto? Mi marido no ha muerto.

ALLIE MAYO:
 ¿No? *(Poco a poco comprende.)* Oh.

(La mujer junto a la puerta llora. De repente coge su abrigo que se había caído al suelo y se marcha fuera.)

ALLIE MAYO *(Casi fracasando al hacerlo.):*
 Espere.

LA SEÑORA PATRICK:
 ¿Que espere? ¿No le parece que ya ha hablado bastante? ¡Me dijeron que usted no decía ni una palabra innecesaria!

ALLIE MAYO:
 Desde luego que no.

LA SEÑORA PATRICK:
 Y como puede ver, ¡me parece que ha metido la pata al hablar de cosas de las que no sabe nada!

(Mientras habla, sollozando empuja la arena para que caiga sobre la hierba medio enterrada junto a la puerta – como si no se percatara de lo que está haciendo.)

ALLIE MAYO *(Lentamente.):*
 Cuando permaneces petrificada durante veinte años comprendes — cosas que no eras capaz de comprender. Sé por qué usted se comporta así. *(La mira, sorprendida.)* No entierre lo único que puede crecer. Deje que crezca.



Fig. 13. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: La señora Patrick (Kristin Post) y Allie Mayo (Hannah Henson). Cortesía de Bob Jones University, 2022.

(La mujer fuera todavía sollozando se gira de repente y comienza a caminar hacia la zona donde las dunas convergen con el bosque.)

ALLIE MAYO:

¡Sé a dónde va! (LA SEÑORA PATRICK *se gira, pero no porque quiera.*) Lo que intentará hacer por allí. (*Señalando la línea fronteriza del bosque.*) Enterrarla. Su vida. Enterrarla — Viendo cómo las dunas⁴¹ entierran el bosque. ¡Pero le diré algo! *Él* también lucha. ¡El bosque! ¡Luche por la vida al igual que el capitán luchó por la vida ahí adentro!

(Señala la puerta cerrada.)

LA SEÑORA PATRICK (*Con extraña exultación.*):

¡Y perder como él perdió ahí adentro!

ALLIE MAYO (*Segura, triste.*):

El bosque no pierde.

⁴¹ En el décimo capítulo de *Cape Cod* dedicado a Provincetown, Thoreau dice: «Aquí la arena es la gran enemiga.»

LA SEÑORA PATRICK:

¿No pierde? (*Triunfante.*) ¡He caminado sobre copas de árboles sepultados!

ALLIE MAYO (*Sin prisa, triste.*):

Y las enredaderas crecerán sobre la arena que cubre los árboles, y la frenarán. Y otros árboles crecerán sobre los árboles sepultados.

LA SEÑORA PATRICK:

He visto deslizarse la arena sobre enredaderas más largas.

ALLIE MAYO:

Otra enredadera alcanzará ese espacio. (*Susurra, afectuosamente.*) ¡Pequeños y extraños elementos que alcanzan más allá!

LA SEÑORA PATRICK:

¡Y que serán sepultados enseguida!

ALLIE MAYO:

¡Y fijarán la arena para las cosas que vengan tras ellas! Que salvarán al bosque que protege al pueblo.

LA SEÑORA PATRICK:

No me importa nada que un bosque proteja un pueblo. Esto son las afueras — las dunas donde solo crece la hierba de la playa — esta playa abierta donde los hombres no pueden vivir. Las afueras. Vosotros que habéis nacido aquí y quienes morirán aquí lo habéis bautizado con ese nombre.

ALLIE MAYO:

Sí, así lo hemos llamado, y teníamos una razón. Él murió aquí (*Extiende su mano hacia la puerta cerrada.*) y muchos antes que él. ¡Pero muchos otros llegaron hasta el puerto! (*Lentamente levanta el brazo⁴², lo dobla para dibujar la forma del*

⁴² Según Thoreau, «Cape Cod es el brazo desnudo y recogido de Massachusetts: el hombro es la Bahía de Buzzard; el codo, o disparate huesudo, sería el Cabo Mallebarre; la muñeca en Truro; y puño con arena en Provincetown, —tras estos el Estado se erige en guardia, con su espalda hacia las Green Mountains, y sus pies plantados en el suelo del océano, como un atleta protegiendo su Bahía, —boxeando contra tormentas procedentes del noreste, y ahora y después, aupando su adversario Atlántico desde el regazo de la tierra, —dispuesta a lanzar su otro puño hacia delante, que mantiene en guardia en todo momento sobre su pecho en el Cabo Ann».

Cabo. Toca el exterior de su brazo doblado.) Las afueras. Pero un brazo que se dobla para hacer un puerto — donde los hombres están seguros.

LA SEÑORA PATRICK:

Estoy fuera del puerto — en las dunas, tierra sin vida.

ALLIE MAYO:

Las dunas limitan con el bosque y el bosque frena el avance de las dunas hacia un pueblo que enmarca un puerto.

LA SEÑORA PATRICK:

Esto son Las afueras. Arena. *(Con la mano coge un poco de arena y la deja caer sobre la hierba de la playa.)* Arena que cubre — colinas de arena que se mueven y sepultan.

ALLIE MAYO:

El bosque. El bosque que evita que las dunas lleguen a Provincetown. Provincetown — a donde regresan los barcos cuando no pueden vivir en la mar. ¿Alguna vez vio las velas de los barcos regresar por aquí cuando es de noche? Uno tras otro — veloces a puerto — donde viven sus hijos. ¡Regrese! *(Señalando.)* Vuelva al umbral del bosque que es también el *umbral de las dunas*.

LA SEÑORA PATRICK:

El filo de la vida. Donde la pista de la vida se pierde hacia cosas insignificantes que no merecen ser nombradas.
(De repente se sienta bajo el quicio de la puerta.)

ALLIE MAYO:

Que no merecen ser nombradas. Y — ¡al encuentro de Las afueras!

(Crecida con la sensación maravillosa de la vida.)

LA SEÑORA PATRICK *(Coge arena y la dejar caer entre sus dedos.):*

Serán lo que la arena les permita ser. Adoptan formas extrañas como las de la arena que ha sido aventada.



Fig. 14. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: La señora Patrick (Kristin Post) y Allie Mayo (Hannah Henson). Cortesía de Bob Jones University, 2022.

ALLIE MAYO:

Al encuentro de Las afueras. (*Acercándose, hablando de forma más personal.*): Sé por qué usted vino aquí. A esta casa que había sido abandonada; a esta playa en la que solo los salvadores de vidas intentan vivir. Sé lo que la ata a estas dunas y la arrastra hasta allí. Pero existen otras verdades además de lo que usted desea ver.

LA SEÑORA PATRICK:

¿Cómo sabe que existen? ¿Dónde ha estado durante estos últimos veinte años?

ALLIE MAYO:

En Las afueras. Veinte años. Por eso sé lo valiente *que es*. (*Señala el umbral del bosque. De repente distinto.*) ¡No encontrará de nuevo la paz allí! ¡Regrese y observe cómo *lucha!*

LA SEÑORA PATRICK (*Se levanta rápidamente.*):

¡Usted es una mujer cruel! — ¡Una mujer insolente, sin piedad! ¡Yo era consciente de lo que estaba haciendo! ¿Qué sabe de aquello? ¿Qué sabe de mí? Yo

no fui a Las afueras. Me abandonaron allí. Tan solo intento — sobrevivir. Todo aquello que pueda herirme, lo quiero enterrado — enterrado en lo profundo. La primavera ya está aquí. Esta mañana lo *supe*. La primavera — llega con la tormenta — para apoderarse de mí — para herirme. Por eso no lo podía soportar — (*Mira la puerta cerrada.*) aquello que me recuerda que todavía puedo sentir. ¡No ha sentido durante tanto tiempo que no sabe lo que significa! Pero le digo, ¡la primavera ha llegado!

Y ahora me *lo quita* — (*Mira hacia el umbral del bosque.*) lo único que me ayudaba a comprender que estarían enterradas en mi corazón — esas cosas que no puedo *vivir* y sé que siento. ¡Es usted más cruel que el mar! “¡Pero otras cosas son verdad además de aquello que se quiere ver!” Las afueras. Las primaveras llegarán cuando yo no sepa que es primavera. (*Como resentida por no creer mucho más en lo que dice.*) ¿Qué me quedó sino Las afueras? ¿Qué le quedó a usted? ¿Encontró algo después de haber perdido lo que amaba?

ALLIE MAYO:

Encontré — sé lo que encuentro ahora. El umbral de la vida — agarrar la vida tras de mí —

(*Un gesto de desdén hacia LA SEÑORA PATRICK.*)

LA SEÑORA PATRICK (*Retrocede unos pasos.*):

¿Llama vida aquello en lo que se ha convertido? (*Se ríe.*) ¡Deprime como esas horribles cosas que crecen en la arena!

ALLIE MAYO (*Entre dientes, como alguien que habla tiernamente sobre la belleza.*):

¡Feas!⁴³

⁴³ En *Cape Cod*, llama la atención esta descripción de las mujeres: «Si la verdad nos obliga, tenemos que decir que las pocas mujeres que vimos ese día parecían enormemente demacradas. Tenían narices y barbillas prominentes, habían perdido todos sus dientes y una *W* pronunciada podía representar su perfil. No estaban tan bien conservadas como sus maridos; o tal vez lo estaban como especímenes secos. Sus maridos, sin embargo, se conservaban cual si estuvieran adobados. Pero no dejamos de respetarlas menos por todo ello; nuestro propio sistema dental dista mucho de ser perfecto».



Fig.15. Liz Engelhardt. *Dunes* (2012).
Acuarela y grafito sobre papel de acuarela, 18x24 cm.

LA SEÑORA PATRICK (*Apasionadamente.*):

Yo *he conocido* la vida. He experimentado *la vida*. Usted es como este Cabo. Una manga de tierra que desemboca en el mar — tierra sin vida.

ALLIE MAYO:

Un puerto lejano en el mar. (*Levanta el brazo, lo dobla como si abrazara algo que ama.*) Tierra que abraza y da cobijo durante la tormenta.

LA SEÑORA PATRICK (*De cara al mar, nombra todo lo que a su parecer excluye la vida.*):

Mar adentro. Playa. Dunas — tierra sin vida.

ALLIE MAYO:

Mar adentro — la playa, oscurecida por trozos de madera que alguna vez fueron barcos — dunas, tierra extraña sin vida — el bosque, la ciudad, el puerto. ¡La línea divisoria! Raquílica barrera desordenada que se encuentra cara a cara con las afueras — y lucha por aquello que no puede llegar a ser. Solitaria barrera. Crece valiente.

LA SEÑORA PATRICK:

Pierde.

ALLIE MAYO:

Gana.

LA SEÑORA PATRICK:

La vida más apartada está sepultada.

ALLIE MAYO:

¡Y la vida crece sobre la vida sepultada! (*Con el ánimo alto; después, como alguien que expone una verdad irrefutable con sentimiento.*) Lo hará. Y las primaveras llegarán cuando quiera darse por enterada de que es primavera.



Fig. 16. Escena de *The Outside*. De izda. a dcha: La señora Patrick (Kristin Post), Tony (Josh Watts), joven muerto en la camilla (Matthew Holmes), el capitán (Isaac Stephens) y Allie Mayo (Hannah Henson). Cortesía de Bob Jones University, 2022.

(EL CAPITÁN y BRADFORD *aparecen tras el montón de arena. Portan una camilla. Para no encontrárselos LA SEÑORA PATRICK se va al fondo de la habitación; ALLIE MAYO se ahueca en su rincón. Los hombres entran, abren la puerta cerrada y entran en la habitación donde dejaron al muerto. Poco después se les ve fuera por la enorme puerta abierta, llevándose el cuerpo. LA SEÑORA PATRICK los observa hasta que se van.*)

LA SEÑORA PATRICK (*Exultante y resentida.*):

¡Salvadores de vidas! (*A ALLIE MAYO.*) ¡Vosotros, salvadores de vidas! “¡Id al encuentro de lo que hay afuera!” Ir al encuentro — (*Pero no lo puede decir otra vez en tono de burla; al decirlo, algo de su significado se traspasa, se destaca. Sintándose perdida, busca a tientas el camino maravilloso de la vida.*) ¡Al encuentro de lo que hay afuera!
(*Empieza a sentirse concienciada.*)⁴⁴

(TELÓN)

⁴⁴ En el texto publicado en *Susan Glaspell. The Complete Plays*, podemos leer: [*It grows in her as slowly.*] (CURTAIN) (p. 65) y en *Plays (It grows in her as CURTAIN lowers slowly.)* (p. 55).

JUEGO DE APARIENCIAS

Gracias a una cámara fotográfica, en cuestión de segundos, podemos capturar instantes, quizá efímeros, que se vuelven eternos una vez atraviesan el lente. En una de las colecciones de la Universidad de Nueva York, encontramos una fotografía de Paul Thompson que nos permite viajar en el tiempo y trasladarnos al teatro situado en el número 139 de la calle MacDougal en la metrópoli neoyorquina. Nos convertimos, gracias a esta imagen congelada, en espectadores del momento en que se realizó una puesta en escena para inmortalizar a los personajes de la obra *Woman's Honor* (*El honor de una mujer*), una comedia de un solo acto en la que Susan Glaspell supo verter una gran dosis de humor⁴⁵. Unos años más tarde, tras la lectura de la obra incluida en *Plays by Susan Glaspell* (1920), Edwin Björkman la definió como una obra cómica breve de carácter satírico «con un impacto más incisivo que muchas tragedias. Lo que me parece más significativo es que presenta a la mujer expresándose más allá de su propia naturaleza y no en una forma hipnotizada de atenerse a la visión que de ella haya establecido el hombre»⁴⁶.

Woman's Honor formó parte del séptimo y último programa de la segunda temporada (1917-1918) de los Provincetown Players en Nueva York. Con la Primera Guerra Mundial, la pandemia conocida como la «gripe española» y el juicio de *The Masses* en el ambiente como telón de fondo, se estrenaron tres obras nuevas que estarían en cartel del 26 de abril al 2 de mayo de 1918. Se abrió el

⁴⁵ En la Universidad de Nueva York, se conservan dos fotografías en las que se puede apreciar cómo era el escenario y cómo iban vestidos los actores. En una de las imágenes únicamente aparecen el abogado y el prisionero. En la otra instantánea están los ocho personajes de la obra, por tanto, debió de ser tomada o bien antes o después de una actuación ya que, durante la performance, en el escenario nunca están todos los personajes (Sarlós 1982: 91-92). Echamos en falta en dicha fotografía el personaje del joven ayudante del sheriff.

⁴⁶ Jeffery Kennedy cita las palabras de Björkman en su web dedicada a los Provincetown Players. Información consultada en: <http://www.provincetownplayhouse.com/womanshonor.html>

programa con *The Hermit and His Messiah* de Frederick B. Kugelman⁴⁷, una obra de dos personajes, un ermitaño y un espía ruso. La acción se desarrolla en una cueva en la que vive un ermitaño cuyo universo gira únicamente en torno a la oración y la contemplación. Un espía ruso, al que persiguen unos soldados alemanes, llega por casualidad a la cueva y le pedirá ayuda. Ante la negativa del ermitaño en procurarle un escondite, no le quedará otro remedio que idear un plan. Tras manchar con sangre las palmas de sus manos y adoptar la imagen de Jesús en la cruz apoyado contra la pared de la cueva, se revela como la segunda venida del Mesías. De esta manera, el ruso convencerá al ermitaño de que se ponga su uniforme y huya, convirtiéndose en objetivo de los disparos mortales de quienes lo perseguían (Sarlós 1982: 90). El día del estreno George Cram Cook interpretó al ermitaño y Sam Eliot al espía ruso.

En segundo lugar, se escenificó *The Rope* de Eugene O'Neill, inspirada en parte en dos relatos bíblicos, la parábola del hijo pródigo⁴⁸ y la historia de Abraham e Isaac (Murphy 2005: 172). La obra se desarrolla en un pueblo costero y comienza con los preparativos de Abraham Bentley ante el inminente regreso de su hijo pródigo Luke. Para evitar que su hijo robe el resto de la fortuna familiar, Bentley esconderá el dinero en una bolsa que atará al extremo de una cuerda que cuelga del techo del granero y que tendrá en su otro extremo una soga –imagen visual central que la audiencia verá nada más suba el telón. El padre recibirá a su hijo con una mezcla de inusitada alegría e insinuaciones para que el joven se ahorque por el hurto que cometió. Luke, incapaz de percibir que se trata de una truculenta broma para constatar que su arrepentimiento es sincero, se alía con su cuñado para, si es necesario, torturar a su padre hasta que confiese dónde ha escondido el dinero. Al final de la obra será Mary, la nieta de Bentley, la que encontrará la bolsa con las monedas de oro y comenzará a arrojarlas al acantilado, inclinándose para verlas caer en el agua. La ironía final tiene una fuerza casi brutal y está en consonancia con el resto de la obra.

En tercer lugar, se cerró el programa con el estreno de *Woman's Honor* de Susan Glaspell. La obra se desarrolla en la sala de reuniones de la casa del sheriff –

⁴⁷ F. B. Kugelman era el pseudónimo que utilizaba Frederick Kaye. Kugelman se graduó en Yale en 1914, donde también obtendría el doctorado en 1917. *The Hermit and His Messiah* fue la única obra que escribió para los Provincetown Players.

⁴⁸ Recordemos que en el octavo programa de la primera temporada de los Provincetown Players se estrenó *The Prodigal Son* de Harry Kemp. Casualmente, o quizá no, el padre de O'Neill actuaba en la producción de Belasco de *The Wanderer*, otra representación del hijo pródigo, a la que había asistido O'Neill.

edificio que está conectado con la cárcel. El abogado, el señor Foster, y su cliente, Gordon Wallace, se hallan en agitado diálogo cuando la obra comienza. El joven y atractivo Wallace ha sido arrestado bajo sospecha de haber asesinado a John Erwalt. Tiene una coartada que prueba su inocencia, pero, fiel a sus ideales que incluso su abogado encuentra anticuados, se niega a dar detalles sobre dónde pasó la noche del 25 de octubre pues no desea comprometer el honor de una mujer. Su abogado publicará una nota de prensa con la esperanza de que la mujer en cuestión se presente. La respuesta no se hará esperar y una serie de mujeres acudirán para dar testimonio de que pasaron la noche con el prisionero pues prefieren sacrificar su honor al considerarlo una carga o ficción innecesaria.



Fig. 17. *Woman's Honor*. Provincetown Players⁴⁹, Nueva York, 1918. Fotografía: Paul Thompson. Fales Manuscript Collection. Cortesía de New York University.

⁴⁹ De izda. a dcha: Gordon Wallace (Clark Branyon), la Engañada (Susan Glaspell), la Desdeñosa (Ida Rauh), el señor Foster (Justus Sheffield), la Maternal (Dorothy Upjohn), la Aprovechada (Alice MacDougal), la Protegida (Marjory Lacey-Baker) y la Boba (Norma Millay).

Un par de años después de la publicación de su libro *The Women of Provincetown, 1915-1922* (2002) y cuando se encontraba inmersa en una investigación sobre el Theatre Union de la década de los treinta, Cheryl Black⁵⁰ tuvo conocimiento de un evento histórico que evocó en su memoria la obra de Glaspell y que podría considerarse una de las fuentes de inspiración en el proceso de creación de *Woman's Honor*: el juicio y la ejecución de Joseph Hillström (Joel Emmanuel Hägglund), un migrante de origen sueco que en enero de 1914 fue acusado –sin apenas pruebas concluyentes– de un crimen que él siempre negó haber cometido y fue ejecutado después de un controvertido juicio. El caso se convirtió en un suceso periodístico que atrajo la atención no solo nacional sino internacional. A pesar de las protestas y las peticiones de clemencia por parte del gobierno sueco, de los sindicatos británicos, de los miembros del sindicato IWW australiano, e incluso del presidente Woodrow Wilson y de la autora Helen Keller, el gobernador de Utah se negó a tomar cartas en el asunto y finalmente, Joe Hill fue fusilado en noviembre de 1915 convirtiéndose en un héroe de la izquierda.

La trayectoria de este joven sueco como músico, poeta y activista sindical puede ser definida como típicamente americana. Su historia ha cautivado no solo a músicos, pintores, escultores, directores de cine, dramaturgas/os, o cantantes, sino también a escritores e investigadores entre los que destacan Gibbs M. Smith, Franklin Rosemont y William M. Adler. Joseph Hillström llegó a Nueva York en octubre de 1902 en compañía de Paul, uno de sus cinco hermanos. Recorrió los Estados Unidos de costa a costa en los trenes de carga; trabajó en las minas, en la industria maderera e incluso como estibador en los muelles y pudo contemplar de primera mano la realidad social: las duras condiciones de trabajo a las que se veían sometidos los migrantes. En 1910 se estableció en California donde cambió su nombre a Joe Hill y se afilió al sindicato IWW (Industrial Workers of the World). Los miembros de esta organización sindical eran llamados los «wobblies»; su militancia era ampliamente conocida y apoyada por los intelectuales de Greenwich Village⁵¹.

Joe Hill solía decir que un libro es bueno pero pocas veces se lee más de una vez, mientras que una canción se aprende de memoria y se repite continuamente. Quizá por este motivo, en su militancia en el sindicato IWW, comenzó a utilizar la

⁵⁰ Información facilitada por Cheryl Black. Correspondencia personal, marzo y abril de 2021.

⁵¹ Gainor comenta en su trabajo que muchos residentes de Greenwich Village conocían o habían oído hablar sobre Hill y cita a dos, John Reed y Floyd Dell, quienes pertenecían al círculo más íntimo de Cook y Glaspell (2006: 69).

música como modo de difusión de las reivindicaciones sociales. Cantaba en las calles de los barrios obreros y en las reuniones sindicales. Las letras de sus canciones contenían estrofas pegadizas que el proletariado migrante, que apenas hablaba inglés debido a su diverso origen étnico, podía aprender y memorizar para cantarlas en las huelgas y manifestaciones.

En California se granjeó la enemistad de los empresarios a causa de su activismo político, lo que motivó su marcha a Utah donde encontró empleo en las minas en 1913. En su nuevo destino prosiguió su lucha sindical y participó en la organización de una huelga. En enero de 1914, John G. Morrison y su hijo Arling fueron asesinados por dos intrusos enmascarados con pañuelos rojos en su tienda de Salt Lake City. La policía investigó el caso como una venganza pues nada había sido robado. Aquella noche, Joe Hill acudió a casa de un médico para ser tratado de una herida de bala. La leyenda cuenta que había recibido el disparo en una disputa a causa de una mujer y que, al pedirle que diera nombres tras ser arrestado, se negó a identificar tanto a quien le había disparado como a la joven. Al no compartir datos para evitar comprometer la reputación de la dama en cuestión, se quedaba sin coartada y arriesgaba una condena a muerte.

Durante los veintidós meses que pasó en prisión, Hill siguió activo escribiendo y componiendo canciones. Firme partidario de la incorporación de las mujeres trabajadoras a la lucha pues sin su participación estaban privados de la vida e inspiración que solo ellas podían producir, escribió al editor de *Solidarity* una carta en la que lamentaba que en los Estados Unidos, sobre todo en la costa oeste, no se prestara la debida atención y por tanto se descuidara a las mujeres trabajadoras: «Hemos creado un animal con una sola pierna, un monstruo de sindicato, y nuestros bailes y manifestaciones tienen algo de anticuado y de artificial porque se han reducido a una cuestión monetaria». Como homenaje, escribió «Rebel Girl», una canción que, según John Reed, dedicó a Elizabeth Gurley Flynn –activista, feminista y miembro del sindicato IWW. Flynn lo visitó en varias ocasiones en prisión y fue una de las más comprometidas defensoras de la revisión del proceso para impedir que se produjera la ejecución. Ella y una amiga con muy buenos contactos se pusieron de acuerdo para ir a la Casa Blanca, donde expusieron el caso de Hill ante un simpatizante Woodrow Wilson (Adler 2011: 13).

Tanto Elizabeth Gurley Flynn como Susan Glaspell eran miembros de Heterodoxy, un club creado por Marie Jenny Howe en 1912 y al que pertenecían las principales activistas feministas de aquella época –la dramaturga Zona Gale, la

crítica literaria Edna Kenton, la abogada Crystal Eastman, las actrices Ida Rauh, Helen Westley y Fola La Follette, las cofundadoras de los Provincetown Players Mary Heaton Vorse y Henrietta Rodman, la escritora Charlotte Perkins Gilman, Fannie Hurst, Elizabeth Irwin, Mabel Dodge Luhan y Alice Duer Miller, entre otras. Se reunían en Greenwich Village un sábado cada quince días para debatir sobre temáticas tan variadas como la reforma educativa, el voto femenino, el control de la natalidad, el socialismo, el mercado laboral y los derechos de las mujeres. En ocasiones, contaban con la presencia de invitadas como Emma Goldman, Hellen Keller, Amy Lowell y Margaret Sanger⁵².

Aunque no se menciona en *The Road to the Temple*, Susan Glaspell acudía, siempre que sus compromisos se lo permitieran, a su cita quincenal con sus compañeras del club. Sobre este tema, Cheryl Black anotó que el único apunte que se encuentra en los escritos de Glaspell en referencia a su asistencia a las reuniones que tenían lugar en dicho club es una entrada de diario del 19 de marzo de 1921 en la que se puede leer: «Heterodoxy at one». En sus encuentros, podían debatir y comentar con total libertad todo tipo de temas, incluso aquellos que se consideraban tabú a principios del siglo XX, pues nada de lo que se abordara en aquel recinto podía trascender aquel espacio. Eran conscientes de que, para ayudar a las mujeres a alcanzar su emancipación, debían cuestionar conceptos y códigos de comportamiento heredados. Únicamente podrían romper con la visión de la mujer como un ser frágil si cuestionaban aquello que reforzaba los estereotipos victorianos y ponían sobre la mesa una agenda feminista que incluyera una hoja de ruta para abordar los más que necesarios cambios que debían producirse en la sociedad respecto al papel de las mujeres tanto a nivel familiar como profesional. Linda Ben-Zvi nos recuerda que en Heterodoxy, las mujeres dejaron de lado la noción de la doble vara de medir y desafiaron conceptos tales como «honor de mujer» mediante su candidez no exenta de resabio e ingenio –una técnica que Susan emplearía cuando redujo «honor de mujer» a una parodia en una obra del mismo nombre (2005: 126).

Así pues, *Woman's Honor* es una comedia curiosamente construida que tan solo un miembro del club Heterodoxy podía haber escrito. Consciente de que el activismo social es necesario para lograr cambios y transformaciones en la

⁵² Ozieblo comenta que en 1914 Howe organizó unos encuentros bajo el título «¿Qué es el feminismo?» (2000: 61). Si se desea consultar información sobre Heterodoxy, se recomienda el libro de Judith Shwarz *Radical Feminists of Heterodoxy: Greenwich Village 1912-1940* (1982), así como el trabajo de Kate Wittenstein *The Heterodoxy Club and American Feminism 1912-1930* (1989).

sociedad de su tiempo, Glaspell nos invita a presenciar un debate en torno al concepto del honor en el que el humor y la parodia serán las herramientas utilizadas para cuestionar ideas, creencias y prejuicios que han contribuido a deslegitimar durante siglos la capacidad intelectual de las mujeres, su independencia, así como el control sobre sus propios cuerpos. Afloran en esta comedia distintas cuestiones como la construcción social del sexo femenino, así como los diferentes roles asignados a las mujeres bajo el prisma de la mirada masculina y las repercusiones que ello conlleva tanto en el ámbito público como en el privado.

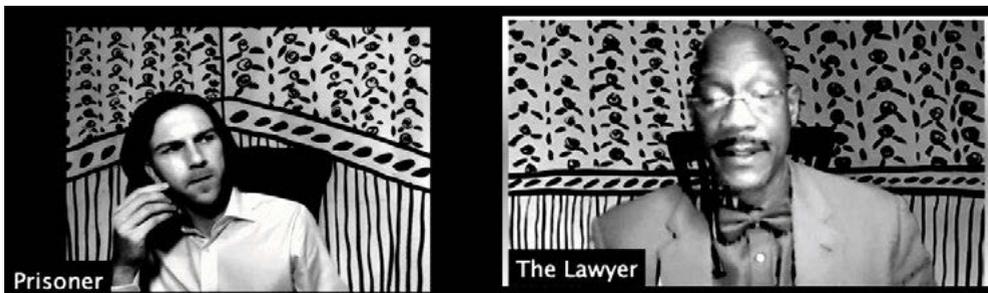


Fig. 18. Escena de *Woman's Honor*. Gordon Wallace (Jacob Shipley) y el señor Foster (Lawrence Winslow). Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2020. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

Centremos nuestra mirada en primer lugar en los personajes del abogado, el señor Foster, y el prisionero, Gordon Wallace. La diferencia de edad y de pensamiento de ambos queda patente al inicio de la obra. Gordon Wallace es un apuesto joven que respeta y reverencia a las mujeres; es un romántico que, fiel a sus ideales, desea proteger el honor o reputación de la mujer con la que pasó la noche del veinticinco de octubre en la que un hombre fue asesinado. El abogado considera la visión idealizada de las féminas por parte de su cliente como algo totalmente desfasado, que no se corresponde con la realidad del momento histórico en el que viven, y le advierte que lo llamarán «anticuado». Por su parte, el señor Foster lanzará una diatriba contra las mujeres que contrasta con el pensamiento de su cliente.

EL ABOGADO:

Es muy típico de las mujeres, las cobardes. Eso es lo que más desprecio de las mujeres. Temerosas de que no se las considere como

almas puras, nobles y sensibles, se pasan la vida intentando hacernos creer que lo son. ¡Me pone enfermo!

Ambos personajes exponen la dicotomía «madonna» versus «mujer fatal» que se ha mantenido desde tiempos antiguos. Frente a la intervención del abogado, cabe preguntarse por qué las mujeres se han obsesionado durante siglos por ser consideradas «como almas puras, nobles y sensibles» o por qué «se pasan la vida intentando hacernos creer que lo son». Una posible respuesta la podemos encontrar en la obra de Mary Wollstonecraft publicada en 1798, *Vindicación de los derechos de la mujer*. En su obra critica la educación que las jóvenes recibían en el siglo XVIII centrada en la tiranía del placer, la belleza y la fragilidad. Wollstonecraft se preguntaba: «¿Y por qué no descubren, “cuando están en el apogeo del poder de la belleza”, que las tratan como reinas solo para engañarlas con un falso respeto hasta que renuncien o no asuman sus prerrogativas naturales?» (1994: 183). Por perpetuar imágenes de mujeres dependientes, la escritora británica condenó en su libro los escritos de Pope, Milton, Chesterfield y Rousseau; también criticó a aquellas damiselas que solo se interesaban por la lectura de novelas románticas en las que las protagonistas únicamente aspiraban al matrimonio.

Para intentar salvar la vida del joven, el señor Foster pondrá en marcha una estrategia de defensa que consistirá en generar una narrativa heroica que filtrará a los periódicos sensacionalistas con la esperanza de que, si no se presenta la mujer en cuestión, al menos atraerá la atención de las esposas de los miembros del jurado que simpatizarán con el joven que está dispuesto a sacrificar su vida. Al igual que en *Nimiedades*, queda patente la inconsistencia del sistema legal que excluía a las mujeres al no permitirles formar parte de los jurados.

EL ABOGADO (*Saca un periódico del bolsillo*):

Muy delicadamente redactado. ‘Una vida por otra’. ¿No es conmovedor? “Mientras Gordon Wallace se pudre en su celda, una mujer está a salvo bajo protección hogareña. Acusado del asesinato de John Erwalt, el joven Wallace no consigue una coartada que le libre de la evidencia circunstancial. ¿Dónde estaba Gordon Wallace la noche del veinticinco de octubre? Él mantiene un silencio obstinado. Detrás de este silencio se esconde el honor de una mujer” — y así sigue en algunas líneas más.

Al reproducir este fragmento y consultar los archivos online de los periódicos de Salt Lake City de aquel período, detecté paralelismos con las columnas publicadas en *Salt Lake Herald-Republican* y en *Salt Lake Tribune*, pues ambos se hicieron eco del caso de Joe Hill y en las que hallamos frases como «(el prisionero) mantiene un silencio obstinado», «se niega a revelar la identidad de la misteriosa mujer» o «ella duerme plácidamente» mientras él está en una celda. Otro detalle que no pasa desapercibido es que los nombres de pila de las víctimas tanto en la ficción como en la realidad eran el mismo: John. Cuando conversé con Cheryl Black, apuntó que el apellido de la víctima en la obra de teatro, Erwalt, era un tanto inusual, que parecía un anagrama de Walter. Esa apreciación me llevó a realizar varias consultas. Curiosamente, se trata de un vocablo germánico que significa gobernante, jefe o comandante de un ejército. ¿Quizá sea una simple coincidencia el hecho de que, en el caso de Hill, la víctima –John Morrison– había sido policía antes de retirarse y abrir su tienda de ultramarinos en la que fue asesinado por venganza?

Sin embargo, lo que realmente nos interesa es el hecho de que el abogado, al redactar y enviar dicha historia a los diarios, ha puesto –conscientemente o no– en funcionamiento la maquinaria del cambio social que es ya imparable. No habrá vuelta atrás. Siguiendo el principio acción y reacción, para sorpresa del acusado y del abogado, acudirán a la casa del sheriff e irán desfilando por la sala de reuniones la Protegida, la Maternal, la Desdeñosa, la Boba, la Aprovechada y la Engañada, todas ellas dispuestas a ofrendar su «honor» – un concepto que se ha mantenido durante siglos en el imaginario masculino colectivo y que, como dice la Desdeñosa, habría dejado de existir hace mucho tiempo si no fuera porque los hombres siguen hablando sobre el mismo.

No podemos olvidar el contexto histórico en el que Glaspell escribe *Woman's Honor* marcado por las manifestaciones y movilizaciones por el voto femenino. En sus mítines, las sufragistas británicas solían recitar fragmentos de Eurípides, quien cuestionaba los tópicos contra las mujeres y presentaba en sus comedias mujeres fuertes, beligerantes, tenaces, exigentes, ambiciosas, capaces de sabotear a la familia con el adulterio. En la obra de la escritora estadounidense, todos los personajes femeninos son mujeres valientes que no temen la repercusión que pueda tener en sus vidas, o en las de las personas más cercanas, su gesto generoso de facilitar una coartada al prisionero, aunque eso suponga que públicamente sean declaradas adúlteras. Si bien es cierto que tras su decisión se esconden sus intereses

personales, están decididas a romper su silencio, a revelar a los espectadores lo que realmente desean, a denunciar la situación de desigualdad en la que se encuentran no solo a nivel económico o político, sino en lo referente a la sexualidad.



Fig. 19. Escena de *Woman's Honor*⁵³. Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2020. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

La Protegida es una denominación que encaja con el prototipo de la amante que tiene el abogado en mente: una mujer casada, elegante, con clase. Su posición más próxima a la ciudadanía es la que le confiere su parentesco con determinados ciudadanos: en este caso, ella misma se presenta como la esposa de Oscar Duncan y, por tanto, podemos decir que se encuentra bajo la custodia masculina. ¿Será capaz de transgredir su papel? Se encuentra allí porque es su deseo dibujar los horrores de una vida protegida para que las mujeres inventen la manera de liberarla. Presentarse en la casa del sheriff, en la dialéctica de su época, supone el

⁵³ La Desdeñosa (Zarra Kaahn), la Maternal (Kathy Christal), la Protegida (Danielle Staneck), Gordon Wallace (Jacob Shipley), la Boba (Rebecca Simpson), la Aprovechada (Christina D. Eskridge) y la Engañada (Maggie Ann Gilette).

«deshonor» de su marido que pasa a ser el engañado o traicionado. Sus intervenciones apuntan a los límites impuestos por el rol tradicional de esposa, madre y ama de casa, al tiempo que adelantan lo que la estadounidense Betty Friedan retrataría con gran precisión en su obra *La mística de la feminidad*, i.e., las dificultades que experimentaban las mujeres norteamericanas de clase media para descubrir y expresar los términos de su opresión.

Las cadenas que atan a la mujer a su «trampa» sólo existen en su propia mente y en su imaginación. Son cadenas forjadas con ideas erróneas y hechos mal interpretados, con verdades incompletas y decisiones falsas. No se ven ni se rompen fácilmente. (...) No podemos dejar de escuchar por más tiempo aquella voz interior de las mujeres, que dice: «Necesito algo más que mi marido, que mis hijos y mi hogar» (Friedan 1965: 45-46).

En el imaginario colectivo, la Maternal sería, como su nombre indica, el prototipo de la cuidadora, de mujer sabia, con experiencia, que comprende al ser humano, sus virtudes y sus limitaciones. Sin embargo, se presenta como la versión moderna de Penélope, una mujer capacitada para compatibilizar los cuidados de la familia con una profesión. Además, al no mencionar en ningún momento a su marido y no preocuparle la opinión de sus hijos, todo parece indicar que en su hogar goza de una libertad que solo le confiere transgredir el rol que le ha sido asignado; mientras que la esposa de Ulises solo podía tejer en casa, la Maternal puede tejer bufandas en cualquier lugar, incluso en la sala que comunica con la prisión. Y no teje y desteje, sino que teje continuamente, como ella afirma: «Parece que las bufandas crecen y crecen».

Cuando la Maternal coincide por primera vez en el escenario con la Desdeñosa y con la Boba, en las acotaciones se enfatiza la importancia del silencio, de las miradas que se lanzan las mujeres. Se pondrá en la voz de estas mujeres frases hechas, clichés de novelas caballerescas, para ironizar sobre el ideal del amor romántico que representa la Boba. En este sentido, Glaspell se adelanta a los postulados de Shulamith Firestone, escritora canadiense que afirmaba que el romanticismo no era más que un instrumento cultural del poder masculino, cuya finalidad es mantener a las mujeres en la ignorancia de su condición (1970: 186).

LA DESDEÑOSA (*En su tono divertido.*):

¿Puede ser que seamos dos almas con un único pensamiento?

LA MATERNAL (*Con voz maternal.*):

¿Quizá seamos dos corazones que latan al unísono?

[...]

LA BOBA:

El amor lo conquista todo.

LA DESDEÑOSA:

Incluso al cerebro femenino.

En *La dialéctica del sexo*, Firestone explica que las herramientas de las que se vale el romanticismo para reforzar las clases sexuales son el erotismo, la personalización sexual de la mujer y el ideal de belleza. La sociedad de consumo apoyándose en la publicidad, el cine, la televisión o las revistas crea un ideal de belleza y empuja a las mujeres a adoptarlo. Las exigencias del ideal estético las constituye como objeto de deseo y provoca que su salud tanto física como psíquica estén en peligro.

Si el tipo de hombre desdeñoso es el que desprecia a las mujeres y toma decisiones a su antojo, la Desdeñosa debería ser, bajo el prisma de la mirada masculina, su equivalente y, por tanto, aquella que menosprecia a los hombres y actúa por capricho. No obstante, la forma de pensar y conducta liberal de este personaje nos trae a la memoria a las *flappers*, jóvenes que realizaban prácticas que hasta entonces solo los hombres llevaban a cabo como fumar, beber alcohol, conducir, hacer deportes de riesgo o frecuentar locales nocturnos donde se escuchaba y bailaba al ritmo del jazz. Su forma de comportarse supondrá un precedente que adelantará el ritmo frenético de los años veinte. La Desdeñosa, les guste o no a los personajes masculinos, ha llegado para quedarse y lanzará una pregunta que no solo va dirigida al prisionero sino al público: «¿Nunca le ha llamado la atención que el honor de una mujer es sólo sobre una cosa, y que el honor de un hombre es sobre cualquier cosa excepto precisamente aquella cosa?». Con este interrogante centra la mirada en cómo a lo largo de la Historia se ha

producido una creciente imposición de la honra para los varones y de la fidelidad, castidad, virtud o reputación para las féminas. De hecho, a pesar de encontrarnos en el siglo XXI, encontramos noticias en los periódicos sobre las mujeres que han sido víctimas de los llamados crímenes de honor, una práctica vigente que se cobra al menos mil vidas al año en Pakistán; son varias las razones que se aducen para llevar a cabo estas prácticas como por ejemplo por vestirse de forma inapropiada, por querer divorciarse, por mantener una relación con alguien que la familia no aprueba, etc.

En cuanto a la Boba, en palabras de Susan Kattwinkel, quizá sea el personaje que más trabajo le dio a Glaspell (1996: 45). Mi experiencia como traductora, así como actriz pues tuve la oportunidad de interpretar dicho personaje en 2022, me lleva a concluir que se trata de un personaje muy cómico, muy divertido, con un cierto punto dadaísta que permite experimentar a la hora de construirlo, de interpretarlo. Sus intervenciones sirven para romper algunos de los momentos más serios o tensos de la obra. En el contexto de las vanguardias, se presenta como personaje doblemente transgresor o rompedor al apelar a la piedad y al amor frente al resto de mujeres que defienden la modernidad. Las frases o clichés que enuncia parecen sacadas de un relato en el que la mujer acepta sin reservas el código caballeresco. Pero debemos preguntarnos cuál es el motivo por el que realmente ha acudido, por el que insiste una y otra vez que la dejen quedarse a ella, que le permitan dar su vida no solo por el prisionero sino por las que allí han acudido.

Sin perder el ritmo, con la llegada de la Aprovechada se produce uno de los instantes más incómodos, a la par que cómico, de la obra, pues tendrá que defenderse de la mirada inquisitoria que todas las presentes le lanzan por su atuendo. Tampoco podrá librarse del ataque verbal del que es objeto por el malentendido que se genera al reducir a transacción monetaria el motivo por el que ha acudido. Encontramos en sus palabras ecos del personaje de Eliza Doolittle en *Pygmalion* de Bernard Shaw, que se basa en la obra de Ovidio, pues también la joven Eliza tendrá que reconducir las palabras del doctor Higgins que, basándose en su aspecto y forma de hablar, erróneamente deduce que la joven se dedica a la prostitución.

El último estereotipo femenino cuestionado será el de la Engañada. Al igual que la Protegida, ha acudido para vengarse. En su testimonio encontramos ecos de la obra del poeta siciliano Mosco de Siracusa (s. II a.C.) quien transmite la verdadera agonía experimentada por Europa cuando es raptada por Zeus. La Engañada fue

seducida, al igual que Europa, con una declaración de amor que era en sí una mera artimaña para someterla y conseguir doblegar su voluntad. Cuando es consciente de la realidad de lo que está sucediendo, es ya tarde; aquel que le arrebató su castidad, la salva proponiéndole matrimonio. Se trata de un momento incómodo por el brutal testimonio que comparte. De nuevo, al igual que en *Nimiedades*, lo personal se convierte en político sobre todo en el momento en el que la Engañada exclama que la única mujer en la que pensará será en ella misma. Su confesión supone transgredir el orden y vengarse de quien la convirtió en carne de cañón.



Fig. 20. Escena de *Woman's Honor*⁵⁴. Fotografía: Ken Jacques. Cortesía de San Diego State University, 2018.

En el contexto de los Estados Unidos de principios del siglo XX, en el círculo intelectual y bohemio de Glaspell, en un universo en el que están en juego las apariencias no parece que sea tarea fácil morir por el honor de una mujer. Todos los personajes que pueblan la obra mienten, pues se encuentra en juego ganar o perder el poder. ¿Quién tendrá la última palabra?

⁵⁴ De izda. a dcha: La Boba (Emmy Farese), la Maternal (Katie Malone), la Aprovechada (Athena Assalone), la Protegida (Daria Roland), la Desdeñosa (Annie Klups) y el Prisionero (Andrew Gutierrez).

En su libro *Susan Glaspell. A Research and Production Sourcebook*, Mary Papke expone que la primera puesta en escena de *Woman's Honor* por parte de los Provincetown Players fue dirigida por Nina Moise y Susan Glaspell. Justus Sheffield actuó en el papel del señor Foster, Clark Branyon en el del prisionero y Murray Cooper como el ayudante del sheriff. Marjory Lacey, Dorothy Upjohn, Ida Rauh, Norma Millay, Alice MacDougal y Susan Glaspell actuaron en los papeles de la Protegida, la Maternal, la Desdeñosa, la Boba, la Aprovechada y la Engañada respectivamente. El crítico Heywood Brown en su reseña del 29 de abril de 1918 publicada en el *New York Tribune* opinó que la farsa es casi un medio imposible para el debate de ideas y que el desigual transcurso de la obra eventualmente se empantana para terminar con un repentino desconcierto. En conjunto le pareció una historia interesante pero que quizá habría sido más divertida si en lugar de seis mujeres únicamente dos se hubieran presentado como voluntarias.

En 1919 los Provincetown Players la volvieron a incluir en cartel del 11 al 17 de abril junto con *Bound East for Cardiff* de Eugene O'Neill, *The Widow's Veil* de Alice Rostetter y *Night* de James Oppenheim. En esta ocasión, Rebecca Drucker escribió para el *New York Tribune* que *Woman's Honor* es una obra discursiva pero divertida puesto que el diálogo está brillantemente concebido y el tema es de los que merece un tratamiento satírico: «[...] un diálogo diestro y satírico centellea y centellea, deja entrar la luz y el aire a un tópico que se acostumbra a tratar con un romanticismo empalagoso y tenso». En su reseña, Drucker definió a Susan Glaspell como «un genio fresco y original del teatro, una astuta concedora de los valores humanos»⁵⁵.

En el siglo XXI la comedia de Glaspell ha formado parte de distintos proyectos universitarios, de grupos de teatro amateur y profesional que vamos a abordar brevemente de forma cronológica. La primera de la que tengo constancia es de 2018, una producción universitaria que se estrenó en el Teatro Experimental de la Universidad Estatal de San Diego y que fue dirigida por el profesor Randolph Reinholz del Departamento de Teatro, Televisión y Cine. Bajo el título *The Glaspell Project* se llevaron a escena *Trifles* y *Woman's Honor*. Contacté con el profesor Reinholz quien muy amablemente compartió dos fotografías de la producción de la obra que nos ocupa. Apuntó que contaron con la colaboración del

⁵⁵ Papke comparte en su libro información sobre las producciones de *Woman's Honor* en Londres. La primera tuvo lugar el 6 de julio de 1926 en el Etlinger Theatre. La segunda el 27 de octubre de 1927 en el Arts Theatre y la tercera, de la que sí se conserva una reseña, en el Grafton Theatre el 12 de noviembre de 1933 (1993: 34 y 162).

profesorado de la Universidad Estatal de San Diego que tiene uno de los programas de estudios sobre las mujeres de más tradición de los Estados Unidos. Reinholz confesó que tiene la esperanza de que las obras de Glaspell se sigan representando pues incitan al debate por la vigencia de las temáticas que la dramaturga estadounidense aborda en sus trabajos como la cosificación de la mujer.



Fig. 21. Escena de *Woman's Honor*⁵⁶. Fotografía: Ken Jacques. Cortesía de San Diego State University, 2018.

En cuanto a la puesta en escena, destacó la actuación de Daria Roland, una estudiante de segundo año del grado de teatro, quien disfrutó al interpretar el papel de la Protegida y de ver cuán sobresaliente es esta pieza que refleja tantísimas cosas que hoy se refieren a las mujeres. Durante la entrevista, Roland comentó que «a pesar de que hemos andado un largo camino desde que la pieza fue escrita en 1918, todavía hay partes de la obra con las que las mujeres se pueden identificar, pues hoy en día han de enfrentarse a situaciones parecidas con las que se ven obligadas a lidiar». A pesar de considerarla una pieza muy conversacional, Reinholz está seguro de que *Woman's Honor* puede inspirar al público a realizar cambios en sus vidas, a que las personas intenten ser cada día una mejor versión de sí mismas.

⁵⁶ De izda. a dcha: La Boba (Emmy Farese), el Prisonero (Andrew Gutierrez), el Abogado (Tom Block), el joven ayudante del sheriff (Aaron Brown) y la Desdeñosa (Annie Klups).



Fig. 22. Rifka Milder. Diseño de escenografía para la adaptación al medio virtual de *Woman's Honor*. Metropolitan (Virtual) Playhouse, Nueva York, 2020. Cortesía de Metropolitan Playhouse.

En septiembre de 2020, dentro de la programación de teatro virtual organizado por Metropolitan Playhouse, encontramos *Woman's Honor* bajo la dirección de Rachael Langton y efectos visuales de escenografía a cargo de la artista Rifka Milder. Previamente Michael Hardart había dirigido *Suppressed Desires* y Alex Roe *The People*. Como ya había contactado con Langton con motivo de la investigación que había llevado a cabo sobre *The Outside*, le envié de nuevo un correo electrónico para solicitar que compartiera información sobre el desafío de dirigir esta divertida comedia de un solo acto en formato online. Para Rachael Langton, fue un verdadero reto ajustar los tiempos de la comedia para el formato de teatro virtual a causa de los tiempos. Por tanto, tuvieron que anticipar el ritmo de la pieza un poco más de lo que hubiera sido en vivo.

En cuanto al final, Langton lo adaptó inspirándose en las instrucciones finales del guion en las que se especifica que el prisionero se dirige a la puerta, ésta se abre y le da en las narices; el dintel de la puerta está bloqueado por una mujer enorme y determinada a entrar. La joven directora intentó imaginar la mejor manera de volver a recrear estas acotaciones escénicas para el teatro virtual:

El prisionero tenía que permanecer sentado. No podía dirigirse hacia la puerta. Tampoco podíamos visualizar cómo una mujer bloqueaba la salida. Optamos por recrear el efecto del sonido que se produce cuando se abre una puerta. A continuación, una mujer aparecía en pantalla y ocupaba un espacio. Invité a más de diez amigas y familiares. Conforme se iban conectando, se agregaban en forma de casilla – unas dieciséis se brindaron a participar.

Con esta recreación y adaptación al medio virtual, Langton conseguía poner de manifiesto y subrayar cómo el poder de las mujeres se había manifestado en su vida. «A menudo no se trata de una única mujer fuerte a pie de puerta, sino de un colectivo de mujeres fuertes que se levantan en tropel para combatir la injusticia», fueron sus palabras. En su opinión, esta obra trata sobre lo compleja que es la solidaridad entre las mujeres e incidió en que la imagen final debía representar la fuerza y el poder de su unión al defender una causa.



Fig. 23. Escena de *Woman's Honor*. Adaptación al medio virtual de la escena final.
Cortesía de Metropolitan Playhouse.

Finalmente, dentro del ciclo *Castelló a escena* que se celebra en Castellón de la Plana desde hace treinta años, el grupo de teatro amateur Pléyade Trampantojo representó el sábado treinta de abril y el domingo uno de mayo de 2022 en el Teatro Raval la obra de Susan Glaspell *El honor de una mujer (Woman's Honor)*, dirigida por Miguel Ángel Guiral y Celia Usó. Pléyade Trampantojo nació en un instituto de enseñanza media bajo la dirección de Celia Guardiola y el grupo se puso como objetivo en el año 2000 representar obras un poco especiales con la finalidad de renovar el repertorio de *Castelló a escena* en el que se representaban en valenciano sainetes o comedias, en castellano obras clásicas como podían ser adaptaciones de Molière, Shakespeare, o de clásicos españoles – Calderón de la Barca, de Lope de Vega. Pero Pléyade Trampantojo y Celia Guardiola deseaban realizar algo más: dar a conocer al público de Castellón obras que generalmente se representaban en el Teatro Principal⁵⁷.

La escritora y crítica de teatro Fátima Agut que asistió el día del estreno definió la puesta en escena de la obra de Glaspell como muy atractiva, con música en directo, con un pianista que está fuera de la escena interpretando piezas que nos recuerdan el cine mudo o los primeros años del cine sonoro. Un atractivo añadido se le dio al presentar la sala de reuniones con elementos que simbolizaban dos espacios: la comisaría y la sala de espera. En cuanto al vestuario, destacó el modelo atemporal que lucían los personajes femeninos: un patrón que cumplía con los requisitos de la época y que únicamente se distinguían por el color. Sobre la dirección e iluminación, las calificó de muy acertadas. Según Agut, la obra siguió un ritmo *ad hoc* y la música que aparecía en cada cambio de escena le daba el toque preciso y necesario para el contexto histórico de la obra. En último lugar, se hizo eco de la recepción del público: «Se aplaudió muchísimo. Los comentarios tanto de los espectadores como de los críticos que asistieron fueron todos muy positivos, con ganas de volverla a ver, de que el grupo Pléyade Trampantojo continúe adelante con interpretaciones de este tipo».

Para tratar de entender algunas de las ideas de aquella época que subyacen entre líneas en esta divertida comedia, bien pudiera ser aludir a un personaje que de

⁵⁷ La primera obra que representaron fue *La rueda de la Historia* de Thomas Bernard; la segunda *La cruzada de los niños* de Bertolt Brecht; la tercera, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Se atrevieron con *Crímenes ejemplares* de Max Aub y *La lección* de Ionesco, realizando siempre una buena adaptación, presentación e interpretación. Fátima Agut nos recuerda que lo que más impactaba era la puesta en escena, el vestuario, la dirección de Celia Guardiola, la iluminación, la escenografía y la interpretación de las actrices, entre ellas, Celia Usó.

bróker de Wall Street aspiró a ser presidenta del país. Las ideas de Victoria Woodhull (1838-1927) fueron demasiado revolucionarias y excéntricas en una sociedad moralista y victoriana. La médium, financiera y política que quiso cambiar el mundo antes de tiempo abogaba por el amor libre, reclamaba la independencia económica de las mujeres, apoyaba la prostitución legal y defendía causas extravagantes como el vegetarianismo y el espiritualismo. En conclusión, el transcurso del tiempo ha hecho reales estos planteamientos y no podemos asombrarnos de que las mujeres sigan en la brecha e intenten alcanzar nuevos objetivos que, a fecha de hoy, no nos atrevemos a pronosticar.

EL HONOR DE UNA MUJER

(WOMAN'S HONOR)

PERSONAJES

EL SEÑOR FOSTER, *el abogado*
GORDON WALLACE, *el prisionero*
UN JOVEN, *el ayudante del sheriff*

Las mujeres:

LA PROTEGIDA

LA MATERNAL

LA DESDEÑOSA

LA BOBA

LA APROVECHADA

LA ENGAÑADA⁵⁸

⁵⁸ Traducción de Nieves Alberola Crespo de *Woman's Honor* (*El honor de una mujer*) según el texto publicado en *Susan Glaspell. The Complete Plays*, editado por Ben-Zvi y Gainor (pp. 66-78). Se han mantenido los guiones del texto original.

ESCENA

Una habitación de la casa del sheriff que se usa para dar conferencias. Al fondo hay una puerta que da al vestíbulo, a la izquierda otra puerta que da a una habitación contigua. Hay también una puerta a la derecha que da al pasillo y que conecta la estancia con la cárcel.

EL ABOGADO y EL PRISIONERO *se hallan en agitado diálogo.* EL PRISIONERO, un joven atractivo, *está sentado, e, irritado, acaba de darle la espalda al ABOGADO.*

EL ABOGADO:

¿Sabe que un asesinato no es un asunto para reírse?

EL PRISIONERO:

Vaya, ¿me estaba riendo?

EL ABOGADO (*Le interpela.*):

¿Dónde estaba la noche del veinticinco de octubre?

(EL PRISIONERO *sentado como alguien que tiene la intención de no hablar nunca más.*)

Su silencio protege el honor de una mujer. ¿Tiene idea de lo que se dirá sobre usted? ¡Le van a llamar anticuado!

(*Una mirada preocupada pasa fugazmente por el rostro del PRISIONERO.*)

¡Un hombre que no quiere decir dónde se encuentra porque compromete el honor de una mujer! ¡Qué extraño! (*En un tono de voz distinto.*) Contésteme, ¿cree que ella vale la pena?

(EL PRISIONERO *se levanta enfadado.*)

Sí, póngase colorado, debería esperarme que lo haría. Sonrojese, sonrojese de vergüenza. ¡Vergüenza de haber amado a una mujer que consentirá que un hombre se enfrente a la muerte para escudar su propio honor!

EL PRISIONERO:

No sabe de lo que habla.

EL ABOGADO:

Es muy típico de las mujeres, las cobardes. Eso es lo que más desprecio de las mujeres. Temerosas de que no se las considere como almas puras, nobles y sensibles, se pasan la vida intentando hacernos creer que lo son. ¡Me pone enfermo!

EL PRISIONERO:

Hay cosas que usted no comprende.

EL ABOGADO:

Oh, sí, lo comprendo. Supongo que tendrá marido. Supongo que se divorciaría de ella. Tampoco la invitarían a tomar té tan a menudo. Buen Dios — ¡hay que morir por algo serio!

EL PRISIONERO:

Usted y yo tenemos distintos ideales, señor Foster. Hay cosas que no vamos a discutir.

EL ABOGADO:

Hay cosas que tenemos que discutir. Si insiste en este rumbo romántico, por lo menos tendremos que aprovechar *algo*.

EL PRISIONERO:

¿Qué quiere decir?

EL ABOGADO:

Simplemente que el sentir popular ha de inclinarse a su favor y el jurado diga que usted no mató a Erwalt. Si no podemos tener una coartada, ¡al menos que tengamos un héroe en cualquier caso!

EL PRISIONERO (*Enfurecido.*):

¿No habrá largado usted una historia a la prensa?

EL ABOGADO (*Saca un periódico del bolsillo.*):

Muy delicadamente redactado. ‘Una vida por otra’. ¿No es conmovedor? “Mientras Gordon Wallace se pudre en su celda, una mujer está a salvo bajo la protección hogareña. Acusado del asesinato de John Erwalt, el joven Wallace no consigue una coartada que le libre de la evidencia circunstancial. ¿Dónde estaba Gordon Wallace la noche del veinticinco de octubre? Él mantiene un silencio obstinado. Detrás de este silencio se esconde el honor de una mujer” — y así sigue en algunas líneas más.

EL PRISIONERO:

¡No tenía derecho a darles una historia sin mi consentimiento!

EL ABOGADO:

Oh, sí, lo tenía. Si no consigo su consentimiento para salvar su vida, entonces, joven amigo, la salvaré sin su consentimiento. Perdóneme si me he propasado.

EL PRISIONERO:

¿Cómo me salvará la vida esto?

EL ABOGADO:

¡Qué poco conocen los jóvenes románticos al sexo romántico! Las esposas — incluyendo, espero, a las esposas⁵⁹ de los miembros de un jurado — gritarán: “¡No permitáis que ese caballeroso joven muera!”. A las mujeres les encanta que su honor esté a salvo. Es muy conmovedor para ellas.

EL PRISIONERO:

Señor Foster, se lo repito, ¡no me gusta su actitud hacia las mujeres! Ríase de mí si quiere, pero yo siento respeto y reverencia por las mujeres. Creo que es completamente cierto que los hombres deben protegerlas. Llámeme necio y romántico si le place, pero he tenido una madre — una hermana — una pareja. ¡Sí, estoy dispuesto a morir por proteger el honor de una mujer!

(Mientras dice esto, la puerta se abre lentamente y una mujer entra.)

⁵⁹ Al igual que en *Nimiedades*, Glaspell hace referencia a la exclusión de las mujeres de los jurados en el sistema judicial norteamericano. Si bien las leyes eran distintas según los estados, no fue hasta la década de los setenta cuando en todos se permitió la participación de las mujeres en los jurados.

LA PROTEGIDA:

¡No! ¡No morirás!

(Bastante desconcertados, los hombres permanecen de pie mirándola. Tiene clase, elegancia – obviamente procede de un mundo donde las mujeres están protegidas. Mantiene una fachada de su usual compostura, pero hay una intensidad – una agitación – que indica que está sintiendo algo grande y nuevo. EL ABOGADO la mira y después al PRISIONERO que está mirando a la MUJER.)

EL ABOGADO (*A la MUJER.*):

Vaya, ¿ha venido usted?

LA PROTEGIDA (*Con firmeza, pero con emoción.*):

He venido.

EL PRISIONERO:

No comprendo.

EL ABOGADO:

¿No iba a permitir que lo mataran?

LA PROTEGIDA:

No.

EL ABOGADO:

Bien. ¿Estaba este joven — (*Se detiene avergonzado, pues no le parece correcto hablar de algo así a esta dama.*) con usted la noche del veinticinco de octubre?

LA PROTEGIDA:

Sí.

EL PRISIONERO:

Cómo, no, no lo estuve.

EL ABOGADO:

Gordon, no le vale que intente impedir lo que ella aparentemente ya ha decidido hacer.

LA PROTEGIDA:

No. No puede impedirme que haga lo que estoy decidida a hacer.



Fig. 24. Escena de *El honor de una mujer*. De izda. a dcha: Gordon Wallace (Antonio Marín), el abogado (Miguel Ángel Guiral) y la Protegida (Inma Villanueva). Fotografía: Rosana Hilla. Teatro Raval de Castellón, 2022. Cortesía de Pléyade Trampantojo.

EL ABOGADO:

Por mi parte, la respeto por ello. Entonces, ¿está usted preparada para testificar que la noche del veinticinco de octubre Gordon Wallace estuvo con usted desde las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente?

LA PROTEGIDA (*Un poco vacilante, pero aún así con fervor.*):

Sí.

EL ABOGADO:

¿Estuvo con usted — ininterrumpidamente?

LA PROTEGIDA:

Sí.

EL ABOGADO:

¿Su nombre es — ?

(Saca su libreta de notas.)

EL PRISIONERO *(Consternado.)*:

¡No le dé su nombre! ¡Lo usará! Le digo que todo esto es un error. No conozco a esta dama. Nunca la había visto antes. *(A la MUJER.)* ¡No debe hacer esto!

LA PROTEGIDA *(Con orgullo y aliviada.)*:

¡Ya lo *he* hecho!

EL ABOGADO:

Y como le iba diciendo, señora, la respeto muchísimo por hacerlo. Usted es, si se me permite decirlo, diferente al resto de su sexo. Ahora — ¿su nombre?

LA PROTEGIDA *(Esto no es fácil para ella.)*:

La señora de Oscar Duncan.

EL ABOGADO:

Y, señora Duncan, ¿usted vive en — ?

(Un ruido en el pasillo.)

Me temo que viene alguien. ¿Puede pasar por aquí?

(La conduce a la habitación de la izquierda. Escuchan cómo se abre la puerta del pasillo y se dan la vuelta. Una mujer entra – bastante rellenita, de mediana edad – una agradable mujer de aspecto maternal. Mira primero al ABOGADO y después al

PRISIONERO, *se desplaza para ver mejor al joven que se pone nervioso por este riguroso examen, cuando parece tenerlo mentalmente todo en orden, asiente con la cabeza con simpatía.*)

LA MATERNAL (*Alegremente.*):

Buenos días.

EL ABOGADO:

Buenos días.

LA MATERNAL (*Al PRISIONERO.*):

Buenos días.

EL PRISIONERO (*No tan alegre.*):

Buenos días.

LA MATERNAL:

No había nadie afuera así que entré por las buenas.

(*El abogado asiente con la cabeza.*)

Pensé que les alegraría verme.

EL ABOGADO:

Oh — nos alegra (*A GORDON.*) ¿Verdad?

LA MATERNAL:

Supongo que estoy en el lugar adecuado.

EL ABOGADO:

Bueno, lo es para algunas cosas.

LA MATERNAL:

¿Es el lugar para contar la verdad sobre Gordon Wallace?

EL ABOGADO:

Parece serlo.

LA MATERNAL (*Muy alegremente.*):

Bien, pues, la noche del veinticinco de octubre este joven — (*Da unos pasos para ver mejor al prisionero.*) este joven — estaba conmigo.

EL ABOGADO:

¿Desde las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente?

LA MATERNAL (*Plácidamente.*):

Desde las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente.

(*Saca una bufanda de su bolso, se sienta y comienza a tejer.*)

EL ABOGADO:

¿Estuvo con usted... ininterrumpidamente?

LA MATERNAL:

Oh, desde luego — ininterrumpidamente. (*Teje sin inmutarse.*)

EL ABOGADO:

Bien — Gordon.

LA MATERNAL (*Con voz agradable.*):

Parece que las bufandas crecen y crecen. (*Mirando al ABOGADO.*) ¿Verdad?

EL ABOGADO:

Pues — quizá sí. Pero — ¿está usted dispuesta a dejar su nombre y dirección?

LA MATERNAL:

Claro que sí, estoy dispuesta a dejar mi nombre y dirección. ¿Para qué he venido si no? Mm — ¿pero puedo utilizar el teléfono antes? (*Se levanta.*) Será mejor que llame a casa y les diga que probablemente llegaré tarde a comer.

EL ABOGADO (*Está a punto de abrir la puerta de la habitación en la que LA PROTEGIDA espera.*):

No — hay alguien ahí. Por aquí, (*Va hacia la puerta situada al otro lado de la habitación.*) le mostraré cómo llegar al teléfono de la cárcel.

LA MATERNAL:

¡La cárcel! Pero pronto le sacaremos de la cárcel.⁶⁰

(*Ella se marcha dándole una sonrisa de ánimo al joven. El ABOGADO se marcha con ella. El joven oye como la puerta de atrás se abre – esta puerta que da al hall chirría un poco – se sobresalta, mira a su alrededor y ve a una joven entrar. De manera penetrante y divertida ella se le queda mirando. Él le da la espalda. Se gira y enfurruñadamente se agarra a la silla. Ella va adonde puede verlo mejor, saca de su bolso una foto de un periódico, la mira primero y después a él. Él se da la vuelta y ve lo que ella hace; ella le sonríe. Él parece una persona acorralada. Entra el ABOGADO. Ve lo que está sucediendo y sonríe.*)

EL ABOGADO:

¿La noche del veinticinco de octubre — ?

LA DESDEÑOSA (*Al ABOGADO.*):

Tengo entendido que aquí hay un hombre a punto de morir por salvar el honor de una mujer.

EL ABOGADO:

Le rondaba por la mente tal idea.

LA DESDEÑOSA (*Al ABOGADO.*):

Ahora no podrá salirse con la suya. Lamento estropear sus planes, pero la muerte parece gratuita. La noche del veinticinco de octubre — Gordon Wallace estaba conmigo.

⁶⁰ En el texto editado por Ben-Zvi y Gainor, esta frase no aparece entre signos de exclamación como sí lo está en *Plays by Susan Glaspell*, editado por C. W. E. Bigsby.

EL ABOGADO:

¿De las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente?

LA DESDEÑOSA:

Desde las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente.

EL ABOGADO (*Bastante débilmente.*):

¿In-interrumpidamente?

LA DESDEÑOSA (*Con brusquedad.*):

Ininterrumpidamente.

EL ABOGADO:

Bueno — bueno, Gordon, empiezo a comprender por qué usted dudaba de contar la verdad sobre esa noche memorable. Levántese y dé las gracias a la señora, Gordon; parece que lo mínimo que usted podría hacer sería levantarse y —

(Mientras le dice esto a GORDON, entra corriendo una mujer histérica meticulosamente vestida y se abalanza al cuello del ABOGADO.)

LA BOBA:

¡Querido! ¡No puedo permitir que mueras por mí!

EL ABOGADO (*Intentando liberarse.*):

Perdóneme, señora, pero —

LA BOBA:

¡Gordon! Me llamas señora después de pasar aquella noche juntos. Oh, querido mío, cuando pienso en aquellas horas que yací en tus brazos —

EL ABOGADO:

Perdóneme, pero usted nunca yació —

LA BOBA:

Lo sé. Ay — lo comprendo. Finges no conocerme. Morirías para protegerme —
¡Pero no lo harás! ¡No puedes escapar de mí!

EL ABOGADO (*Todavía no ha conseguido liberarse.*):

Parece que no. Pero permítame que le diga que está cometiendo un error.

LA BOBA:

¡No! ¡No estoy cometiendo un error! No morirás por mí.

EL ABOGADO:

Realmente no es mi intención — si puedo evitarlo.

LA BOBA:

El amor es algo tan maravilloso. ¡Tan ennoblecedor! (*Embargada por la emoción, afloja su abrazo.*) Cuando pienso en aquella noche — veinticinco de octubre —

(*Se deja caer en la silla.*)

EL ABOGADO (*Después de arreglarse el cuello de la camisa.*):

En fin, Gordon, ¿tiene usted elección? (*Pausa.*) Ya lo ve, usted no comprende a las mujeres tan bien como usted creía.

EL PRISIONERO (*Con fiereza.*):

¡Ni usted tampoco!

(EL AYUDANTE DEL SHERIFF *entra.*)

EL AYUDANTE:

Cuando estaba sentado en el poyo, unas mujeres vinieron.

EL ABOGADO:

Sí, lo sé.

EL AYUDANTE (*Mira a las dos mujeres en la habitación.*):

Pero más mujeres.

(*El prisionero se sobresalta aterrorizado.*)

Ahí afuera hay seis mujeres.

EL PRISIONERO:

¡No las deje entrar!

EL ABOGADO:

Dígales a las señoras que no las necesitaremos. Deles las gracias por haber venido.

(EL AYUDANTE *se marcha.*)

(*Al PRISIONERO.*) Bien, vamos a ver. ¿Qué haremos con este exceso de — generosidad? Ya ve que morir por el honor de una mujer no es tan fácil como usted pensaba. Incluso parece que exista una conspiración en su contra.

EL PRISIONERO:

No van a hacerme quedar como un tonto.

EL ABOGADO:

¿Está usted seguro de que puede evitarlo?

(EL AYUDANTE *regresa, parece preocupado.*)

EL AYUDANTE:

Algunas de esas mujeres no quieren marcharse. No sé qué hacer con ellas.

EL ABOGADO:

No, no es un asunto al que puedan hacer frente los jóvenes.

(*Se marcha con EL AYUDANTE. La joven divertida se sienta observando al PRISIONERO para su bochorno e irritación final.*)

LA DESDEÑOSA:

Así que pensaba morir por el honor de una mujer.

(*Él no dice nada.*)

Entonces, ¿piensa que es una bonita manera de tratar a una dama?

(*Le da la espalda enfurruñado.*)

Me parece a mí que usted debería tener en cuenta los sentimientos *de ella*.
¿Tiene usted algún derecho a arruinar su vida?

EL PRISIONERO (*Asustado al hablar.*):

¿Arruinar su vida?

LA DESDEÑOSA:

Ciertamente. Una vida por la que alguien ha muerto es prácticamente una vida desperdiciada. Pues ¿cómo va usted a pensar en ello sino — como una vida por la que alguien ha muerto? (*Ella arrastra la silla hacia un ángulo de más privacidad.*)
¿Nunca le ha llamado la atención que el honor de una mujer es sólo sobre una cosa, y que el honor de un hombre es sobre cualquier cosa excepto precisamente aquella cosa? (*Tras esperar la respuesta que no llega.*) Ahora el honor de la mujer significa la virtud de la mujer. Pero esta dama por la que se propone morir adolece de virtudes.

EL PRISIONERO (*Levantándose de un salto.*):

Por favor, tenga cuidado con lo que dice.

LA DESDEÑOSA:

Estoy siendo muy cuidadosa. Lo estoy exponiendo tan cuidadosamente como puedo. La noche del veinticinco de octubre, o en algún tiempo previo a ese día, ella perdió su virtud, y usted piensa morir para impedir que tengamos conocimiento de esta pérdida. Entonces, ¿sucedió, no? La noche del veinticinco de octubre, desde las doce de la noche hasta las ocho de la mañana siguiente sin interrupción ella perdió su virtud. Usted no va a morir para que ella permanezca virtuosa. Imagino que pocas vidas han sido sacrificadas sobre ese altar. Pero usted va a morir para evitar que sepamos que ella es lo que es. Dios me libre, parece bastante triste.

LA BOBA (*Controlando sus lágrimas.*):

Es noble más allá de las palabras.

LA DESDEÑOSA:

Ahí es donde le van a dar los laureles.

(LA MATERNAL *regresa ahora después de haber telefonado. Mira a LA BOBA, después a LA DESDEÑOSA – estas dos permanecen de pie mirándose la una a la otra de arriba a bajo.*)

LA DESDEÑOSA (*En su tono divertido.*):

¿Puede ser que seamos dos almas con un único pensamiento?

LA MATERNAL (*Con voz maternal.*):

¿Quizá seamos dos corazones que laten al unísono?

(*Permanecen allí un instante sin saber qué hacer; después, todavía con aire indeciso, se sientan, echándose miradas furtivas la una a la otra. Finalmente, LA DESDEÑOSA sonríe.*)

LA DESDEÑOSA:

Podríamos echarlo a suertes.

LA BOBA:

El amor lo conquista todo.⁶¹

LA DESDEÑOSA:

Incluso al cerebro femenino.

LA MATERNAL:

Me pregunto por qué vinieron el resto de ustedes.

⁶¹ Verso 69 de la décima Égloga de las *Bucólicas* de Virgilio. En latín: «*Omnia vincit amor: et nos cedamus Amori*», en español «El amor todo lo vence, démosle paso al amor».



Fig. 25. Escena de *El honor de una mujer*. De izda. a dcha: La Maternal (Celia Usó), la Boba (Nieves Alberola) y la Desdeñosa (Carla Ribes). Fotografía: Rosana Hilla. Teatro Raval de Castellón, 2022. Cortesía de Pléyade Trampantojo.

LA DESDEÑOSA:

¿Por qué vino usted?

LA MATERNAL:

Pues, como tengo hijos, pensé, es un buen chico, y probablemente ella es una buena chica que teme a su madre. Y pensé — en fin, qué pena más grande sería dejarlo morir, incluso que pasase mucho tiempo en prisión. Me dije a mí misma, sería como un montón de hombres preocupándose sobre el honor de una mujer y que al final alguien saliera malparado. Por ello decidí — bien, yo iré. ¿Qué daño me puede hacer a mí? (*Retoma su labor de punto.*). Como ven, tengo la costumbre de intentar salvar vidas. Me dedico a cuidadora⁶² — cuidar en sentido práctico — y como ahora no tenía ningún caso entre manos, pues pensé, bueno me ocuparé de este caso. Algunas de las personas a las que cuido puede que estén asombradas — pero no es tan fácil conseguir cuidadoras sensatas. Por supuesto que mis hijos

⁶² En inglés leemos «nurse» y «practical nurse». Por tanto, se puede inferir que es enfermera de profesión. Se ha optado por poner cuidadora ya que al tratarse de la maternal sus cuidados se extienden a su familia.

puedan estar disgustados — pero por esto son terriblemente buenos y cuando crezcan probablemente les agradará pensar que su madre no quiso que muriera un buen chico. *(Deja de tejer.)* Me pregunto si *ella* vendrá.

(Mira a las otras dos con un interés renovado.)

LA DESDEÑOSA:

También me lo pregunto yo.

LA BOBA:

“Ella” está aquí.

LA DESDEÑOSA:

Vaya, no eres tú. Pensabas que era el abogado con el que estabas. De todas maneras, la gente que hace cosas no arma tanto revuelo.

LA MATERNAL *(Cuyo interés no se ha desviado.)*:

Creo que ella tendrá que venir.

(La puerta de la habitación a la que se hizo pasar a LA PROTEGIDA se abre sin hacer ruido, y sin que las otras se den cuenta de ello, LA PROTEGIDA aparece en el umbral, trayendo consigo esa sensación de la vida ordenada y protegida de la que acaba de apearse.)

LA DESDEÑOSA:

Estoy segura, no puedo comprender cómo ella pudiera pensar en mantenerse al margen. Odio a las cobardes.

LA MATERNAL:

Algunas mujeres valoran mucho su honor. Creo que generalmente son las mujeres las que no están bien — o las que no saben cómo ocupar su tiempo.

(Impulsivamente LA PROTEGIDA da unos pasos hacia delante como si fuera a hablar. Al escucharla, se vuelven y en su curiosidad se levantan y se quedan mirándola.)

LA MATERNAL:

Ah — ¿has venido?

(EL PRISIONERO, quien para alejarse de las mujeres da la impresión de estar acorralado en un rincón, también se da la vuelta y se levanta.)

EL PRISIONERO (*A LA PROTEGIDA, bastante enojado.*):

Por favor, *márchese.*

LA DESDEÑOSA:

O-H.

EL PRISIONERO:

¿No ve que no es necesario que se quede?

LA PROTEGIDA (*En voz baja.*):

Sí es necesario.

(*Se sienta, las otras todavía la observan.*)

LA MATERNAL:

Es cierto, no nos necesitan a todas. ¿Quién será la mejor — ? (*A LA DESDEÑOSA.*) Dime, ¿por qué estás aquí?

LA DESDEÑOSA:

Bien, como ves por mi parte no tengo honor por el que preocuparme, ni lo he tenido desde hace algún tiempo. Por lo que pensé que, si el sacrificio del honor de una mujer va a salvar la vida de un hombre, permítaseme, ya que no lo tengo, sacrificar noblemente el mío.

LA MATERNAL:

¿Qué quieres decir con que no has tenido honor desde hace algún tiempo?

LA DESDEÑOSA:

Pues que lo perdí a los diecisiete.

LA MATERNAL (*Con amabilidad.*):

¿Lo echas de menos?

LA DESDEÑOSA:

Bueno — sí; algunas veces cuando estoy cansada me gustaría refugiarme en él. Ya sabes, el honor camufla tantas cosas — la estupidez, el egoísmo — la codicia, la lujuria, la avaricia, la glotonería. Así que sin él estás casi obligada a ser una persona decente — y eso a veces cansa. (*En otro tono.*) ¡Pero te voy a decir por qué estoy aquí realmente! Cuando los hombres empiezan a lloriquear por el honor de una mujer es que me sacan de quicio. Ese abogado — pensaba que iba a salirse con la suya. Pues bien, el honor de una mujer habría dejado de existir hace mucho tiempo si no fuera porque los hombres siguen hablando sobre el mismo.

LA MATERNAL:

Supongo que realmente ha de mantenerse en tanto provoque en los hombres esos nobles sentimientos.

LA DESDEÑOSA:

Aquel hombre — el que tuve a los diecisiete — *es* de esa clase. Lo sería, sin dudar. Vaya, en este instante sus ojos “reflejarían intensamente” sus sentimientos si alguien se pusiera a hablar sobre salvar el honor de una mujer. (*Susurra para sí.*) ¡Dios!

LA MATERNAL (*Mirando tímidamente a LA PROTEGIDA.*):

Si ella *está* aquí, debe de sentirse muy molesta. Si le preocupa tanto su honor como para haberse mantenido al margen todo este tiempo — no puede ser fácil soltarlo.

LA DESDEÑOSA:

Estará mejor sin él.

LA MATERNAL:

No sé. Como ves, lo ha tenido bastante tiempo. Está acostumbrada a él. Estaba pensando que —

(La puerta se abre y una joven enérgica vestida con ropa barata del momento entra como una flecha. Todos se vuelven y la miran, no dejan de mirarla. Algo en este escrutinio llega a ser desconcertante.)

LA APROVECHADA:

Mientras él estaba ocupado con las otras mujeres — yo me colé. ¿Es éste — ?
(*Ve al joven, ahora acurrucado y aterrorizado.*)

LA DESDEÑOSA:

Siéntate y espera tu turno.

LA APROVECHADA:

¿Vais todas delante de mí?

LA DESDEÑOSA:

Tu número parece ser el cinco.

(La número cinco se sienta; una pausa en la que ellas continúan mirándola de forma inusual — finalmente bastante indignada coloca su abrigo, su sombrero, asegurándose a sí misma de que nada va con ella.)

LA MATERNAL:

Pareces joven para esto.

LA APROVECHADA:

Bien, si me perdonas que lo diga, la misma objeción no puede aplicarse a algunas de vosotras.

LA DESDEÑOSA:

¿A qué has venido?

LA APROVECHADA:

Oh, imagino que estoy aquí por la misma razón por la que estáis aquí todas.

LA MATERNAL:

Pero nosotras estamos aquí por diferentes razones.

LA APROVECHADA:

Vaya, ¿qué estáis intentando arrimarme? Supongamos que pienso que estáis aquí por cuestiones de salud. O por amabilidad. O para mostrar vuestros bonitos andares. Es *difícilmente* creíble. Cualquiera que no sea un tontorrón podría deducir por qué estáis aquí sentadas como búhos.

LA DESDEÑOSA:

Y bien, ¿por qué?

LA APROVECHADA:

Evidentemente no es por *dinero*.

(*Las ha aterrorizado a todas.*)

LA MATERNAL:

Siento que hayas dicho eso.

LA BOBA:

¡Qué sórdido! ¡Qué profanación!

LA APROVECHADA:

A ver — no me gusta nada el *ambiente* que se respira en este lugar.

LA DESDEÑOSA:

Ya no nos gusta tanto como solía gustarnos.

LA APROVECHADA:

Un negocio es un negocio. Lo que un hombre necesita y puede pagar —

LA BOBA (*Se levanta y se retuerce las manos.*):

Realmente he de pedirte — ¡El amor es tan maravilloso!

LA APROVECHADA:

Bueno, suponiendo que lo sea, ¿qué tiene eso que ver?

LA MATERNAL:

Para ser joven pareces curtida.

LA APROVECHADA:

Puede que esté curtida pero no estoy chiflada.

LA DESDEÑOSA:

El honor de mujer no parece jugar una parte importante en tu joven vida, ¿o sí? Ni tampoco el respeto hacia una misma.

LA APROVECHADA (*Levantándose.*):

Cómo, ¿creen que pueden estar ahí sentadas e insultarme? No sé a qué os dedicáis, pero os diré que yo soy una joven trabajadora y honesta. Oí que iban a tomar otra taquígrafa aquí, pero no me gusta el *ambiente* de este lugar.

(*Se marcha.*)

LA BOBA (*Aliviada se pone cómoda.*):

Fue un malentendido. Ay, la vida está llena de malentendidos.

LA MATERNAL:

Dirán que hicimos esto por dinero.

LA DESDEÑOSA:

Oh, se dirán muchas cosas. Si te preocupa lo que se diga, mejor sigas a la joven y honesta trabajadora y salgas por esa puerta.

LA MATERNAL:

Lo que se dice tiene una gran repercusión en la vida de la gente.

(*Vuelve sus ojos hacia la protegida.*)

LA DESDEÑOSA:

No saben cuán diferente es hasta que no lo han escuchado.

(Ella, también, mira a LA PROTEGIDA.)

LA MATERNAL:

Te conviertes en algo y después es muy difícil ser otra cosa. Y como esa joven honesta y trabajadora apuntó, algunas de nosotras no somos tan jóvenes – como nos gustaría ser.



Fig. 26. Escena de *El honor de una mujer*. De izda. a dcha: La Protegida (Inma Villanueva), la Aprovechada (Marina Martínez), la Boba (Nieves Alberola), la Desdeñosa (Carla Ribes) y la Maternal (Celia Usó). Fotografía: Rosana Hilla. Teatro Raval de Castellón, 2022. Cortesía de Pléyade Trampantojo.

LA DESDEÑOSA:

La edad no le debería desanimar a una. Nunca es tarde si la dicha llega.

(La puerta se balancea, las mujeres miran expectantes a su alrededor; el joven desafortunado, cuyo rostro ha ocultado con sus manos, se vuelve a mirar aterrorizado. Esperan un momento, pero nadie entra.)

LA MATERNAL:

Si “ella” está aquí, y realmente le preocupa perder su honor — bueno, debería volverse a casa.

(LA BOBA *se pone de pie, sonrío como una tonta, y se sienta de nuevo.*)

Todas no podemos perder nuestro honor. Le causaría más daño que bien al joven. Tu caso es diferente — (A LA DESDEÑOSA.) ya que te iniciaste muy pronto. Y tienes carácter. No necesitas apoyarte en el honor.

LA PROTEGIDA (*Rompe su silencio con sencilla intensidad.*):

¿Qué es el honor de una mujer?

LA DESDEÑOSA:

Algo sobre lo que los hombres hablan.

LA MATERNAL:

Un rincón seguro.

LA BOBA:

¡Una estrella que les guíe!

LA PROTEGIDA (*Muy en serio.*):

¿Les guíe a dónde?

LA DESDEÑOSA:

Sí, ¿a dónde? Muchas mujeres que han guiado no han guiado a ninguna parte.

LA PROTEGIDA (*Apasionadamente.*):

¿Acaso no somos más que cosas a las que haya que ennoblecer?

LA DESDEÑOSA:

Por supuesto que lo que hemos sido de verdad es amables. No les hemos privado del placer de ser noble. Si lo hacemos ahora, los abocaremos a un mundo sombrío.

LA PROTEGIDA (*Preocupada pero determinada.*):

¿No podemos poner algo en su lugar para que ellos no se sientan tan desolados y tampoco resultemos tan — ?

LA DESDEÑOSA:

Aburridas.

LA MATERNAL:

Si pudiéramos conseguir que la nobleza marchara por otros derroteros. Verdaderamente me sabría mal despojarlos de ella completamente. Es como dejar de fumar o beber. Uno debe de hacerlo poco a poco, y debería haber algo que lo reemplazara.

LA DESDEÑOSA:

Si pudiéramos inventarnos un nuevo vicio para ellos.

LA MATERNAL:

Ya tienen todos esos.

LA PROTEGIDA:

¡Ojalá las mujeres inventen la manera de liberarnos de los nobles sentimientos de los hombres respecto a ese tema! Hablo en nombre de todas las mujeres de mi — (*Duda.*) mundo, ¡todas esas otras asfixiadas bajo los altos sentimientos de los hombres! Ojalá pudiera dibujar para vosotras los horrores de una vida protegida. (*Dice “protegida” como si fuera “avergonzada”.*) Sé que pensaréis que algo debe de hacerse para salvarnos. Después de todo, (*Poniéndose un poco salvaje.*) ¿no somos vuestras hermanas? Nuestro honor ha sido salvado tantas veces. Estamos cansadas. Y así, cuando leí en el periódico de la mañana que el honor de la mujer era salvado *de nuevo* —

LA DESDEÑOSA (*Emocionada va hacia ella.*):

¿Lo leíste en el periódico? ¿Entonces tú *no* eres — ella?

LA PROTEGIDA:

No soy esa, pero —

(Lentamente se abre la puerta y una mujer entra – entra con una extraña quietud. Con la cabeza gacha, tiene una extraña pasividad – inexplicablemente fuerte. Da la sensación de que es una persona que ha sido engañada y que no la van a engañar nunca más. Apenas es consciente de la presencia de las otras mujeres. Sus ojos, muertos, o con poca vida, se dirigen al malhadado joven. Él se ha vuelto para mirarla; no puede retirar su mirada.)

LA DESDEÑOSA (*Nerviosa.*):

¿Es usted taquígrafa?

LA ENGAÑADA (*No muestra interés.*):

No.

(De forma decidida avanza hacia EL PRISIONERO. Él tiene miedo. Se sienta cerca de él, como si intentara cortar todo escape.)

LA MATERNAL (*En tono de voz bajo.*):

Me pregunto si ella está aquí.

LA DESDEÑOSA:

Yo también.

LA PROTEGIDA (*Esforzándose de nuevo por atraer la atención de todas y la propia.*):

Pero no os volváis contra mí porque no sea esa mujer en particular. Vaya detalle. Yo soy — una de esas víctimas de la temida (*Aparta su rostro.*) necesidad de nobleza de los hombres. ¡Preferiría morir antes que volver a lo de antes! ¡Ayudadme a llevar otra vida!

LA DESDEÑOSA (*Ardientemente.*):

Debemos animarla.

LA MATERNAL:

Encontraremos para ella un lugar en el mundo lejos de la vida protegida.

LA PROTEGIDA:

Entonces marchaos todas las demás, yo me quedaré.

(LA MATERNAL y LA DESDEÑOSA *se levantan y se dirigen hacia la puerta.*)

LA BOBA:

¡Daré mi vida por ti, hermana mía!

LA DESDEÑOSA:

No lo harás. No quiero tener nada que ver con salvarte. No mereces nada mejor que el honor de una mujer. Ven con nosotras.

(*Pero junto a la puerta estas tres mujeres se paran mirando a LA ENGAÑADA.*)

LA DESDEÑOSA (*Va hacia ella.*):

¿No vienes con nosotras?

LA ENGAÑADA (*Sin levantar la vista.*):

No.

LA DESDEÑOSA:

¿Por qué no?

LA ENGAÑADA:

Me quedaré.

LA MATERNAL:

Quizá *ella* esté aquí. Y si “ella” está aquí — no tenemos derecho a abandonarla. (*Señalando a LA PROTEGIDA.*)

LA DESDEÑOSA (*A LA ENGAÑADA.*):

Dinos — ¿eres tú la mujer con la que estuvo Gordon Wallace la noche del 25 de octubre?

LA ENGAÑADA:

Sí.

LA MATERNAL:

Por supuesto que todas hemos dicho eso.

LA DESDEÑOSA:

Pero ella lo dice de forma diferente.

LA MATERNAL (*A LA PROTEGIDA.*)

Me temo que tendrás que venir con nosotras. Parece que ella tiene derecho a quedarse.

(*Las cuatro van hacia la puerta.*)

LA PROTEGIDA (*Pensándolo todavía a tiempo.*):

¿Pero creéis que tiene el derecho por ser “ella”?

(*Para ponderarlo, regresan y se sientan.*)

LA BOBA:

¡Dejadme a mí! ¡Yo me quedaré!

LA DESDEÑOSA (*Maliciosamente inspirada.*):

¡Supón que lo hacemos! Sabes, me gusta la idea. Pues — cuanto más lo pienso, más me gusta. (*A las otras mujeres.*) ¡Sí, venid! (*Al joven.*) ¡Esta es la dama por la que iba usted a morir!

LA PROTEGIDA (*Afligida.*):

¡Pero no! ¿Qué le puede reportar a ella? ¿Y cómo, a través de ella, podemos llegar a las pobres hermanas asfixiadas bajo el honor de mujer? ¡Insisto en ello! ¡Soy “ella”!

LA ENGAÑADA (*De repente se vuelve hacia ella.*):

¡Tú no eres “ella”!

LA MATERNAL:

Ahora que lo pienso, para evitar ese resentimiento entre vosotras dos, mejor me quedo. Soy una cuidadora, y una madre, y vuelvo a pensar que esas cosas son necesarias.

LA DESDEÑOSA:

No, tú tienes demasiadas cosas que hacer. Yo soy la que ha de quedarse. Reúno especialmente las cualidades necesarias para ello.

LA PROTEGIDA:

No eres en absoluto la adecuada para ello. No existe nadie tan inadecuado como tú.

LA DESDEÑOSA:

¿Cómo llegas a esa conclusión?

LA PROTEGIDA:

No lo necesitas. El honor de mujer nunca te lastimó.

LA DESDEÑOSA (*Reacia acepta esto. Al PRISIONERO.*):

¿Conoce usted a esta mujer? (*Señala a LA ENGAÑADA.*)

EL PRISIONERO:

No.

LA DESDEÑOSA:

Entonces, ¿por qué le tiene tanto miedo?

EL PRISIONERO:

No se lo tengo —

(*Pero se ve forzado a encontrar la mirada ardiente de LA ENGAÑADA; no puede desviar la mirada a otro lado.*)

LA PROTEGIDA (*Casi llorando.*):

Pero ibais a ayudarme a llevar una vida mejor. ¡Y ahora os quedáis aquí discutiendo por una insignificante cuestión de hecho, cuando la gran cuestión de escapar del honor de la mujer está en juego! Oh, ¿será cierto que las mujeres no se ayudan las unas a las otras — que son duras y egoístas?

(*Rompe a llorar; LA MATERNAL va a consolarla.*)

LA BOBA:

Mi corazón está lleno —

LA DESDEÑOSA:

Tu corazón lo ocupa un papagayo sonriente como un tonto.

(Regresa EL ABOGADO.)

EL ABOGADO:

Señoras — señoras — ¿peleándose? Lamento encontrarlas de este humor. Esperaba que mientras estaban aquí reunidas podrían — haber llegado a un acuerdo.

LA DESDEÑOSA (A LA BOBA.):

Desearía que te marcharas a casa. Podríamos llegar a un entendimiento si no estuvieras aquí dándonos la castaña.

EL ABOGADO:

Díganme ¿por qué las mujeres no se caen bien las unas a las otras?

LA MATERNAL (*En su tono maternal.*):

Si yo fuera usted, no intentaría hablar demasiado.

EL ABOGADO:

¿Por qué no?

LA DESDEÑOSA:

Ella lo dice con buena intención. Pero yo — le dejaría hablar a usted.

EL ABOGADO:

Algunas veces es mejor no intentar seguir a las mujeres.

LA DESDEÑOSA:

Algunas veces es incluso mucho mejor.



Fig. 27. Escena de *El honor de una mujer*. De izda. a dcha: La Engañada (Verónica Garvi), el señor Foster (Miguel Ángel Guiral), la Desdeñosa (Carla Ribes), la Protegida (Inma Villanueva), la Maternal (Celia Usó) y la Boba (Nieves Alberola). Fotografía: Rosana Hilla. Teatro Raval de Castellón, 2022. Cortesía de Pléyade Trampantojo.

EL ABOGADO:

Bien, ahora, señoras, dejemos por el momento las discrepancias personales. Este desafortunado joven, el señor Wallace, está muy conmovido por su generosidad. Había decidido morir por el honor de una mujer. Ahora parece que no va a hacerlo — un cambio de planes al que todavía no se ha adaptado. Su intranquilidad le impide seleccionar a la señora que estuvo con él la noche del 25 de octubre.

(Se mueve la puerta, EL PRISIONERO mira a su alrededor nervioso.)

Así pues — me gustaría contar con su opinión. Puesto que parece innecesario que todas ustedes hayan estado con el joven la noche del 25 de octubre —

(De nuevo se mueve la puerta.)

EL PRISIONERO *(Con voz áspera.)*:

¿Podrían cerrar esa puerta? Me pone — nervioso.

(LA MATERNAL cierra la puerta.)

EL ABOGADO:

Vamos a ver, sin duda estarán ustedes de acuerdo conmigo en que deberíamos eliminar siempre los desperdicios. Si el honor de una mujer ha de ser sacrificado, ¿puedo preguntar no sin delicadeza quien sacrificaría menos?

LA PROTEGIDA (*Con firmeza.*):

Yo.

EL ABOGADO (*Débilmente.*):

¿Usted?

LA ENGAÑADA (*Con una voz tan opaca como el destino.*):

El resto de vosotras puede hablar tanto como desee. *Yo me quedaré. (Se levanta y agarra con fuerza la silla del desafortunado joven.)*

EL ABOGADO:

Bueno, parece haber algo definitivo en eso.

LA MATERNAL:

Dinos, ¿eres ella?

LA ENGAÑADA:

Soy la que se quedará.

LA DESDEÑOSA:

Vamos, no mientas. Dinos, eres tú —

LA ENGAÑADA (*La pasión refulge con malhumor.*):

¿Mentir? ¿Mentir? ¿Me dices que no mienta? Yo no miento. Me han engañado. Engañada por haber perdido la oportunidad de tener al hombre que quería por culpa de un hombre que quería tener lo que necesitaba. Salvó mi honor de mujer, se casó conmigo y se las arregló para que dejara mi vida. Soy simplemente carne de cañón. Esa es la imagen que tengo de mí misma. Hasta esta mañana. Hasta que leí sobre Gordon Wallace. Entonces vi la manera de escapar de mí misma. Es lo primero que siempre he querido hacer y que he hecho. No os la ingeniaréis para apartarme. ¡Ni lo intentéis!

LA PROTEGIDA:

Pero lo cree sólo de forma personal.

LA ENGAÑADA:

Esa es la razón por la que me quedo.

LA PROTEGIDA:

¡Pero piensa en las pobres hermanas! Todas esas desafortunadas mujeres —

LA ENGAÑADA:

La única mujer desafortunada en la que pensaré será en mí misma.

LA PROTEGIDA (*Frenéticamente.*):

¿La escucháis? La única mujer desafortunada en la que pensaré —

LA MATERNAL (*Se acerca a la ENGAÑADA.*):

Realmente ahora debemos preguntarte —

LA BOBA:

¡El amor es tan maravilloso!

LA DESDEÑOSA:

No puedes engañar sólo porque te hayan engañado.

LA ENGAÑADA (*Exacerbada — incoherente*):

¿Nuevamente me llamáis estafadora? Decís *estafar* a —

EL ABOGADO (*Se interpone para apaciguar.*):

Señoras — señoras. Seguramente hay alguna manera de solucionar el problema.

Quizá podamos encontrar una forma de —

LA DESDEÑOSA:

¡De salvar a *ambas* gracias a Gordon Wallace!

(*Todas las mujeres excepto LA ENGAÑADA se unen emocionadas. EL PRISIONERO, que está cada vez más cerca de derrumbarse, hace un movimiento como si intentara escapar. LA ENGAÑADA observa a las otras mujeres.*)

LA DESDEÑOSA:

¡Aquí! ¡Sí! La noche del veinticinco de octubre —

(Sus cabezas juntas y en voz baja en conferencia con EL ABOGADO. De repente EL PRISIONERO se escabulle de LA ENGAÑADA – intentando que ahora no le involucren con lo que hablan – se dirige a la puerta. Se abre en sus narices, y el umbral queda bloqueado por un mujer enorme y muy decidida. EL PRISIONERO tambaleándose se dirige a los brazos del ABOGADO.)

EL PRISIONERO:

Al infierno. Me declararé culpable.

(TELÓN)

LA QUIMERA DEL TIEMPO

Están en las fachadas de palacios, de iglesias, de edificios antiguos o modernos, en las plazas, parques o jardines, en los paseos marítimos, en cortijos y alquerías; algunos los podemos incluso encontrar en las calles más olvidadas. Son los relojes de sol que con sus leyendas y sus gnomos hacen frente al paso del tiempo. Su presencia proporciona la hora solar y nos recuerda que en el pasado la vida se organizaba de manera distinta desde la salida del sol hasta su ocaso, ajena a las prisas y los ajetreos actuales.

En Europa abundan los cuadrantes solares, muchos de ellos con inscripciones en latín, al igual que en los lemas de los emblemas barrocos, y tras las que se esconden verdaderos tratados filosóficos sobre la amistad o la fugacidad de la vida. En el siglo diecinueve, la escritora Margaret Scott Gatty comenzó a recopilar un listado de relojes de sol centrando su atención no en aspectos astronómicos sino en su naturaleza artística y literaria. Dicha colección la inició en 1835, antes de contraer matrimonio. Quizá el viejo reloj de sol con el lema *Fugit hora, ora* situado sobre el pórtico de la iglesia parroquial de Santa Ana en el pueblo de Catterick (North Yorkshire, Inglaterra) fuera el que motivó esta empresa en la que continuaría trabajando tras desposarse con Alfred Gatty. Si bien ese fue el primero, su curiosidad se acrecentaría al encontrar varias inscripciones en casas, iglesias o arcos de poblaciones cercanas: *Man fleeth as a shadow* (Wycliffe), *Mors de die accelerat* (Kiplin), *Vestigia nulla retrorsum* (Brompton-on-Swale), *Maneo nemini* (Middleton-Tyas) y *Eheu, fugaces!* (Sedbury Hall). Para llevar a cabo este proyecto, contó con la inestimable colaboración de la artista Eleanor Lloyd, quien no solo compiló valiosa información sobre los cuadrantes solares durante sus viajes por Europa, sino que contribuyó con algunas ilustraciones.

The Book of Sundials fue publicado en 1872, un año antes del fallecimiento de Margaret Scott Gatty. Su hija, Horatia Katherine Francis Eden continuó recopilando material con la ayuda de Eleanor Lloyd. Ambas decidieron publicar

una segunda edición en 1889, en la que se duplicaba el número de páginas respecto a la primera. Nuevos descubrimientos les harían embarcarse en una tercera edición que saldría a la luz en 1890: Eleanor Lloyd descubrió que mientras la señora Gatty montaba su colección, un trabajo similar estaba siendo llevado a cabo por el Barón Edmond de Rivière en Francia, y que había sido publicado por entregas en el *Bulletin Monumental de la Société Française pour la conservation des monuments* bajo el título *Devises Horaires*. Por su parte, Horatia K. F. Eden tuvo acceso a libros de emblemas, entre ellos el de Père le Moyne titulado *L'Art des Devises* (1688), así como a un libro de notas y diagramas comprado en Italia y titulado *Notizie Gnomoniche*, en el que solo aparecían las iniciales D. D. G. y la fecha 1761.

Durante los siguientes diez años, se sumaron al proyecto arqueólogos, bibliotecarios, editores de revistas, anticuarios y diversas asociaciones del Reino Unido. Su colaboración hizo posible que Horatia K. F. Eden y Eleanor Lloyd, con la ayuda de Adeline Illingworth y Margaret A. Meyler, publicaran una edición actualizada de *The Book of Sundials* en 1900. Al final del libro incluyeron un breve capítulo que recoge ejemplos de relojes de sol de todo el mundo, centrando su mirada en aquellos que se hallan en Italia, Francia, España, Suiza, Alemania y Suecia. Es curioso que, al abordar el caso de España, a las autoras les llama la atención el mal estado de conservación o el abandono en el que se encontraban muchos cuadrantes; también apuntan que, durante sus visitas a distintas zonas de Andalucía, no encontraron vestigios del trabajo de los astrónomos árabes. Sí que incluirán como botón de muestra, en primer lugar, el cuadrante solar de mármol que se encuentra en los Jardines del Retiro de Churriana en Málaga, que en realidad contiene nada menos que 71 relojes de sol, uno de ellos en forma de cruz de Malta; en segundo lugar, los relojes de sol del Monasterio de Yuste en la provincia de Cáceres; en tercer lugar, el situado en el exterior del claustro de la Catedral de Burgos, que actualmente está desubicado; y finalmente, el que había en la estación de ferrocarril de Pancorbo en la provincia de Burgos.

Seguramente a las autoras de *The Book of Sundials* les habría gustado saber que en las últimas décadas se han realizado diversos trabajos de restauración en muchos puntos del territorio español. En la población castellonense de Catí se restauró en 2008 el reloj de sol zodiacal del siglo XVII situado sobre uno de los arcos de la puerta de entrada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Es de los cuadrantes que tienen más mérito artístico de la Comunidad Valenciana y el más

complejo puesto que marca la hora, los equinoccios, los solsticios y las constelaciones. El gnomon es perpendicular al muro y tiene dibujados los símbolos del zodiaco –aunque intercambiados Libra y Acuario si tenemos en cuenta el orden actual. El equipo de restauración lo formaron Paula Gisbert y Beatriz Recatalá, quienes contaron con la colaboración del técnico Enrique Casado, miembro de la Asociación de Amigos del Meridiano de Greenwich y de los Relojes de Sol.



Fig. 28. Reloj de sol zodiacal vertical declinante. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción (Catí, Castellón). Fotografía: Vicent F. Zuriaga Senent.

La primera referencia literaria conocida a los relojes solares la encontramos en el *Segundo Libro de los Reyes* del Antiguo Testamento en el que se alude al cuadrante de Achaz y del que se desconoce su forma y diseño. En el ámbito de la literatura inglesa, están presente en *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, en los poemas y obras de teatro de William Shakespeare, en la poesía de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Browning. En 1827, el escritor y crítico literario William Hazlitt, conocido por sus textos y reflexiones sobre Shakespeare, publicó el ensayo titulado *On a Sun-Dial*, un texto en el que medita sobre el tiempo y que comienza haciendo referencia a la leyenda de un reloj de sol situado en las cercanías de Venecia: *Horas non numero nisi serenas* (*Solo cuento las horas serenas*). Para el crítico y ensayista británico, aquella inscripción tenía el poder de transportarlo a las regiones de la abstracción pura en las que el tiempo se muestra vacío a menos que su paso aparezca jalonado por la felicidad;

consideraba aquel lema una excelente lección para el espíritu por no tomar en cuenta el tiempo sino por sus beneficios: ver solo las risas, centrar siempre la mirada en lo positivo, así como construir la vida a base de luminosos y gratos instantes.

La lectura del ensayo de Hazlitt nos invita a pensar en una posible influencia o quizá en un cierto paralelismo con una obra de teatro escrita a principios del siglo XX y enmarcada en el contexto de la literatura estadounidense. Un humilde reloj de sol será el pretexto sobre el que se construya *Tickless Time (El reloj de sol)*, una divertida comedia que se estrenó en Nueva York el veinte de diciembre de 1918 y en cuya creación colaboraron Susan Glaspell y George Cram Cook⁶³. Las actividades en las que Cook ocupó su tiempo durante el verano en su residencia de Provincetown fueron entre otras esculpir, estudiar los arcaicos métodos de medir el tiempo y construir un reloj de sol para sustituir el peculiar tictac de los relojes de la casa. A modo de estípite sobre el que se apoyaba la base del reloj de sol que diseñó, Cook creó una escultura inspirada en la tradición clásica que incluía cuatro figuras femeninas alegóricas de las cuatro partes del día⁶⁴, alusivas a los cuatro puntos cardinales, que permiten orientar el reloj de sol que se conserva en el jardín de su casa en el 564 de Commercial Street. Dichas figuras se corresponden con la estrella polar que orienta el norte y simboliza la noche, con la aurora o el amanecer orientada al este, el sur con el mediodía y el oeste con el poniente o el atardecer.

Glaspell supo sacar partido de ese rechazo a los relojes en favor de un humilde cuadrante solar y resucitó de nuevo el delicioso juego de lanzar y recoger discursos, pues durante una semana él la seguiría a todas partes lanzando peroratas sobre todo tipo de temáticas conforme le atinara el humor. En sus conversaciones exploraron las consecuencias de regresar al tiempo solar, cómo los relojes traicionan al ser humano al reducir el tiempo al espacio y la necesidad de que la experiencia cualitativa del sujeto prime sobre la experiencia cuantitativa de la máquina. Una vez más, Cook le pediría que transcribiera las impresiones que habían intercambiado y creara la obra que delataba su incesante prédica.

⁶³ Verónica Makowski sugirió a Gainor la posible influencia de la filosofía de Henri Bergson, en concreto su ensayo *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, publicado en 1889. Gainor, por su parte, apunta que *Tickless Time* estaría en sintonía con los escritos de otros escritores contemporáneos como James Oppenheim (Gainor 2001: 87-88). Marcia Noe y Robert Marlowe (2005) argumentan que quizá a Glaspell y a Cook les motivaran los debates que se generaron sobre la teoría de la relatividad para crear su obra.

⁶⁴ Las alegorías de las cuatro partes del día se popularizaron a través de grabados desde su descubrimiento en las ruinas de Pompeya y Herculano.



Fig. 29. George Cram Cook. Base del reloj de sol con las alegorías de las cuatro partes del día, 1918. Provincetown, Massachusetts. Fotografía: Drew Eisenhauer.

Tickless Time (El reloj de sol) es una ingeniosa y sofisticada sátira en la que una obsesión, el correr del tiempo, amenaza con arruinar el bienestar y la felicidad de un matrimonio. La acción se desarrolla en el jardín de la casa de los Joyce en Provincetown donde encontramos un pedestal sobre el que está colocado un reloj de sol: sobre su eje un diagrama y sobre su plato un despertador. El sol de media tarde arroja un rayo de luz bien definido sobre el plato del cuadrante solar. Llama la atención la presencia de una espesa hilera de girasoles que prácticamente ocultan una tapia o muro del jardín; esa misma planta, nativa de América y de nombre científico *helianthus annuus*, también cubre casi por completo la valla situada cerca de una puerta por la que entran los vecinos y amistades de los Joyce. La elección de dicha planta no es gratuita; en el contexto de la obra no es simplemente un ornamento, sino que se convierte en una potente metáfora por las correspondencias con el sol en cuanto a movimiento⁶⁵ (heliotropismo), forma (circular) y color⁶⁶ (amarillo).

⁶⁵ William Blake consideraba al girasol como una especie de reloj por el movimiento que realiza de este a oeste en busca del sol y por orientar las hojas, los tallos o las flores hacia él y le dedicó un



Fig. 30. Residencia de Susan Glaspell y George Cram Cook, 564 Commercial Street, Provincetown, Massachusetts. Fotografía: Colección de Jeffery Kennedy.

En cuanto a la presentación de los personajes, los lectores hemos de conformarnos con las sucintas descripciones, pero no exentas de humor, de la *dramatis personae*: Ian Joyce es el que ha construido un reloj de sol; Eloísa Joyce está casada con el reloj de sol; la señora Stubbs es una nativa de Provincetown; Eddy Knight es una mente estandarizada; Alicia Knight es una esposa estandarizada; y Annie es la que cocina al compás del reloj de los Joyce, o al menos lo intenta. Los diálogos, el lenguaje corporal y la información que se comparte en las acotaciones serán la clave para acercarnos y reconstruir el confuso idealismo utópico del señor Joyce y los atropellados intentos por parte de Eloísa de emular a su marido.

poema titulado *Ah! Sunflower*: «Ah! Sunflower! Weary of time, / Who countest the steps of the sun; / Seeking after that sweet golden clime, / Where the traveller's journey is done».

⁶⁶ Aunque en aquella época los artistas los consideraban toscos, Vincent Van Gogh era capaz de ver la belleza escondida en los girasoles. Su color, el amarillo, era su favorito pues expresaba alegría y celebraba la vida tocada por la luz divina. El pintor holandés, que se formó en la tradición cristiana, asociaba el sol al propio Cristo, que según la autoafirmación evangélica es la luz del mundo (Jn 8,12-20). En su serie *Los girasoles de Arlés*, vemos que para él eran símbolos solares únicos, particulares y trascendentes.

Comienza la obra justo en el momento en el que Ian Joyce pide a su esposa Eloísa que se reúna con él en el jardín para comunicarle que, tras realizar una última prueba, el reloj de sol, símbolo de la Naturaleza, funciona correctamente gracias al diagrama que ha desarrollado. Su creación le va a permitir no solo vivir en sincronía con el universo sino tener una relación de primera mano con la verdad. Ahora ya no se trata de medir el tiempo, sino de hacerlo visible para poder romper con la rutina de sus vidas que en sí misma es como un reloj y por tanto les convierte en autómatas.

Eloísa, tras decirle que no entiende de diagramas, le pregunta qué es más maravilloso el espacio o el tiempo. Ambos conceptos la hacen sentir insignificante, es decir, ocasionan que tome conciencia de sus virtudes y defectos; quizá por ello encuentra algo de positivo en un reloj, aunque su mecanismo alguna vez puede fallar y dejar de funcionar. Ante sus preguntas y dudas, Ian hará todo lo posible por convencerla de lo fantástico que sería vivir en una relación de tú a tú con la verdad. Eloísa, sin cuestionarse el significado de esa verdad con minúsculas, se contagia de su júbilo y exclamará: «¡Acabemos de una vez con los relojes!».

Ian no imaginaba que su mujer fuera capaz de unirse a su radical pronunciamiento y vivir de acuerdo con este arcaico método de medir el tiempo. Aprovecha la ocasión para que Eloísa jure solemnemente vivir según la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Ella, sin pararse a pensar en la promesa o voto que está a punto de profesar y que la vinculará a la fe utópica de su marido, coloca su mano sobre el cuadrante solar y replica: «Lo juro». Acto seguido, como primer acto iniciático en su nueva fe, Ian coge una pala que hay junto a la casa y empieza a cavar una fosa para enterrar el despertador, el cuco, el reloj de la abuela, los relojes de pulsera... Como poseído por una fuerza inusual⁶⁷, lanza una diatriba contra el tiempo oficial, contra esas maquinatas que apartan a las personas del misterio del tiempo y hacen que América sea una nación mecánica y mezquina.

En su discurso, Ian no solo arremete contra la sociedad mecanizada, sino que, al decir que «el espacio es ritmo y el tiempo es flujo», de manera indirecta habla del lenguaje del teatro que surge como combinación de tiempo y espacio con acción. Por otro lado, estas palabras con un marcado tinte social, político y filosófico serán el desencadenante para que Eloísa corra a la casa a por los relojes entusiasmada,

⁶⁷ En *Suppressed Desires* (1915), el fervor de Henrietta por el psicoanálisis es comparable con la devoción de Ian por la verdad. En la versión española, Henrietta Brewster es Gala Butcher. Dicha variación era necesaria al realizar la traducción para no perder el humor y la comicidad. Véase Alberola Crespo (2017: 21).

pero también asustada por lo que este gesto pueda acarrear. De hecho, llevará el cuco y un reloj antiguo, pero esconderá el despertador detrás de los girasoles. Realmente a Eloísa no le seduce la idea de enterrar aquellos objetos con los que es posible reconstruir fragmentos de sus memorias; más bien le horroriza pensar que una gran parte de ella misma termine en una tumba.



Fig. 31. Campo de girasoles. Fotografía: Vicent F. Zuriaga Senent.

Desde el ámbito de la antropología se nos recuerda que podemos reconstruir o recordar la vida de las personas a través de los objetos que guardan o usan. En el caso de Eloísa, que irónicamente es descrita como «la casada con el reloj de sol», podemos rastrear y reconstruir episodios de su vida mediante la asociación memoria, historia y objeto. Por ejemplo, el reloj de muñeca fue un regalo de graduación; visibiliza su juventud y el paso por la universidad. El cuco, regalo de boda de Eddy y Alicia Knight, es símbolo de su estado de casada. El reloj antiguo, con el que su abuela comenzó sus tareas de ama de casa, alude al papel tradicional de las mujeres y a las labores domésticas. Finalmente, en el caso del despertador son varias las lecturas que se pueden apuntar. Por una parte, sugiere las rutinas y actividades cotidianas que ha de realizar Eloísa impuestas por la cultura dominante

de la sociedad industrial que subyuga y desvincula al ser humano de los ritmos naturales; una sociedad que somete el tiempo personal al tiempo del trabajo. Por otra parte, podría ser símbolo del despertar de aquellas mujeres que impulsaron los cambios sociales acontecidos a principios del siglo XX en las sociedades occidentales; ellas fueron las verdaderas protagonistas de la mayor revolución social de la modernidad pues habían dejado de identificarse con el rol de ama de casa y luchaban por la necesaria redefinición de las relaciones entre hombres y mujeres bajo una perspectiva más igualitaria.

Ante las reticencias de su mujer, el mensaje de Ian es claro y contundente: hay que liberarse de todos esos relojes en favor de un humilde reloj de sol y no ceder o abandonarse al fácil automatismo de las costumbres adquiridas. Así pues, arremeterá contra todos los relojes por distintos motivos; en el caso del cuco, que es un regalo de boda, dice que no le extraña que fracasen los matrimonios y entre líneas se deduce que los considera como meros contratos o trámites burocráticos; el reloj de la abuela le servirá para criticar y menospreciar la dedicación del ama de casa; y el motivo por el que entierra el reloj de graduación de su esposa es porque, según él, simboliza todas las cosas arbitrariamente estandarizadas que le enseñaron y, por tanto, no da valor al hecho de que las mujeres habían luchado y habían conseguido tener acceso a los estudios universitarios.

Los razonamientos de Ian sitúan a Eloísa frente a un verdadero dilema: renunciar al progreso y a todo aquello que le da seguridad o abrazar el sueño fantasioso de su marido, ideal que no apunta realmente a un cambio que beneficie las condiciones de vida de las mujeres, sino que significaría un paso hacia atrás y renunciar a todos los derechos adquiridos con tanto esfuerzo. Una frase que denuncia la inexistencia de un avance es cuando Ian le dice que ha de permitir, como si ella fuera una escultura u objeto sin vida, que «la verdad» sea su «adorno»; en otra ocasión, la considera un ser vegetal sobre el que el sol se posará y «dará vida». Nos preguntamos qué sacrificios implica en la vida de Eloísa la relación de primera mano con la verdad. ¿Ha de renunciar a sus logros académicos que forman parte de su historia y de su identidad? Ella repetirá en varias ocasiones que necesita un tictac, que le da miedo una vida sin tictac a pesar de que, según Ian, «todas las cosas falsas suenan fuertes y claras». Ante esta generalización, deberíamos preguntarnos a qué renuncia Ian. La respuesta es sencilla. Él, por su parte, no ha de sacrificar nada, simplemente se limita a rechazar el sonido de los relojes que le es molesto porque le recuerda el transcurso del tiempo y sus obligaciones. Quizá por

ese motivo se decanta por *Sine sole sileo*⁶⁸ como lema para su reloj de sol y, tras enterrar a los portavoces del tiempo, exclamará con júbilo: «¡Ahora somos libres!».

El humor adquiere tintes surrealistas cuando entran en escena Eddy y Alicia Knight. Al decirle Eloísa que todavía les faltan veinte minutos para llegar, Eddy pregunta: «¿Hasta dentro de veinte minutos no llegaremos? (*Se toca a sí mismo.*) ¿Anda, pues me parece que estoy aquí?».

Eddy es descrito como la mente corriente. Sin embargo, será el encargado de ir desmontando esa relación de primera mano con la verdad en la que cree a pies juntillas y defiende Ian hasta el final de la obra. Comenzará aludiendo al cementerio creado por Ian y afirmará que el reloj de sol está construido sobre mentiras. Después, lanzará preguntas como: «¿Cómo te comunicarás con la gente?», «¿Qué es esta serpiente⁶⁹ estandarizada?» o «¿Puede uno corregir el sol?». Con mucha ironía animará a Eloísa a aceptar un sol estandarizado y hará gala de un gran sentido común al decir que, a pesar de que Ian prefiera que lo tilden de tonto, definitivamente él nunca elegiría ser ni un tonto ni una máquina⁷⁰.

Frente a la relación de primera mano con el tiempo verdadero que parece inducir a la soledad o aislamiento pero que realmente resulta ser una amenaza para el matrimonio de los Joyce, Eddy sugerirá que sería más provechoso tener una relación de primera mano con los espaguetis que compartirán esa noche. Podemos detectar a lo largo de la obra distintos apuntes gastronómicos que se hacen presentes con diversos mensajes: cuando la señora Joyce le recuerda a su marido que le encantaban las tartas y pasteles de trigo rubión de su abuela, se habla sobre cómo la comida enfatiza los lazos familiares, esos que surgen al preparar y servir unos dulces; la señora Stubbs, al priorizar la cena de su marido, apunta al cuidado que se genera por el otro en la acción de cocinar; y no debemos olvidar algunas de las escenas más cómicas que nos ofrece Annie entrando y saliendo del jardín a toda velocidad, intentando controlar el tiempo para guisar la carne o dorar las cebollas,

⁶⁸ En Italia, encontramos algunos ejemplos de relojes de sol con la inscripción *Sine sole sileo*. Uno en la Villa delle Rose en Castelgandolfo, Roma; otro en la Via dei Tre Orologi de la ciudad de Roma. Agradezco a Isabel Cuéllar y a Simon Martínez que me proporcionaran la imagen del que se encuentra en la Villa delle Rose.

⁶⁹ En la tradición literaria, la serpiente se ha asociado a aquello que se oculta, que se esconde en la tierra; por tanto, se convirtieron en símbolo funerario en diferentes culturas. En tanto que fuerzas de destrucción fueron asimiladas a las tentaciones, es decir, principio del mal inherente a todo lo terreno. Por otra parte, su capacidad de mudar la piel alimentó el mito del eterno retorno, la resurrección y la encarnación.

⁷⁰ Si se diera el caso de que Eddy pudiera elegir una inscripción para un reloj de sol, seguramente optaría por «Hemos regresado a la nada de la que venimos».

unas veces gracias al despertador, otras haciendo frente al desafío de la lectura del reloj de sol. El estrés al que está sometida la cocinera indica que la preparación y cocción de alimentos no sabe de tiempos eternos; es comprensible que desee trabajar con los utensilios necesarios, incluido un reloj, pues cocinar no es solo una tarea doméstica o una afición, sino que cocinar ha de considerarse un oficio o profesión como Charlotte Perkins Gilman apuntó en su revolucionario trabajo *Women and Economics* publicado en 1898. Si se profesionalizan las tareas domésticas y son remuneradas, ello permitirá que las mujeres trabajadoras puedan desarrollar una profesión en la esfera pública.

Ante dos posturas irreconciliables –la de Ian y la de Eddy–, las mujeres se posicionarán. En primer lugar, Eloísa Joyce, a pesar de sentirse traicionada, hará todo lo posible por complacer a su marido –síntoma de que no ha podido emanciparse a nivel emocional. En segundo lugar, Alicia Knight apostará por el progreso y no desea renunciar a todo aquello que signifique alcanzar la verdadera emancipación de las mujeres. En tercer lugar, la señora Stubbs, que representa a la gente sencilla, compartirá una propuesta de convivencia respetuosa entre diferentes culturas o formas de pensamiento; en su breve intervención final, nos habla de la libertad y del libre albedrío que contrasta con el fanatismo de Ian y la postura un tanto perturbadora de Eddy quien apunta en una de sus intervenciones un cierto conformismo que anularía la libertad de pensamiento y opinión. En cuarto lugar, la cocinera Annie simplemente al pronunciar cuatro palabras tendrá el poder de convocar a los dos matrimonios a sentarse a la mesa y compartir un buen plato de pasta que restaurará sus cuerpos y oxigenará sus espíritus. Toda memoria familiar o social es un saber que se celebra con un sabor. Así pues, las diferencias de mentalidad no separarán a los comensales, sino que se traducirá en un desafío que les enriquecerá pues compartir comida es encuentro, cercanía, comprensión y cultivo incesante de amistad social. Quizá ya no sea una utopía que los seres humanos sean más inteligentes, sanos y felices comiendo juntos.

Esta divertida comedia se estrenó en el 133 de MacDougal Street junto con *The Moon of the Caribbees* de Eugene O'Neill y *The Rescue* de Rita Creighton. Entre otras, se abordan las temáticas del paso del tiempo, la amistad, naturaleza versus civilización, el progreso y la mecanización de la vida, los excesos de un frío racionalismo imperturbable, o el asombroso poder de los eventos culinarios como generadores de concordia. Muchas son las escenas divertidas que se suceden para dar viveza a la acción como enterrar los relojes, desenterrarlos y volverlos a

enterrar –una repetición que refleja universo mecanicista. La dirección corrió a cargo de Cook y a la artista Louise Hellstrom se le encomendó la escenografía. El actor James Light actuó en el papel de Ian Joyce; Norma Millay interpretó a Eloise Joyce; Jean Robb a la señora Stubbs; Hutchinson Collins a Eddy Knight, una mente corriente; Alice MacDougal a Alice Knight; y Edna St. Vincent Millay a Annie, la que cocina al compás del reloj de los Joyce.

En cuanto a la recepción crítica de la obra, Heywood Broun escribió para el *New York Tribune* que, de las tres obras en cartel, *Tickless Time* sin duda era la mejor e incluso ensalzó las actuaciones de James Light en el papel de Ian Joyce y de Norma Millay en el de Eloísa.

Tal vez un reloj de sol no sugiera todo tipo de posibilidades humorísticas sino la poca fortuna de una pareja que trata de vivir con el tiempo verdadero sin recurrir a las aproximaciones hechas por la máquina y que en lugar destacado son las más divertidas. La obra resulta un poco larga pero tal vez porque se construyera siguiendo los ritmos de un reloj de sol y no los de un reloj corriente (Broun 1918: 9).

Tras su estreno, *El reloj de sol* se sumó al repertorio de los Provincetown Players. Se incluyó también como parte de la programación de numerosas compañías de teatro menores. Fue muy popular entre los grupos de teatro amateur, así como de los de centros de enseñanza media y superior. Gracias a Cheri Wicks, actriz y miembro fundador de la compañía American Bard Theater, tenemos constancia de que el 12 de septiembre de 2015 tuvo lugar el evento *Hour by Hour: Susan Glaspell* en el Teatro June Havoc de Nueva York. Cheri Wicks lamentaba no poder compartir fotos de la maratón de lecturas dramatizadas que duró doce horas y con la que se deseaba celebrar la obra de una de las figuras más sobresalientes e influyentes del teatro estadounidense, Susan Glaspell. Además de la presentación de diez obras de la autora, se invitó a la audiencia a asistir a conferencias y debates de académicos de la Sociedad Internacional de Susan Glaspell.

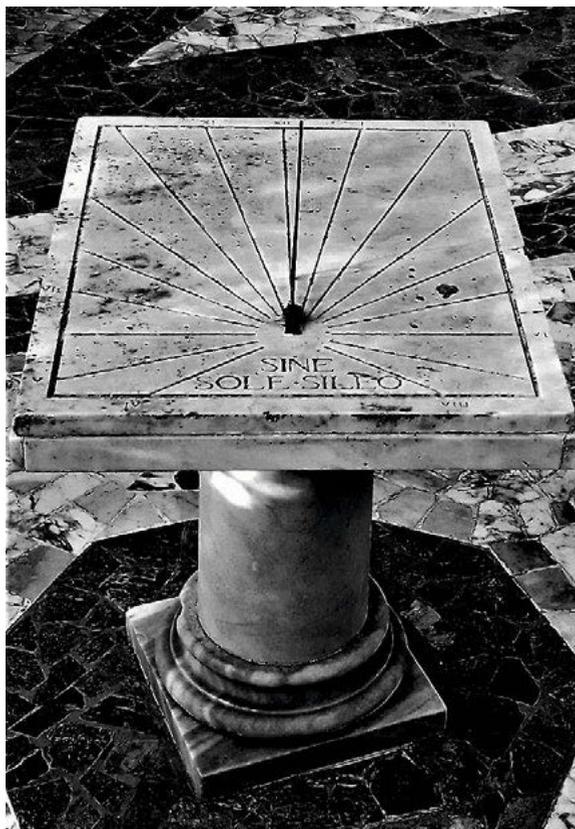


Fig. 32. Reloj de sol con el lema *Sine sole sileo*. Villa delle Rose. Castelgandolfo, Roma.
Cortesía de Isabel Cuéllar García. Fotografía: Simon Martínez.

Las obras seleccionadas para este evento fueron *Bernice*, *Suppressed Desires*, *Close the Book*, *Woman's Honor*, *The Comic Artist*, *Trifles*, *The People*, *The Outside*, *Tickless Time* y *Alison's House*. La dirección de *Tickless Time* corrió a cargo de Regina O'Malley y se contó con la colaboración de Working Actor Studio. Regina O'Malley se decantó por emparejar *Tickless Time* con otra obra de un solo acto fantástica y muy diferente, *The Outside*. También me comentó que fue un placer trabajar ya que pudo escoger de entre el alumnado que asistía a sus clases en aquella época el perfecto reparto de actores y actrices para ambas obras. «Realizaron un trabajo excelente», apuntó O'Malley con cierta nostalgia al tiempo que afirmaba que disfrutaron mucho en los ensayos y compartía una fotografía del evento.



Fig. 33. *Tickless Time*. De izda. a dcha: Annie (Amanda Mouzakes), la señora Stubbs (Kristi Kelly), Eloísa Joyce (Amanda Andrews), Ian Joyce (Jacob Pressley), Eddy Knight (Josue Ledesma), Alicia Knight (Audrey Yeoman) y voz en off (Regina O'Malley).

La Compañía de Teatro Mendocino (Mendocino, California) emitió en la radio una lectura dramatizada de *Tickless Time* el 30 de septiembre de 2021 que anunciaban con esta sugerente invitación: «¿Qué ocurre cuando Ian y Eloísa deciden vivir una relación de primera mano con la verdad y construyen un reloj de sol en su jardín de Provincetown? Averígüelo el jueves 30 de septiembre a las siete de la tarde en KZYY, 90.7 FM cuando presentemos en la radio una lectura dramatizada de *Tickless Time*, una comedia satírica ligera de Susan Glaspell y George Cram Cook.» Pamela W. Allen, directora artística, Lorry Lepaule, actriz y profesora de teatro, y Ken Krauss, técnico de sonido, fueron los impulsores de esta iniciativa.

Tuve la oportunidad de entrevistar a Lepaule en noviembre de 2022. ¿Por qué Susan Glaspell? Fue Pamela Allen la que propuso trabajar las obras de Glaspell y Lepaule pronto se sumó a la iniciativa. Ambas se sentían atraídas y fascinadas por su escritura concisa y brillante, por su ingenio, por su capacidad de reírse de uno mismo. Por otra parte, Allen había nacido en Cape Cod y algunas de sus memorias estaban relacionadas con Provincetown. En ese pequeño pueblo de la costa vivió durante cuarenta años su abuelo, que era artista y tenía su hogar en Commercial Street. Solía ir a visitarlo con frecuencia sobre todo en verano y recordaba que el jardín era muy parecido al de la residencia de Cook y Glaspell.

Lepaule reconoció que adaptar *Tickless Time* fue un desafío. Al perderse el componente visual, todo dependía de las voces, la música, los efectos sonoros –

claves para para facilitar a los oyentes el transportarse con su imaginación a un escenario, al lugar donde se desarrolla la acción. Contaron con la colaboración de un excelente técnico de sonido, Ken Krauss, que aportó todos esos elementos que amenizan la obra, como cerrar y abrir puertas por las que entran y salen los personajes, elemento fundamental en la farsa, y otros efectos sonoros que hacen que la obra fuera realmente divertida para el público que la escuchaba. Algunos aspectos técnicos de las acotaciones escénicas se convirtieron en una voz narradora que daba las claves de lo que no se podía ver, pero era necesario saber.

Por último, Lepaule destacó el maravilloso trabajo de los actores que lograron transmitir los matices de sus personajes: Scott Menzies en el papel de Ian Joyce, Laura Pinyuh, en el de Eloísa, Laurel Livezey en el de Alice, Ken Krauss en el de Eddy, Pamela Allen fue la señora Stubbs y Lorry Lepaule interpretó a Annie, la cocinera. «Fuimos muy creativos en el contexto de nuestras limitaciones. Se convirtió esta iniciativa en una excelente manera de conectar con nuestro público y con nuevas audiencias», declaró Lepaule, «de conectar entre nosotros pues extrañábamos no poder actuar en el escenario o ensayar en el estudio de grabación todos juntos en esos tiempos de emergencia sanitaria en el que no podíamos agruparnos pues debíamos estar en nuestras casas».

La historia del reloj de sol es en parte la historia del ser humano y de su búsqueda por conocer el tiempo. Si bien hay personas incapaces de aceptar las innovaciones y defienden con apasionamiento las teorías antiguas convertidas para ellos en verdades innegables, también las hay que están abiertas a los hallazgos renovadores con los que avanza el desarrollo cultural y científico de la sociedad.

En la llamada era de la posverdad, buscar la verdad proporciona más placer que sentirse poseedor de ella. En esta comedia que se adelanta en el tiempo al teatro del absurdo de Eugène Ionesco, se debate entre verdad natural y verdad cultural, pero los autores no contemplan una solución y prefieren que sea el espectador el que la emita. «¿Cuál es la verdad? ¿Cuál es la verdad?», preguntará con insistencia Eloísa Joyce a su marido. A falta de poder encontrarla, quizá en los versos del proverbio LXXXIX de Antonio Machado incluido en *Nuevas canciones* (1924) hallemos, si no una posible respuesta, al menos una invitación.

¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela.

EL RELOJ DE SOL

(TICKLESS TIME)

PERSONAJES

IAN JOYCE, el que ha construido un reloj de sol
ELOÍSA JOYCE, la casada con el reloj de sol
LA SEÑORA STUBBS, una nativa de Provincetown
EDDY KNIGHT, la mente estandarizada
ALICIA KNIGHT, la esposa estandarizada
ANNIE, la que cocina al compás del reloj de los Joyce⁷¹

⁷¹ Traducción de Nieves Alberola Crespo de *Tickless Time (El reloj de sol)* según los textos publicados en *Susan Glaspell. The Complete Plays*, editado por Ben-Zvi y Gainor (pp. 80-91) y en *Ten Modern Plays*, editado por John Hampden (pp. 121-144).

ESCENA

Un jardín en Provincetown. A la derecha del espectador una casa de dos plantas se extiende hacia atrás desde el proscenio — una puerta al frente, en la segunda planta una ventana que da a la parte de atrás. Al fondo una espesa hilera de girasoles casi ocultando una valla o un muro. Detrás árboles y cielo. Hay una puerta al fondo en la esquina izquierda del jardín. La gente que entra por allí llega directamente a la parte delantera, por el lado izquierdo y para llegar a la puerta de la casa, cruzan por la parte de delante del escenario. Una valla con girasoles igual que la del fondo cierra el ala izquierda del escenario — un árbol detrás de esta valla de la izquierda.

El reloj de sol se encuentra sobre un amplio escalón o pedestal que en parte oculta la excavación que está teniendo lugar tras él. El reloj de sol está colocado a la izquierda del centro del escenario, a mitad de camino entre el frente y el fondo.

Tras el árbol situado a la izquierda un sol de media tarde arroja un rayo de luz bien definido sobre el plato horizontal del reloj de sol y sobre el eje que lo soporta. Sobre este eje se encuentra el diagrama adjunto: de medio metro de altura y claramente visible.

Sobre el plato del reloj de sol hay un despertador. Una enorme pala está apoyada contra la pared de la esquina de la casa en la parte de atrás.

IAN está junto al reloj de sol. Mira por encima de la aguja hacia una estaca lejana en la esquina izquierda de atrás que marca el Norte. Después mira en línea este-oeste hacia el sol de las seis de la tarde. Mira a la sombra. Mira al despertador. Se siente intensamente complacido.

IAN (*Volviéndose hacia la casa y gritando con excitación.*):

¡Eloísa! ¡Eloísa!

ELOÍSA (*Desde dentro de la casa.*):

¡Sí!

IAN:

¡Ven de prisa! Te lo vas a perder.

ELOÍSA (*Se asoma por la ventana de la segunda planta; estira el cuello para mirar hacia el cielo.*):

¿Qué sucede?

IAN:

Ven aquí. Baja rápido o te lo perderás.

ELOÍSA (*Desaparece de la ventana. Acto seguido llega corriendo, una trenza recogida y otra suelta. De nuevo mira con ojos desorbitados hacia el cielo.*):

¿Dónde está?

IAN (*Absorto en el reloj de sol.*):

¿Dónde está el qué?

ELOÍSA:

El avión⁷².

IAN:

¿El avión? Se trata del reloj de sol. Va en punto. Tan sólo observa la sombra de las seis de la tarde. (*Ella se da la vuelta alrededor del reloj.*) Es absolutamente, matemáticamente — Eloísa, estás tapando el sol. (*Ella se aparta.*) ¡Mira! ¡La aguja está situada justo en el verdadero norte — es el 15 de junio — el reloj está controlado al segundo mediante telégrafo con el observatorio de Washington y mira! El reloj está exactamente diecinueve minutos y veinte segundos detrás de la sombra — justo la diferencia entre la hora local de Provincetown y la hora oficial del este⁷³.

ELOÍSA:

Entonces el reloj de sol está ya terminado — ¡y va exacto! ¡Después de todas estas semanas! ¡Oh, Ian!

(*Lo abraza.*)

⁷² A principios del siglo XX, tuvieron lugar los primeros vuelos con éxito. Poco después de su invención, el avión no tuvo un uso comercial, sino que se emplearon en misiones de reconocimiento, ataque y defensa durante la Primera Guerra Mundial. Por tanto, los aviones representarían no solo una de las últimas innovaciones tecnológicas sino también una referencia a la confrontación bélica que finalizó en noviembre de 1918, poco antes de que se estrenara la obra de teatro.

⁷³ Se han mantenido todos los guiones del texto original.

IAN:

Ya está bien lograr que funcione correctamente después de todos esos errores. (*Con visión de futuro.*) Vaya, Eloísa, conseguir que funcione correctamente es todo un símbolo de la búsqueda total de la verdad por el hombre — el descubrimiento y la corrección del error — la mente forzada a ajustarse paso a paso al hecho astronómico — a la verdad.

ELOÍSA (*Regresando de nuevo junto al reloj.*):

¡Y pensar que el reloj de sol es verdadero y que el otro — todos los relojes — están equivocados! Me alegra que sea cierto. Alicia Knight ha estado aquí hablando conmigo durante una hora. Quiero creer que algo es verdad.

IAN:

Justamente es eso, Eloísa. El reloj de sol es más que un reloj solar. Es una relación de primera mano con la verdad. Una relación personal. Cuando mides el tiempo con un reloj obtienes la información mecánicamente a través de una máquina. Tú misma no eres más que un reloj.

ELOÍSA:

Como Alicia Knight.

IAN:

Pero el reloj de sol — esta sombra es un documento original — la fuente del sabio.

ELOÍSA:

Decir la hora mediante la sombra del sol — tan grande y simple.

IAN:

Yo no diría que es simple. Aquí sobre este diagrama que he desarrollado —

ELOÍSA:

Querido, sabes que no entiendo los diagramas. Pero tengo más o menos una idea de lo que es, Ian — el sol, la estrella polar. Me encanta pensar que a esta (*Coloca sus manos sobre la aguja.*) la guía la estrella polar. (*Su mano derecha permanece sobre la aguja, su mano izquierda prolonga la línea hacia el cielo.*) ¡Vaya, si pudiera extenderla lo suficiente, alcanzaría la estrella polar!

IAN (*Queriendo causar impresión.*):

La línea que pasa a lo largo del filo de esta aguja une los dos polos de los cielos.

(ELOÍSA *aparta su cabeza como alguien que teme que le de una descarga eléctrica.*) Mira esta sombra de movimiento lento y lo que ves es la tierra girando alrededor de su eje. No se trata de medir el tiempo sino de hacer visible el tiempo.

ELOÍSA (*Fruciendo el ceño como para comprenderlo, pero escapándose a una impetuosa generalidad.*):

Ian, ¿cuál crees tú que es más maravilloso — el espacio o el tiempo?

IAN (*De nuevo mirando sus líneas de este y oeste. De buen humor.*):

Ambos son un poco grandes para nuestros alcances.

ELOÍSA (*Sentada en los peldaños y sujetando la otra trenza.*):

Sabes Ian, eso es lo único que no me gusta de ellos. No puedes intimar mucho con ellos, ¿verdad? Te hacen sentir tan insignificante. Hay algo de positivo en un reloj, alguna vez puede ir mal.

IAN:

¿No quieres vivir en una relación de tú a tú con la verdad?

ELOÍSA:

Sí, sí, me gustaría — generalizando.

IAN:

Tengo la sensación de haber topado con fuerzas inmensas. Trabajar directamente con otros mundos — me eleva por encima de la diminuta rutina de nuestras vidas, que en sí misma es como un reloj.

ELOÍSA (*Contagiándose de su júbilo.*):

¡Seamos así! ¡Acabemos de una vez con los relojes!

IAN:

¡Eloísa, qué maravilloso! ¿Parar los relojes y vivir según el reloj de sol? Vivir según el reloj de sol no automático — ¡como una afirmación de que nosotros mismos rehusamos ser autómatas!

ELOÍSA:

Como Alicia Knight (*Coge el reloj que está sobre el reloj de sol y lo coloca boca abajo sobre el suelo.*) ¡No quiero tener nada que ver con un reloj nunca más!

IAN:

¡Eloísa! ¡Pero qué fenomenal! No me imaginaba que fueras capaz de eso. (*Eleva su mano derecha.*) ¿Juras solemnemente vivir según la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad?

ELOÍSA (*Su mano sobre el reloj de sol.*):

Lo juro.

IAN:

¡Tráelos!

ELOÍSA:

¿Traer qué...?

IAN:

¡Los relojes! ¡Tráelos! (*Coge la pala que hay junto a la casa; empieza a cavar una fosa detrás del reloj de sol.*) ¡Tráelos todos! Enterraremos los relojes delante del reloj de sol — una ofrenda, un sacrificio en vivo. Te digo que esto es *genial*, Eloísa. ¿Qué es un reloj? Algo que aceptamos y que se nos impone arbitrariamente. Tiempo oficial. No es el tiempo verdadero. Simboliza todo lo que oficializa nuestras vidas. ¡Relojes! ¡Hacen que América sea mecánica y mezquina! ¡Mentalidad de reloj! Un reloj es una maquinita que nos aparta de la maravilla del tiempo. (*Amplía su gran gesto con la pala.*) ¿Quién piensa en mundos giratorios cuando se mira a un reloj? ¿Cómo *se atreven* los relojes a hacernos esto? Pero el reloj de sol — puesto que hubo una creación, puesto que hay mundos más allá del nuestro, puesto que el espacio es ritmo y el tiempo es flujo, ¡la sombra cae precisamente allí y no en otro lado! ¡Tráelos, Eloísa! ¡Estoy cavando las tumbas de los relojes!

(ELOÍSA, *arrastrada por el éxtasis y sin embargo asustada por lo que esto pueda acarrearle, duda y después corre a la casa. IAN cava con vigor rítmico. Poco después vemos a ELOÍSA mirándolo desde la ventana, en sus brazos un reloj de cuco que empieza a dar la hora y asusta a ELOÍSA.*)

IAN:

¡Ese condenado cuco!

(Poco después sale ELOÍSA, lleva consigo el reloj de cuco y un reloj antiguo. IAN está de espaldas a ella. Ella tiene que pasar junto al despertador, que yace donde ella lo dejó, tumbado boca abajo sobre el suelo. Ella duda. Después, llevando cuidadosamente los otros dos relojes en un brazo, sigilosamente se dirige a la parte de atrás y deja el despertador detrás de los girasoles. Después avanza con los otros dos.)

IAN (*Mientras cava.*):

En estas tumbas yacerá todo aquello que en nuestras mentes tenga algún parecido con los relojes. ¡Todo aquello en que nos han convertido los relojes yacerá enterrado aquí!

(ELOÍSA permanece de pie bastante horrorizada ante la idea de que una gran parte de ella misma va a terminar en una tumba. Coloca cuidadosamente el reloj antiguo sobre el suelo. Delicadamente coloca el reloj de cuco en la tumba ya terminada. Con una exclamación de horror lo saca de la tumba. Escucha su tictac. Acerca su oreja al reloj de sol; escucha en vano.)

ELOÍSA:

El reloj de sol no hace tictac, ¿verdad, Ian?

IAN:

¿Por qué debería hacer tictac?

ELOÍSA:

Sabes, Ian, yo (*Timidamente.*) — a mí me gusta oír el tictac del reloj. (*No hay respuesta. ELOÍSA retiene el reloj de cuco.*) Este fue un regalo de boda.

IAN:

No me extraña que fracasen los matrimonios.

(Se acerca para quitárselo.)

ELOÍSA:

Me pregunto si no será mejor que dejemos el reloj de cuco para mañana.

IAN:

¡Menudo mundo! ¡Un reloj de cuco!

ELOÍSA:

Eddy y Alicia nos regalaron el reloj de cuco. Ya sabes que van a venir. Los invité a cenar. Puede ser que no entiendan nuestra decisión de enterrar el reloj de cuco.

IAN:

Su falta de entendimiento no implica poner límite a nuestras vidas.

(Coloca el reloj de cuco en la tumba y comienza a cubrirlo.)

ELOÍSA *(Mientras la tierra sigue cayendo.)*:

¡A mí me gustaba el reloj de cuco! ¡Me encantaba verlo asomarse!

IAN *(Amablemente.)*:

Madurarás, Eloísa. Pasarás a mayores empresas ahora que has dejado atrás las pequeñas.

ELOÍSA:

Eso espero. Será muy duro si no lo consigo.

(IAN alarga el brazo para coger el otro reloj.)

ELOÍSA *(Arrebatándoselo.)*:

Oh, Ian, no creo que deba enterrar este. ¡Es el reloj con el que mi abuela comenzó sus tareas de ama de casa!

IAN *(Cogiéndolo con firmeza.)*:

Y mira en qué la convirtió. ¡Una vieja meticulosa!

(Lo coloca en la tumba.)

ELOÍSA:

Te encantaba comerte sus tartas y pasteles de trigo rubión.



Fig. 34. Reloj de pulsera de señora, estilo Art Nouveau, ca. 1910.
Cortesía de Renaissance Antiques, Solvang, California.

IAN:

Tenía sus pequeñas virtudes. Pero una mentalidad común. (*Pisoteando la tumba.*) Le faltaba perspectiva. Y ahora — una tumba pequeña para los relojes pequeños. (*Se quita su reloj de muñeca y lo pone en la tumba.*) Tu reloj, Eloísa.

ELOÍSA (*Sujetándose a su reloj de muñeca.*):

Pensaba que podría quedarme con mi reloj, Ian. (*Con precipitación.*) Como adorno⁷⁴, ¿sabes?

IAN:

Vamos a dejar que la verdad sea tu adorno, Eloísa.

ELOÍSA:

Pero nadie ve la verdad. (*Con un nuevo arranque.*) ¡Este reloj fue mi regalo de graduación!

IAN:

¡Y simboliza todas las cosas arbitrariamente estandarizadas que te enseñaron! Que conmemora la forma mecánica en que tu mente fue puesta a funcionar. Libérate de ese reloj, Eloísa. (*ELOÍSA se libera a regañadientes. IAN cubre los relojes con rapidez. Se dirige a la tumba vacía.*) ¿No hay nada para esta tumba? (*ELOÍSA niega con su cabeza.*) ¡Claro que sí — el reloj despertador!

⁷⁴ Las mujeres llevaban relojes alrededor del cuello, sobre cinturones y a modo de broches. Los relojes de pulsera para las mujeres empezaron a fabricarse en la última década del siglo XIX, aunque no se hicieron populares hasta 1910, cuando comenzaron a producirse en mayor cantidad. Las mujeres, al principio, los llevaban como accesorios de moda sin perder su función como guardianes del tiempo.

ELOÍSA (*Corre hacia los girasoles y desplegando su falda como protegiéndolo.*):

Por favor, Ian, ¡el despertador *no!* ¿Cómo iríamos a Boston? El tren no circula según el sol.

IAN:

Entonces el tren va mal.

ELOÍSA:

Pero, Ian, si el tren se equivoca, nosotros debemos equivocarnos para poder cogerlo.

IAN:

Esa es la civilización. (Permanece resuelto junto a la tumba.) El despertador, Eloísa. La tumba lo está esperando.

ELOÍSA (*Lo sujeta protegiéndolo con los brazos.*):

¡Yo quería ir a Boston a comprarme un sombrero!

IAN:

El sol se posará sobre tu querida cabeza y te dará vida.

ELOÍSA (*A punto de llorar.*):

¡Pero carente de elegancia! ¡Hace un tictac tan fuerte y claro!

IAN:

Todas las cosas falsas suenan fuertes y claras.

ELOÍSA:

¡Yo necesito el tictac! ¡Me da miedo una vida sin tictac! (*Sujetando el reloj con ambas manos, lo coloca junto a su oído izquierdo.*)

IAN (*Con la pala todavía en su mano derecha, la abraza con la izquierda para tranquilizarla.*):

Madurarás, Eloísa. Estás madurando.

(Le quita el reloj mientras dice esto. Ella vuelve la cabeza hacia atrás siguiendo con la mirada sorprendida e impotente al reloj que se aleja. Desconsoladamente ve cómo lo entierra.)

ELOÍSA (Como inspirada.):

¡Ian! ¿No puedes programar el reloj de sol para que suene?

IAN (Afligido.):

¿“Programarlo y que suene”? (Pausa; mira al sol.) *Sine sole silio.*

ELOÍSA:

¿Qué has dicho, Ian?

IAN:

He dicho: *Sine sole silio*⁷⁵.



Fig. 35. Reloj de sol con el lema *Sine sole sileo*. Villa delle Rose. Castelgandolfo, Roma. Cortesía de Isabel Cuéllar García. Fotografía: Simon Martínez.

⁷⁵ *Sine sole sileo* es una de las inscripciones clásicas que se solían utilizar para decorar los relojes de sol. Su significado es “Sin el sol, me callo”. Sin la luz del día, el reloj de sol no da la hora y se convierte en una simple pieza decorativa. En la obra de Glaspell, aparece *silio* en lugar de *sileo*.

ELOÍSA:

En fin, no sé qué es lo que quieres decir cuando dices eso.

IAN:

Es una máxima en latín que me ha venido a la mente al pensar en el reloj de sol. Significa: “Sin el sol, me quedo en silencio”. El silencio es una gran virtud. (*Habiendo terminado la tumba, mira a su alrededor para asegurarse de que no hay más relojes. Con júbilo.*) ¡Ahora somos libres! ¡Eloísa, piensa en cómo va a ser la vida! A la porra con el calcular. A la porra con el pensar de la máquina. En un mundo satisfecho con el tiempo falso, nosotros somos lo verdadero.

ELOÍSA (*Se sienta en los peldaños.*):

Sí, es maravilloso. Quiero ser verdadera. Pero es que es muy duro ser verdadero en un mundo falso. Por ejemplo, mañana tengo una cita con el dentista. Si me guío por la hora solar, imagino que llegaré veinte minutos...

IAN (*Entusiasmado se dirige al reloj de sol y señalando.*):

Si me permites que te explique esta tabla — (ELOÍSA *retrocede*. IAN *lo deja estar*.) En fin, dile que vives con la verdad.

ELOÍSA:

Me temo que me cobrará por ello. Y cuando invitemos a gente a cenar a las siete, ¿llegarán a las siete menos veinte o serán las siete y veinte?

IAN (*Alisando las tumbas.*):

Será una parte del tiempo eterno.

ELOÍSA:

Sí — *eso* es cierto. Solo que el asado no es tan eterno. ¿Por qué ponen los relojes mal?

IAN:

Oh, Eloísa, te lo he explicado tantas veces. Tú — vives en Provincetown, trescientas millas al este, vives de acuerdo con la hora solar media de Filadelfia.

(*Con malevolencia.*) ¿*Quieres* vivir de acuerdo con la hora solar media de Filadelfia?

ELOÍSA:

Claro que *no*. (*Una idea.*) Entonces, ¿tiene Filadelfia la hora correcta?

IAN:

A seis millas de este lado de Filadelfia es correcta.

ELOÍSA:

Podríamos trasladarnos a vivir a Filadelfia.

(*Entra por la puerta de la verja* LA SEÑORA STUBBS, una “nativa” de Provincetown.)

LA SEÑORA STUBBS:

Vaya señor Joyce, el reloj de sol — ¿funciona ya?

IAN:

No es precisamente lo que se dice “funcionar”, señora Stubbs. Más bien diría que está activado, señora Stubbs, simplemente reacciona.

LA SEÑORA STUBBS:

Ah, y bien ¿está activándose?

IAN:

Tan seguro como que el sol brilla.

LA SEÑORA STUBBS (*Mirando al sol.*):

Y hoy brilla, ¿verdad? Bien, ¿me podría decir qué hora es? Mi reloj se ha parado y quiero ponerlo en hora.

IAN (*Feliz.*):

¿Has oído Eloísa? Su reloj se ha parado.

LA SEÑORA STUBBS:

Se me olvidó darle cuerda.

ELOÍSA (*Triste al pensar que alguien vive en un mundo como ese.*):
¡Darle cuerda!

IAN:

¿No ve, señora Stubbs, dónde cae la sombra? (*Ella sube los peldaños.*) De sus millones de gi... — Está tapando el sol, señora Stubbs. (*Ella se aparta a un lado.*) desde sus millones de giros y millas el sol proyecta esta sombra, y aquí sabemos que son las seis y ocho minutos.

LA SEÑORA STUBBS:

Ay, ¿no es maravilloso? Vaya, vaya querido, desearía que el señor Stubbs pudiera hacer un reloj de sol. Pero no es muy mañoso para la casa. Las seis pasadas. Bueno, he de volver corriendo a casa. Esta noche trabajan en el almacén de congelados, pero el señor Stubbs viene a casa a cenar a las seis y media.

(*Se marcha, llega a la puerta de la verja.*)

ELOÍSA (*Corre hacia ella.*):

¡Señora Stubbs! No cocine la cena según la hora solar. No estaría lista. Podría — (*Con una mirada vacilante a IAN.*) enfriarse. (LA SEÑORA STUBBS *mira*). Verá, el señor Stubbs regresa a casa según el tiempo solar medio de Filadelfia.

LA SEÑORA STUBBS (*Leal al SEÑOR STUBBS.*):

¿Quién dijo que regresa así?

ELOÍSA (*Consternada.*):

¡Todo es tan falso! ¡Y tan arbitrario! (*A IAN*) Pero yo creo que es mejor que la señora Stubbs se identifique con lo falso y lo arbitrario. Puede ser que el señor Stubbs prefiera la cena a la verdad.

LA SEÑORA STUBBS (*Avanza un poco.*):

¿Qué es eso de que yo soy falsa? Y — ¿arbitraria?

ELOÍSA:

Sabe, usted tiene que serlo, señora Stubbs. No le echamos la culpa. ¿Cómo puede vivir en la verdad si el señor Stubbs no trabaja de acuerdo con ella?

LA SEÑORA STUBBS:

Es la primera vez que he oído decir una palabra contra la manera de congelar pescado de Johnnie Stubbs.

ELOÍSA:

¡Oh, señora Stubbs, si *únicamente* fuera la manera de congelar el pescado!

IAN:

Puesto que usted no está intentando establecer una relación directa con la verdad, ponga su reloj a las seis menos cinco. Los relojes, como quedaría claro si estableciera una relación de primera mano con este diagrama, Eloísa, van atrasados.

LA SEÑORA STUBBS:

Quiere decir que su reloj de sol no va bien.

IAN:

Los demás relojes no van bien.

ELOÍSA:

Usted vive de acuerdo con la hora solar media de Filadelfia.

LA SEÑORA STUBBS:

¡Yo no hago tal cosa!

ELOÍSA:

Sí que lo hace, señora Stubbs. Mire, el sol no puede estar al mismo tiempo aquí y en Filadelfia. ¿Podría? Por lo tanto, tenemos que simular que estamos donde está en Filadelfia.

LA SEÑORA STUBBS:

¿Quién dijo que deberíamos simular?

ELOÍSA:

Pues, (*Después de mirar a IAN.*) el Gobierno.

LA SEÑORA STUBBS:

¡Los congresistas!

ELOÍSA:

Pero el señor Joyce y yo — Usted está pisando una tumba señora Stubbs. (LA SEÑORA STUBBS *da un salto.*) La tumba del reloj de mi abuela (*En respuesta a la mirada de asombro de LA SEÑORA STUBBS.*) ¡Oh, sí! Ese reloj ha hecho mucho daño. Señora Stubbs, considere qué hora es — ¡y después considere el reloj de mi abuela! ¡Tictac! ¡Tictac! ¡Estropeando la eternidad de esa forma!

LA SEÑORA STUBBS (*Tras fracasar en su intento de pensar en algo conveniente.*):

¡He de preparar la cena del señor Stubbs!

(*Aterrada se marcha.*)

IAN (*De pie junto a la puerta de la casa.*):

¡Eloísa, cuánto te quiero cuando la emoción te eleva más allá de la rutina! ¿Sabes, queridísima, que eres muy sensible en la manera que acusas los sentimientos? A veces creo que expresar los sentimientos es más importante que sentir. Eres como la esfera del reloj. Tu sensibilidad es la aguja — el gnomon⁷⁶ — que arroja una sombra de sentimiento a tu alrededor y marca lo que se ha sentido.

(*Se abrazan. EDDY y ALICIA abren la puerta de la verja.*)

EDDY:

¡Ejem! (*Avanza.*) ¡Ejem! Parece que hemos venido antes de tiempo.

ELOÍSA:

¡Oh, Eddy! ¡Alicia! (*Se acerca a EDDY sin rebasar la esfera del reloj.*) Ahora vamos con el tiempo solar. Todavía os faltan veinte minutos para llegar.

EDDY:

¿Hasta dentro de veinte minutos no llegaremos? (*Se toca a sí mismo.*) ¿Anda, pues me parece que ya estoy aquí?

⁷⁶ El gnomon es el estilete o palo de un reloj de sol que proyecta la sombra e indica la hora solar.

ALICIA (*Acercándose a la esfera del reloj.*):

¿Con que éste es el famoso reloj de sol? ¡Qué interesante que es!



Fig. 36. Reloj fabricado en 1917. Cortesía de Rosa Senent Devis.

ELOÍSA:

Es más que eso.

ALICIA:

Sí realmente es bello, ¿verdad?

ELOÍSA:

Es más que eso.

EDDY:

¿Lo es?

ELOÍSA:

Es un símbolo. Significa que Ian y yo ya no queremos saber nada de los cálculos que arbitraria y falsamente nos son impuestos.

EDDY:

Normal que penséis así. ¿Quién os ha persuadido?

ELOÍSA:

Por favor, no pises por encima de las tumbas, Alicia.

ALICIA (*Retrocediendo apresuradamente horrorizada.*):
¿Tumbas?

ELOÍSA (*Señalando al suelo.*):
Las mentiras que heredamos yacen enterradas aquí.

EDDY:
Vaya, eso sí que me parece que podría ser un cementerio interesante. Así que el reloj de sol está construido sobre mentiras.

ELOÍSA:
¡Por supuesto que no!

ALICIA:
¿Guarda la hora?

IAN:
No la “guarda”, la da.

EDDY (*Comparándolo con su reloj.*):
Pues la da equivocada. Va veinte minutos adelantado.

(IAN y ELOÍSA *se sonríen sintiéndose superiores.*)

ALICIA:
No puedes esperar que un reloj de fabricación casera sea perfectamente exacto. Creo que va muy bien si sólo varía veinte minutos del tiempo real.

IAN:
Es el tiempo real.

ELOÍSA:
Piensas que va veinte minutos adelantado porque tu insignificante y minucioso relojito va veinte minutos atrasado.

ALICIA:
¿Cómo es eso Eddy? (*Comparando los relojes sobre el reloj de sol.*) No, el reloj de Eddy marca la misma hora que el mío.



Fig. 37. Reloj de pulsera de caballero, estilo Art Deco, ca. 1918.
Cortesía de Renaissance Antiques, Solvang, California.

IAN:

Ninguno de vosotros está en lo cierto según la verdad.

ELOÍSA (*Con pena.*):

¿No sabéis que seguís la hora solar media de Filadelfia?

EDDY:

¿No sigue todo el mundo esa hora?

ELOÍSA:

¿Acaso eso la convierte en exacta?

EDDY:

Ahora te entiendo. Vas a dejar la hora oficial y vivir según el horario solar.

ELOÍSA:

Mentiras por verdades.

EDDY:

¿Pero cómo te vas a comunicar con la gente?

IAN:

Podemos admitir sus errores.

ELOÍSA:

¡Conectaremos con aquella gente que sea capaz de conectar con la verdad!

EDDY:

Me temo que os sentiréis terriblemente solos algunas veces.

ALICIA:

Pero, Eloísa, ¿quieres decir que vas a insistir en que llevas bien la hora y el resto del mundo no?

ELOÍSA:

Insisto en ello.

ALICIA:

¡Vaya vida!

EDDY:

Venga ya, ¿qué problema hay si nosotros estamos equivocados cuando todo el mundo lo está?

IAN:

Esa idea ha convertido a la mente humana en un reloj.

(Entra ANNIE.)

ANNIE:

Señora Joyce, ¿puede devolverme el reloj ahora? No sé cuándo he de comenzar a preparar la cena.

IAN *(Consultando el reloj de sol.):*

Según el tiempo verdadero, Annie, son las seis y veinte.

ELOÍSA *(Confidencialmente.):*

Según el falso, son las seis.

ANNIE:

Quiero que me devuelvan mi reloj de cocina.

(Mira a su alrededor buscándolo.)

IAN:

No queremos saber nada de los relojes, Annie.

ANNIE:

¿Quiere usted decir que *no* me lo van a devolver?

ELOÍSA:

Está enterrado aquí.

ANNIE:

¿Enterrado? ¿El reloj enterrado? ¡Pero si no está *muerto*!

IAN:

Para nosotros sí lo está, Annie.

ANNIE (*Después de mirar la tumba.*):

¿Van a darme un reloj nuevo?

ELOÍSA:

Vamos a establecer una relación directa con la verdad.

ANNIE:

No se puede cocinar sin un reloj.

IAN:

Eso es una superstición. De todas maneras — ¿no tienes el sol?

ANNIE (*Después de contemplar el sol.*):

Preferiría tener un reloj antes que el sol.

(*Regresa a una cocina desprovista de reloj.*)

IAN:

Eso es lo que los relojes han hecho de la mente humana.

EDDY (*Acercándose a IAN.*):

Por supuesto que todo esto es una broma.

IAN:

El intento de alcanzar la verdad siempre se ha considerado una broma.

EDDY:

¡Pero eso no es ninguna verdad nueva! ¿Por qué reintentar alcanzarla de nuevo?

IAN:

Yo mismo la estoy alcanzando. Estoy experimentando el impacto — como de una verdad fresca.

ALICIA:

¿Pero no lo han averiguado ya todo para nosotros?

IAN:

Y nosotros lo aceptamos sin saber nunca — sin *sentir* — qué es lo que aceptamos.

ELOÍSA:

¡Y eso es lo que nos ha convertido en las máquinas que somos!

ANNIE (*Entra corriendo desesperadamente, pelando una cebolla.*):

Para comenzar a preparar la salsa para los espaguetis — Fríanse las cebollas con mantequilla durante tres minutos.

(*Con los ojos desorbitados mira el reloj de sol — con el cuchillo traza la línea curva del diagrama. Mira al sol con desesperación. Regresa a toda velocidad a la casa.*)

IAN:

No se capta el sentido de lo maravilloso cuando miras un reloj.

ALICIA:

Sí, sabes, yo sí. Siempre he pensado que los relojes eran absolutamente maravillosos. Nunca pude comprender cómo pueden funcionar de esa manera.

ELOÍSA:

Supongo que sabrás que funcionan mal.

EDDY:

¿Qué quieres decir con “funcionan mal”?

ELOÍSA:

¡Pues que tú te guías por la hora solar media de Filadelfia! Y, sin embargo, aquí estás en Provincetown, donde el sol es otra cosa. No tienes una relación directa con el sol.

EDDY:

Eso no me preocupa demasiado.

IAN:

No, no te ha de importar demasiado puesto que eres un producto del mundo estandarizado.

(EDDY baja la cabeza en reconocimiento.)

ANNIE *(Sale corriendo a mirar el reloj de sol.):*

Añadir la carne y dorar siete minutos.

(Mide siete minutos entre el dedo gordo y el índice, mantiene este fragmento de tiempo hecho visible y lo lleva cuidadosamente a la casa.)

EDDY:

Esa chica va a enfermar del corazón.

IAN:

Déjala que establezca una relación de primera mano con la temperatura. Si mirara la comida en lugar de mirar al reloj —

EDDY:

El problema es que tenemos que establecer una relación de primera mano con los espaguetis. *(EDDY ahora se acerca y observa el reloj de sol. Moraliza.)* Si otras personas tienen información errónea, tú también debes tenerla errónea o ser la oveja descarriada.

IAN:

¡El producto perfecto de una nación estandarizada!

EDDY (*Señalando con su bastón.*):

¿Qué es esta serpiente estandarizada?

IAN:

Es mi diagrama para corregir el sol.

EDDY:

¿Puede uno corregir el sol?

ELOÍSA (*Desde detrás de la esfera.*):

¡Ian! ¡Corregir el sol!

IAN:

Debes saber que sólo hay cuatro días a lo largo del año en los que el tiempo aparente es el mismo que el tiempo normal.

ELOÍSA (*Empezando a alarmarse.*):

¿No querrás decirme que el sol no es exacto *consigo mismo*?

IAN:

He intentado explicártelo, Eloísa, pero dijiste que podías intuirlo sin comprenderlo. Esta curva (*Señalando.*) marca la variación. Aquí, hoy, ves, la sombra es “exacta” como tú la llamas — es decir, normal. De nuevo lo será aquí en septiembre y otra vez el veintiuno de diciembre.

ALICIA:

¡Mi cumpleaños!

ELOÍSA:

Ian, ¿quieres decir que el sol sólo te dice la *hora exacta* cuatro veces al año?

IAN:

Siempre dice la hora “exacta”, pero aquí la llamada hora exacta va quince minutos por detrás de la media, y aquí va dieciséis minutos por delante. Esta escala de aquí colocada al fondo muestra el número de minutos que hay que añadir o restar.

ELOÍSA (*Con amargura.*):

¡Sumar! ¡Restar! ¡Entonces tú y tu sol sois unos falsos!

IAN:

No, Eloísa, no somos falsos. Simplemente somos complejos. Simplemente nada regulares. Las máquinas son las regulares.

ELOÍSA:

Has hecho que entierre los relojes y viva según el sol — y ahora me dices que tienes que *ajustar* el sol.

IAN:

Fuiste tú la que dijiste de enterrar los relojes.

ELOÍSA:

¡Supongo que también tendrás que ajustar la estrella polar!

IAN:

Sí, porque la estrella polar no marca el verdadero norte.

(Empieza a señalar su error mirando por encima de la aguja de la esfera.)

ELOÍSA:

¿Cuál *es* la verdad? ¿Cuál *es* la verdad?

IAN (*Inspirado.*):

La mente del hombre.

ELOÍSA:

Creo que es mejor que tenga un reloj. (*Un nuevo resoplido.*) Me dijiste que debía vivir según el sol, y ahora — después de tener a los relojes enterrados — tengo que vivir según *esa serpiente*. (*Señala el diagrama.*)

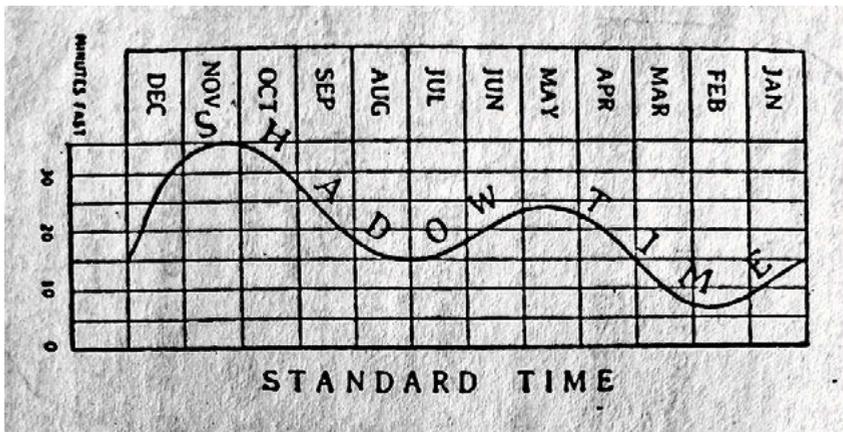


Fig. 38. Diagrama que ilustra *Tickless Time* en *Ten Modern Plays* (1928).

IAN:

Eres una víctima de tu confianza equivocada, Eloísa. Algunas veces cuando uno siente cosas sin comprenderlas, se siente lo equivocado. Pero no hay motivo para estar preocupado. El sol y yo podemos hacernos cargo de sus irregularidades.

EDDY:

Anímate, Eloísa. Es un sol estandarizado.

IAN:

¡No es un sol aceptado ciegamente!

ANNIE (*Que viene en plan de alguien a quien no se puede dejar de lado.*):

¿Qué haré cuando llueva?

IAN:

Usarás tu ingenio.

ANNIE:

¿Para saber la hora? (*Mirando a ELOÍSA.*) Creo que es mejor que me busque otro empleo.

ALICIA (*Adelantándose, considerando esto como algo realmente serio.*):

No, no hagas eso, Annie.

ELOÍSA (*Con lágrimas en los ojos.*):

¡No conoces las maravillas de tu propia mente!

ANNIE:

No, señora. (*Tras mirar al sol, se queda aterrorizada.*) ¡El sol se está poniendo!

EDDY:

Sí, el sol se pone.

ANNIE:

¿Cómo sabremos la hora cuando sea de noche?

IAN:

Sine sole silio.

ANNIE:

¿Quiere eso decir cómo sabremos cuándo es la hora de irse a la cama?

IAN:

Las palomas saben cuándo irse a la cama.

ANNIE:

Las palomas no van al cine.

ELOÍSA (*Histérica.*):

¡Madurarás, Annie!

ANNIE:

¡Preferiría tener un reloj!

(*Se va.*)

IAN:

Prefiere tener un reloj a madurar.

ALICIA:

¿Por qué uno no puede tener ambas cosas?

IAN:

No se puede — esa es la respuesta. Uno simplemente tiene un reloj. Prefiero ser un tonto que una máquina.

EDDY:

Definitivamente nunca elegiría ser uno de los dos.

IAN:

Uno puede ser ambas cosas sin elegir ninguna de las dos.

ELOÍSA:

¡Quiero escuchar el tictac del reloj!

EDDY:

Es algo bonito de escuchar. El tictac del reloj representa las mentes de muchos hombres. Mientras la mente del hombre tenga que — ajustar los hechos de la naturaleza para así poder crear el tiempo ideal, creo que es mejor contar con las mentes de muchos hombres.

ALICIA:

Como te dije antes, Eloísa, lo mejor que puedes hacer es aceptar las cosas que han sido resueltas para ti.

IAN:

¿Los oyes Eloísa? ¿Ves a dónde conduce esta defensa de los relojes?

ELOÍSA:

Ian, estoy terriblemente preocupada — y un poco dolida — por lo del sol. (*Como uno que empieza un canto fúnebre.*) El sol me ha fallado. La estrella polar es falsa.

IAN (*Va hacia ella.*):

Yo estoy aquí, queridísima.

ELOÍSA:

Algunas veces te pareces tanto al espacio. Yo voy con el sol — ese sol que se tambalea (*Lo mira.*) — y todos los demás se guían por el de Filadelfia. ¡Yo quiero un reloj pequeño que haga tictac para mí!

IAN:

Madurarás, queridísima.

ELOÍSA:

No tiene sentido madurar. Maduras para nada. (*Presionando sus manos contra la cabeza.*) ¡Necesito un tictac en este momento!

IAN (*Dando zancadas fieramente se aleja de ella.*):

Muy bien — entonces — desentierra los relojes.

EDDY:

¡Por fin nos entendemos!

(*ELOÍSA se levanta de un salto.*)

IAN:

¡Desentierra los relojes! ¡Y pasaremos nuestras vidas diecinueve minutos y veinte segundos separados!

(*ELOÍSA se queda paralizada, consternada. Una pausa atroz.*)

ELOÍSA:

¿Significa eso que nunca estaremos juntos?

IAN:

El tiempo se interpondrá entre nosotros. Rechazo la idea de estar de nuevo atrapado en un mundo de relojes. Fuiste tú, Eloísa, la que propuso que abandonáramos los relojes y viviéramos en esta relación directa con la verdad.

ELOÍSA:

¡No sabía que estaba proponiendo una relación directa con esa serpiente!

IAN:

¡No es una serpiente! Es un pequeño fragmento del largo y serpenteante camino hacia la verdad. Es rechazar el error, ajustarse a los hechos. Y lo hice yo mismo. Y me ha llevado a *este* camino. Oh, ya sé (*A EDDY y a ALICIA.*) cuánto os vais a reír si no sentís esa necesidad de *sentir* la verdad. Y tú, Eloísa, si tú no quieres sentir el tiempo — regresa a tu pequeño y mezquino reloj. ¿Qué es un reloj? Un reloj es algo que carece de alma —

(El despertador empieza a protestar. Sonido sofocado de la alarma sonando bajo la tierra. ELOÍSA grita.)

ELOÍSA:

¡El despertador! ¡Está sonando!



Fig. 39. Reloj despertador “Big Ben”, fabricado por Westclox LaSalle (Illinois) en 1911.
Fotografía: Bill Stoddard.

ALICIA:

¡Enterrado vivo!

ELOÍSA:

¡Oh, no! — ¡Oh, no! ¡Qué terrible! ¡Ian, qué terrible!

(Corre hacia él. El despertador, intermitente, suena de nuevo.)

IAN:

Eloísa, si escuchas la voz de ese reloj —

EDDY:

¡Con qué valor intenta funcionar desde su tumba!

ALICIA:

La lucha contra la muerte — ¡el último estertor!

(Con otro grito ELOÍSA arrebatada la pala y comienza a cavar; el despertador da otro pequeño grito ahogado; la pala es demasiado lenta para ella; en su desesperación intenta alcanzarlo con sus manos. Lo alcanza y al levantarlo el despertador suena triunfal.)

ELOÍSA *(Acercándose al oído):*

¡Hace tictac! ¡Hace tictac! ¡Hace tictac! ¡Oh, qué bueno es escuchar el tictac de un reloj!

(Al escuchar esto, IAN, después de una pausa de sepulcral silencio, va y desatornilla el plato del reloj de sol. Todos lo observan, tienen miedo de soltar palabra. Lo saca, lo sostiene por encima de la tumba de la que han rescatado al despertador.)

ELOÍSA:

¡Ian! ¿Qué estás haciendo? *(Él no responde, pero pone el reloj de sol en la tumba del despertador.)* ¡Ian! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No hagas eso! ¡No tu hermoso reloj de sol! ¡Oh, no! ¡No lo hagas!

(IAN, habiendo enterrado el reloj de sol, ve el despertador y lo coloca sobre el pedestal del que se ha quitado el reloj de sol.)

IAN:

Hagamos una reverencia, como en tiempos pasados, a la máquina. No tendremos otro dios sino éste.

(Después se sienta en el escalón, abatido por la melancolía. Aparece ANNIE, en su mano una sartén llena de agua.)

ANNIE:

Este hígado tiene que estar en remojo cinco minutos. Lo remojaré aquí. *(Ve el despertador y da un grito de alegría.)* ¡Mi reloj! ¡Mi reloj! *(Transportada por la emoción.)* ¡Oh! ¡Mi reloj! ¡Mi reloj! ¿Puedo llevármelo a casa para terminar de cocinar?

ELOÍSA (*Con voz desfallecida.*):

Sí, llévatelo.

(*Resplandeciente, ANNIE se lo lleva a la cocina. ELOÍSA ahora se arrodilla detrás de la tumba del reloj de sol.*)

EDDY:

Dejémoslos a solas con sus muertos.

(*Acompaña a ALICIA a la esquina de la casa; miran hacia el camino. ELOÍSA e IAN se sientan a ambos lados de la tumba, balanceándose un poco hacia delante y hacia atrás como los que están llorando por la muerte de alguien.*)

ELOÍSA (*Mirando la tumba.*):

Pensé que la vida iba a ser tan bonita.

IAN:

Podría haberlo sido.

ELOÍSA (*Mira el pedestal vacío.*):

Supongo que nunca más será bella.

IAN:

No podrá serlo jamás.

(*De repente con un grito, ELOÍSA se levanta y va corriendo a la casa: regresa corriendo con el despertador, coge la pala y desesperadamente empieza a cavar una tumba.*)

ELOÍSA:

¡Ian! ¡Ian! ¿No ves lo que estoy haciendo? Deseo tener una relación de primera mano con el sol aun sabiendo que *no* es fiable.

(*Pero IAN está como aquellos que ya han perdido toda esperanza. EDDY y ALICIA se vuelven para presenciar el segundo entierro del despertador. ANNIE llega dando zancadas.*)

ANNIE (*Con cara de pocos amigos.*):

¿Dónde está mi despertador?

ELOÍSA:

Lo estoy enterrando.

ANNIE:

¿Otra vez? (*Busca con la mirada el reloj de sol.*) ¡Pero si ha desaparecido hasta el reloj de sol!

EDDY:

Todo está enterrado. La Verdad. El Error. Hemos regresado a la nada de la que vinimos.

ANNIE:

Esto es el colmo. Ahora me marchó. Abandono.

(*Firme en su propósito vuelve a entrar en la casa.*)

ALICIA (*Nerviosa.*):

¡Eloísa! ¡Ahora va en serio!

ELOÍSA (*Con desgana.*):

Supongo que sí.

(*Continúa cavando la tumba.*)

ALICIA:

¡Pero no podrás conseguir otra cocinera! No podrás *conseguir* a nadie ahora. ¡Dios, esto es una locura! ¿Qué importa lo demás si pierdes a tu cocinera? (*A IAN.*) ¡Eloísa no puede hacer el trabajo! Pelar las patatas — fregar. ¿Qué más da la *verdad* si tienes que limpiar tu propio fregadero? (*Viendo que no le hace caso se vuelve hacia ELOÍSA.*) ¡Eloísa, deja ya de preocuparte por la luna y las estrellas! ¡Vas a perder a tu *cocinera*!

(*ANNIE sale de la casa con su maleta, su chal y un bolso con largas asas. Marcha directamente a la izquierda del escenario, hace un gesto al sol, marcha a la puerta de la verja, a la izquierda de la parte de atrás y afuera.*)

ALICIA:

¡Eddy, *ve tras* ella! ¡Cielos! ¿Habéis perdido *todos* el juicio? ¡*Ve tras* ella!

EDDY:

¿De qué sirve ir tras ella sin un reloj?

ALICIA:

¡Pues coge un reloj! ¡Por Dios, coge un reloj! ¡Eloísa, apártate de la tumba del despertador! (ELOÍSA *permanece de pie sin moverse como una estatua. A EDDY.*) Bien, hay tumbas a todo tu alrededor. Excava en otro sitio. ¡No! Llámala, yo —

(*Coge la pala que se encuentra apoyada en el pedestal del reloj de sol y comienza a excavar. EDDY en el fondo del escenario, gritando.*)

EDDY:

¡Annie! ¡Annie! ¡Espera Annie!

ALICIA (*Mientras excava frenéticamente.*):

¡Dile algo que llame su atención, imbécil!

EDDY (*Bastón en la mano, sombrero de paja en la otra, haciendo señales con las manos enérgicamente.*):

¡Vuelve a casa, Annie! ¡El reloj! ¡El reloj! (*Dejando de hacer aspavientos y quitándose la chaqueta.*) Dile tú algo, yo cavaré.

(*Intercambian tareas.*)

ALICIA:

¡Está a punto de llegar a la curva! Eddy, ¿no sabes cómo cavar?

(*EDDY que ha estado cavando con rapidez y habilidad, saca el reloj con el que la abuela de ELOÍSA comenzó sus tareas de ama de casa. Sale corriendo, llevándolo consigo.*)

ELOÍSA (*Sin ánimo.*):

Ese reloj no da la hora. Annie lo odia.

IAN (*Como si estuviera irritado por toda esta ineficacia.*):

Lo que ella quiere es el despertador. Apártate de la tumba, Eloísa.

(Desentierra el despertador y con él corre tras ANNIE. ALICIA respira hondo y se frota la espalda. EDDY trae el reloj que ha desenterrado y lo coloca sobre el pedestal. Después mira las tumbas alteradas.)

EDDY:

¡Aquí hay un reloj de pulsera! *(Lo saca de la tumba; se lo pasa a ELOÍSA; ella no lo coge. Lo coloca en el pedestal junto al reloj.)* Aquí hay otro. *(Alza el reloj de IAN.)* Este terreno es una mina.

(Ahora se escucha la voz asfixiada de un cuco.)

ALICIA *(Salta.)*:

¿Qué ha sido eso?

ELOÍSA:

El cuco. Supongo que se siente solo.

ALICIA *(Enfurecida.)*:

¡El cuco! *(Señalando.)* ¿En esa tumba? ¿El cuco que os regalamos? *(ELOÍSA asiente con la cabeza.)* ¿Habéis enterrado nuestro regalo de boda? *(ELOÍSA de nuevo asiente con la cabeza. A EDDY y ALICIA les une la indignación.)* Bien, debo decir que las personas que intentan liderar el tipo de vida correcto *siempre* hacen lo incorrecto. *(Fríamente.)* No estoy acostumbrada a que entierren mis regalos de boda en una fosa. Por favor, ¿puedes desenterrarlo Eddy? Quedará muy bien en la repisa de nuestra biblioteca. ¡Y pensar que tengo mi espalda casi destrozada de cavar para que no se marche tu cocinera!

(Ella se aguanta la espalda. Mientras EDDY cava para sacar el cuco, aparecen ANNIE e IAN, cruzan la verja y se dirigen a la casa, ANNIE lleva triunfalmente el despertador, IAN — como cautivo bajo ruedas de molino — la sigue con la maleta, el chal y las largas asas del bolso alrededor de su muñeca. Un poco después IAN sale de la casa, mira todo lo desenterrado, permanece de pie junto a la tumba del reloj de sol. Entra LA SEÑORA STUBBS.)

LA SEÑORA STUBBS:

Oh, señor Joyce, he vuelto para ver de nuevo su reloj de sol. El señor Stubbs dice que *él no se dejará llevar* por la hora de Filadelfia. Dice que si usted tiene la

hora directamente del sol — (*Ve que el reloj de sol ya no está.*) Oh, ¿lo guarda por las noches?

IAN:

El reloj de sol está enterrado allí.

LA SEÑORA STUBBS:

¿Ha enterrado el reloj de sol? ¿Y ha desenterrado todos los relojes que *van mal*? (*Lanzando una mirada fulminante a ELOÍSA.*) ¡Es así como se aprecia a un hombre inteligente! ¿Por qué lo enterró señor Joyce?

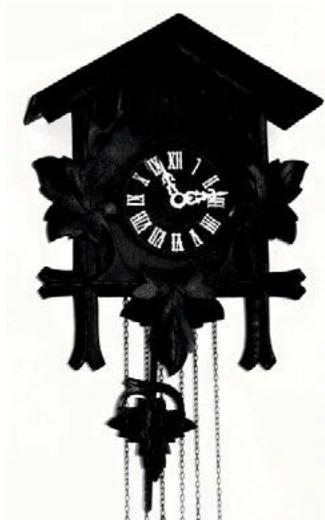


Fig. 40. Reloj cuco, fabricado entre 1895-1915. Fotografía: Bill Stoddard.

(EDDY le da el reloj de cuco⁷⁷ a ALICIA.)

IAN:

No puede vivir en este mundo en el que nadie quiere la verdad o sentir la verdad. Este es un mundo de relojes.

⁷⁷ La compañía estadounidense de relojes de cuco inició su andadura a finales del siglo XIX en Philadelphia, Pennsylvania. La empresa empleó a un artesano alemán que viajó a los Estados Unidos para tallar y ensamblar estos relojes a fin de evitar el daño que tenía lugar cuando las frágiles maquinarias se importaban de Alemania. Se usaban piezas y componentes importados, pero las cajas se fabricaban con madera local disponible en suelo estadounidense.

LA SEÑORA STUBBS:

¡Pues *yo* quiero la verdad! ¡Y también mi Johnnie Stubbs! Si me permite que lo diga, señor Joyce, después de haber hecho algo que está bien, no debería enterrarlo, incluso si nadie lo quiere. Y ahora que *yo* lo quiero — (LA SEÑORA STUBBS *coge la pala y comienza a desenterrar el reloj de sol. IAN no puede evitarlo y la ayuda. Saca el reloj de sol, ella le quita el polvo y él lo coloca en su lugar en el pedestal.*) Aquí está, señor Joyce, en perfecto estado tal y como si jamás hubiese sido enterrado. (*Mira al sol que se está poniendo.*) Y le queda todavía tiempo para que se proyecte su sombra antes de que se ponga el sol.

IAN:

La belleza habita en las mentes sencillas.

ELOÍSA (*Acercándose a él.*):

Quiero ser más sencilla.

LA SEÑORA STUBBS:

¿Qué hora diría usted que es ahora, señor Joyce?

IAN:

Diría que son las siete menos veinte, señora Stubbs.

LA SEÑORA STUBBS (*Mirando a EDDY y a ALICIA y al reloj de cuco.*):

¡Y *ellos* dirían que son las seis y veinte! Pues *yo* digo: Dejemos que los que quieran la hora solar la tengan y que los que quieran la hora oficial tengan la hora oficial.

(ANNIE *aparece en la puerta.*)

ANNIE (*Con voz rotunda.*):

¡Es la hora de cenar!

(TELÓN)

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, William M. 2011. *The Man Who Never Died. The Life, Times, and Legacy of Joe Hill, American Labor Icon*. Nueva York: Bloomsbury USA.
- Alberola Crespo, Nieves 2012. "Homes and Kitchens: Rethinking on the Works of Susan Glaspell, Tennessee Williams and Lynn Nottage". En *Into Another's Skin. Selected Essays in Honour of María Luisa Dañobeitia*. Eds. Mauricio Aguilera, María José de la Torre Moreno y Laura Torres Zúñiga. Granada: Universidad de Granada. 201-209.
- 2017 *Susan Glaspell y los Provincetown Players. Laboratorio de emociones (1915-1917)*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d'estudis nordamericans. Universidad de Valencia.
- e Yvonne Shafer 2006. *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Alkalay-Gut, Karen 1995. "Murder and Marriage: Another Look at *Trifles*". En *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P. 71-81.
- Amorós, Celia 1994. *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bach, Gerhard 1979. *Susan Glaspell und die Provincetown Players: Die Aufänge des modernen amerikanischen Dramas und Theaters*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Barlow, Judith, ed. 2009. *Women Writers of the Provincetown Players: A Collection of Short Works*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- Bednarek, Monika 2008. *Emotion Talk Across Corpora*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ben-Zvi, Linda 1992. "Murder, She Wrote: The Genesis of Susan Glaspell's *Trifles*". En *Susan Glaspell: Essays on Her Theatre and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: University of Michigan Press. 141-162.
- 2005. *Susan Glaspell: Her Life and Times*. Nueva York: Oxford University Press.
- y J. Ellen Gainor, eds. 2010. *Susan Glaspell. The Complete Plays*. Jefferson, North Carolina y Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Bigsby, C. W. E. 1983 (1982). *Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Volume One, 1900-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1987. "Introduction". En *Plays by Susan Glaspell*. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press. 1-31.
- Billington, Michael 2008. "Glaspell Shorts, Orange Tree, Richmond". *The Guardian* 9 abril: s. p.
- Black, Cheryl 2002. *The Women of Provincetown, 1915-1922*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Block, Ralph 1917. "The Provincetown Players Reopen in Macdougall Street". *New York Tribune*. 3 noviembre: 13.
- Broun, Heywood 1918. "Brilliant One-Act Play Called *The Rope* Provincetown Feature". *New York Tribune*. 29 abril: 9.
- 1918. "Drama: Susan Glaspell and George Cook Have Bright One-Act Play". *New York Tribune*. 23 diciembre: 9.
- Bryan, Patricia L. y Thomas Wolf 2005. *Midnight Assassin: A Murder in America's Heartland*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books.

- Burke, Sally 1996. *American Feminist Playwrights: A Critical History*. Nueva York: Twayne.
- Björkman, Edwin 1920. "Miss Glaspell's Plays". *The Freeman*. 11 agosto: 518-520.
- Carpentier, Martha C. y Barbara Ozieblo, eds. 2006. *Disclosing Intertextualities. The Stories, Plays and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- y Emeline Jouve, eds. 2015. *On Susan Glaspell's Trifles and 'A Jury of Her Peers' Centennial Essays, Interviews and Adaptations*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Cassady, Marshall 1992. *An Introduction to Modern One-Act Plays*. Lincolnwood, IL: National Textbook Company.
- Chinoy, Helen Krich 1982. "Suppressed Desires: Women in the Theater". En *Women, the Arts, and the 1920s in Paris and New York*. Eds. Kenneth W. Wheeler y Virginia Lee Lussier. New Brunswick: Transaction Books. 126-32.
- y Linda Walsh Jenkins, eds. 1987. *Women in American Theatre*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- Cockin, Katharine M. 2001. *Women and Theatre in the Age of Suffrage: The Pioneer Players 1911-25*. Basingstoke: Palgrave.
- Deutsch, Helen y Stella Hanau 1931. *The Provincetown: A Story of the Theatre*. Nueva York: Farrar & Rinehart.
- Dickey, Jerry y Barbara Ozieblo 2008. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. (Routledge Modern and Contemporary Drama Series. Eds. Maggie B. Gale y Mary Luckhurst). Londres y Nueva York: Routledge.
- Drucker, Rebecca 1919. "Provincetown Players Show Their Best". *New York Tribune*. 20 abril: 2.
- Dymkowski, Christine 1988. "On the Edge: The Plays of Susan Glaspell". *Modern Drama* 31.1: 91-105.
- Egan, Leona Rust 1994. *Provincetown as a Stage: Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill*. Orleans, Mass.: Parnassus.
- Eisenhauer, Drew 2015. "Gendered Detectives: Suspense and the Threat to Masculine Identity in Radio and Screen Adaptations from 1930 to 1961". En *On Susan Glaspell's Trifles and 'A Jury of Her Peers' Centennial Essays, Interviews and Adaptations*. Eds. Martha Carpentier y Emeline Jouve. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 94-116.
- y Brenda Murphy, eds. 2013. *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights*. Jefferson, NC: McFarland.
- Fernández Morales, Marta 2001. "From Home to the Stage: Violence Against Women and Mental Health in Theater". *Women's Health Collection*. 117-125.
- 2002. "The Two Spheres in Susan Glaspell's *Trifles* and *The Verge*". En *Staging a Cultural Paradigm. The Political and the Personal in American Drama*. Eds. Barbara Ozieblo y Miriam López Rodríguez. Bruselas: Peter Lang. 163-76.
- Fetterly, Judith 1986. "Reading about Reading: 'A Jury of her Peers', 'The Murders in the Rue Morgue' and 'The Yellow Wallpaper'". En *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts*. Eds. Elizabeth A. Flynn y Patrocínio P. Schweickart. Baltimore: John Hopkins University Press. 147-168.
- Ferguson, Mary Anne [1973] 1991. *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Firestone, Shulamith 1970. *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Friedan, Betty 1965. *La mística de la feminidad* [1963]. Barcelona: Sagitario S.A.
- Friedman, Sharon 2006. "Honor or Virtue Unrewarded: Glaspell's Parodic Challenge to Ideologies of Sexual Conduct and the Discourse of Intimacy". *New England Theatre Journal* 17: 35-58.
- Gainor, J. Ellen 2001. *Susan Glaspell in Context: American Theatre, Culture and Politics, 1915-1948*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- 2006. "Woman's Honor and the Critique of Slander Per Se". En *Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry*. Ed. Martha C. Carpentier. Cambridge: Cambridge Scholars Press. 66-79.

- 2022. *Literature in Context: Susan Glaspell*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gelb, Barbara 1973. *So Short a Time: A Biography of John Reed and Louise Bryant*. Nueva York: W. W. Norton & Co.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- eds. 1985. *Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. Nueva York: Norton.
- Gillies, James y Robert A. Neymeyer 2006. “Loss, Grief, and the Search for Significance: Towards a Model of Meaning Reconstruction in Bereavement”. *Journal of Constructivist Psychology* 19: 31-65.
- Glaspell, Susan 1926. *The Road to the Temple*. Londres: Ernest Benn Ltd.
- 2005 (1926). *The Road to the Temple*. Ed. Linda Ben-Zvi. Jefferson, NC: McFarland.
- Halter, Peter 1994. *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hampden, John, ed. 1928. *Ten Modern Plays*. Londres: T. Nelson & Sons, Ltd.
- Hapgood, Hutchins 1939. *A Victorian in the Modern World*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company.
- Hazlitt, William 1930. “On a Sundial” [1827]. En *Selected Essays of William Hazlitt, 1778 to 1830*. Ed. Geoffrey Keynes. Londres: Nonesuch Press. 335-346.
- Heller, Adele y Lois Rudnick, eds. 1991. *1915, The Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art, and the New Theater in America*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hernando-Real, Noelia 2011. *Self and Space in the Theatre of Susan Glaspell*. Jefferson: McFarland.
- 2014. *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d’estudis nordamericans. Universitat de Valencia.
- Hinz-Bode, Kristina 2006. *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression. Language and Isolation in the Plays*. Jefferson: McFarland.
- Janoff Bulman, Ronnie 1992. *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. Nueva York: The Free Press.
- Jouve, Emeline 2017. *Susan Glaspell’s Poetics and Politics of Rebellion*. Iowa City: Iowa University.
- Kattwinkle, Susan 1996. “Absence as a Site for Debate: Modern Feminism and Victorianism in the Plays of Susan Glaspell”. *New England Theatre Journal* 7: 37-55.
- Kennedy, Jeffery 2023. *Staging America: The Artistic Legacy of the Provincetown Players*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Kolin, Philip C. 1988. “Therapists in Susan Glaspell’s *Suppressed Desires* and David Rabe’s *In the Boom Boom Room*”. *Notes on Contemporary Literature* 18.5: 2-3.
- Koenig, Rhoda 2008. “Glaspell’s Shorts. Orange Tree, Richmond”. *The Independent* 10 abril: s. p.
- Kolodny, Annette 1985. “A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts”. *New Literary History* 11.3: 451-67. Reimp. en Showalter, Elaine 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Nueva York: Pantheon Books. 46-62.
- Koprince, Susan 2006. “The Narrow House: Glaspell’s *Trifles* and Wharton’s *Ethan Frome*”. En *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Eds. Martha C. Carpentier y Barbara Ozieblo. Amsterdam y Nueva York: Rodopi. 63-78.
- Kövecses, Zoltán 2000. *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kübler-Ross, Elisabeth 1969. *On Death and Dying*. Nueva York: The Macmillan Company.
- & David Kessler 2007. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*. Nueva York: Scribner.
- Larabee, Ann E. 1990. “Meeting the Outside Face to Face’: Susan Glaspell, Djuna Barnes, and O’Neill’s *The Emperor Jones*”. En *Modern American Drama: The Female Canon*. Ed. June Schlueter. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 77-85.

- Lewisohn, Ludwig 1922. *The Drama and the Stage*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Luhan, Mabel Dodge 1985 [1936]. *Movers and Shakers*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Machado, Antonio 1924. *Nuevas canciones*. Madrid: Editorial Mundo Latino. [www.cervantesvirtual.com]
- Manuel Cuenca, Carme 2000. "Susan Glaspell's *Trifles* (1916): Women's Conspiracy of Silence Beyond the Melodrama of Beset Womanhood". *Revista de Estudios Norteamericanos* 7: 55-65.
- Makowsky, Veronica 1993. *Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Marlowe, Sam 2008. "Glaspell Shorts at the Orange Tree, Richmond". *The Times*. 9 abril: s. p.
- MacLeod, Glen 1993. *Wallace Stevens and Modern Art: From the Armory Show to Abstract Expressionism*. New Haven: Yale University Press.
- Mink, Janis 1996. *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*. Köln, Alemania: Taschen.
- Murphy, Brenda 2005. *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ed. 1999. *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Narbona Carrión, M^a Dolores y Barbara Ozieblo, eds. 2005. *Otros escenarios. La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*. Barcelona: Icaria.
- Nelligan, Liza Maeve 1995. "The Haunting Beauty from the Life We've Left: A Contextual Reading of *Trifles* and *The Verge*". En *Susan Glaspell. Essays on Her Theatre and Her Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: University of Michigan Press. 85-104.
- Neymeyer, Robert 2001. *Aprender de la pérdida: una guía para afrontar el duelo*. Barcelona: Paidós.
- Noe, Marcia 2022. *Three Midwestern Playwrights: How Floyd Dell, George Cram Cook, and Susan Glaspell Transformed American Theatre*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- 1983. *Susan Glaspell: Voice from the Heartland*. Macomb: Western Illinois University Press.
- y Robert Lloyd Marlowe 2005. "Suppressed Desires and Tickless Time: An Intertextual Critique of Modernity". *American Drama* 14.1: 1-14.
- O'Brien, Scott 2010. *Ann Harding. Cinema's Gallant Lady*. Albany, Georgia: BearManor Media.
- Ozieblo, Barbara 2000. *Susan Glaspell. A Critical Biography*. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press.
- 2006 "Susan Glaspell and the Modernist Experiment of *Chains of Dew*". En *Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry*. Ed. Martha C. Carpentier. Cambridge: Cambridge Scholars Press. 7-24.
- ed. 1994. *The Provincetown Players. A Choice of the Shorter Works*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- y Jerry Dickey 2008. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London: Routledge.
- Papke, Mary E. 1993. *Susan Glaspell: A Research and Production Sourcebook*. Westport, CT: Greenwood.
- Payás Puigarnau, Alba 2008. "Funciones psicológicas y tratamiento de las rumiaciones obsesivas en el duelo". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* vol. 18, n° 102: 307-327.
- 2010. *Las tareas del duelo. Psicoterapia de duelo desde un modelo integrativo-relacional*. Barcelona: Paidós.
- Peiss, Kathy y Christina Simmons 1989. *Passion and Power. Sexuality in History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pérez Sales, Pau y Carmelo Vázquez 2003. "Emociones positivas, trauma y resiliencia". *Ansiedad y estrés* 9 (n° 2-3): 235-254.
- Rosemont, Franklin 2002. *Joe Hill: The IWW and the Making of a Revolutionary Workingclass Counterculture*. Chicago: Charles H. Kerr.
- Rudnick, Lois Palken 1996. *Utopian Vistas: The Mabel Dodge Luhan House and the American Counterculture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Sarlós, Robert K. 1982. *Jig Cook and the Provincetown Players*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Scott Gatty, Margaret 1900. *The Book of Sundials*. Eds. Horatia K. F. Gatty Eden y Eleanor Lloyd. Londres: George Bell & Sons.
- Schwarz, Judith 1982. *Radical Feminists of the Heterodoxy: Greenwich Village, 1912-1940*. Norwich, Vt.: New Victoria Publishers.
- Shafer, Yvonne 1997. *American Women Playwrights 1900-1950*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Showalter, Elaine 1985. *The Female Malady*. Londres: Virago.
- Sievers, W. David 1955. *Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama*. Nueva York: Hermitage House.
- Smith, Gibbs M. 1969. *Joe Hill*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Thoreau, Henry David 1908. *Cape Cod*. Nueva York: Thomas Y. Crowell & Co. Publishers.
- Thaxter, John 2008. "Glaspell's Shorts". *The British Theatre Guide*. Abril: s. p.
- Vorse, Mary Heaton 1942. *Time and the Town. A Provincetown Chronicle*. Nueva York: Dial Press.
- Waincott, Ronald H. 1997. *The Emergence of Modern American Theatre, 1914-1929*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Waterman, Arthur E. 1966. *Susan Glaspell*. Twayne's United States Authors Series 101. Ed. Sylvia E. Bowman. Nueva York: Twayne Publishers.
- Watson, Steven 1991. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*. Nueva York: Abbeville Press.
- Wetzsteon, Ross 2002. *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia 1910-1960*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Wollstonecraft, Mary 1994. *Vindicación de los derechos de la mujer* [1792]. Madrid: Ediciones Cátedra e Instituto de la Mujer.
- Zandvoort, Albert 2012. "Living and Laughing in the Shadow of Death: Complicated Grief, Trauma and Resilience". *The British Journal of Psychotherapy Integration*, vol. 9, n° 2: 33-44.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana
2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*
3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*
4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*
5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*
6. María Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*
7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*
8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*
9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*
10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*
12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*
14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*
15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*
16. Carmen Rueda Ramos, *Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*
17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*
18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*
19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*
20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*
21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*
22. Ana María Fraile Marcos, *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*
23. Suzanne Greenslade, *Under the Magnolias: Growing Up White in the South*
24. Miriam López and M^a Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*
25. Susana M^a Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*
26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*
27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)*
28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)*
29. Antonio Lastra, *Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson*
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*
31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*
32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y comics*

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica
34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles
35. Antonio Lastra, Herencias straussianas
36. M^a Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road
37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton
38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page
39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo
40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España
41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin
42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin
43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas
44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States
45. María del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity
46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres
47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance
48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco
49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel
50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán
51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña
52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel
53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa
54. M^a Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades
55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells
56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra
57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica
58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo
59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South
60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace
61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity
62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel
63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature
64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender
65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo
67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana
68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez
69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso
70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969
71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra si mismo
72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor
73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España
74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas
75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco
76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride
77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra
78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos
79. Carlos X. Ardavin Trabanco, Jorge Mari, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)
80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas
81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal
82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity
83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society
84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)
85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films
86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno
87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno
88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3
89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature
90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra
91. Elena Ortells Montón, Prisoneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos
92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos
93. Mágara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos
94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations
95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos
96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing
97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., *Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion*
99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera
100. Félix Martín Gutiérrez, *Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos*
101. Juana Celia Djelal, *Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems*
102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., *Identidad y disidencia en la cultura estadounidense*
103. José Antonio Gurpegui, *Hemingway and Existentialism*
104. Juan Miguel Company, *Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)*
105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis
106. Thomas S. Harrington, *Living the Baroque: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies*
107. Simón Ortiz, *Un buen viaje*. Trad. y ed. Mágara Averbach
108. Rubén Peinado Abarrio, *Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity*
109. Ezra Pound, *Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920)*. Trad. y ed. Rolando Costa Picazo
110. Rae Armantrout, *Rae Armantrout. Poemas (2004-2014)*. Trad. y ed. Natalia Carbajosa
111. Noelia Hernando Real, *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922*
112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernos 4, 5 & 6*
113. Teresa Requena Pelegrí, *Gertrude Stein: teatro y vanguardia*
114. María Christina Ramos, *Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain*
115. José Manuel Benítez Ariza, *Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe*
116. Alex Fernández de Castro, *La masía, un Miró para Mrs. Hemingway*
117. A. Robert Lee, *Americas: Selected Verse and Vignette*
118. Laura López Peña, *Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel*
119. Nicolás Estévez, ed., *Remando de noche: la poesía de Donald Wellman*
120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., *Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)*
121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., *El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos*
122. Mágara Averbach, *Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales*
123. Ana Fernández-Caparrós, *El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta*
124. Oreto Doménech i Masià, *Poesía digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland*
125. Oreto Doménech i Masià, *Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland*
126. Juan José Calvo García de Leonardo, *Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov*
127. Fabio Nigra, ed. *El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil*
128. John Howard, *White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication*
129. Paul Scott Derrick, *Lines of Thought: 1983-2015*

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)
131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution
132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea
133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios
134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)
135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8
136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo
137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía
138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creerías. Una vindicación del cine clásico norteamericano
139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas
140. Santiago Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo
141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S
142. Mágina Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales
143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)
144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general
145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov
146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos
147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing
148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?
149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era
150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction
151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10
152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence
153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra
154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders
155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poems d'amor (1974-1976)
156. Aviva Chomsky, Unwanted People
157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina
158. Walt Whitman, Días ejemplares. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan
159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat
160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen
161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries

162. Emilio Sales Dasi, Blasco Ibáñez en Norteamérica
163. Toni Montesinos, El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana
164. Valeria L. Carbone, Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)
165. Nephtalí de León, La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánimo que no descansa)
166. Juan Carlos Calvillo Reyes, Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español
167. Rita Dove, Thomas y Beulah, Rita Dove. Trad. y ed. Mágina Averbach
168. James Fenimore Cooper, Cuentos para quinceañeras, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher
169. María Jesús Rodríguez Hernández, Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos
170. Jorge Majfud, Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense
171. John Howard, Felling & Pining
172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature and Culture in Non-Native Settings
173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodriguez
174. Pilar Illanes Vicioso, Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra
175. Alfonso Martínez Berganza, Hemingway en la España taurina
176. Maite Aperribay Bermejo, Ecoxicanismo: autoras chicanas y justicia medioambiental
177. Rebeca Gualberto Valverde, Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth
178. Ana Pol Colmenares, Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, baluceos
179. Jorge Majfud, La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos
180. Daniel Pinkas, ed. Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas de George Santayana. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán
181. Carolina Fernández Rodríguez, American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation
182. Benjamin Drew, The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon
183. Christine Jensen Hogan, Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador
184. John Howard, Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis
185. Rodolfo F. Acuña, Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra
186. Carme Manuel, ed. The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children
187. Noelia Hernando-Real, Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell
188. Eusebio V. Llácer Llorca, El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe
189. Jorge Majfud, El otoño de la plutocracia americana
190. Malena López Palmero, Del paraíso ultramarino al infierno colonial: Virginia (siglos XVI-XVII)
191. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)



BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

Las obras recopiladas en este volumen muestran la faceta más vanguardista y clarividente de Susan Glaspell; cubren desde lo trágico, psicológico y profundo, hasta lo ligero y humorístico. Tratan temas esenciales como la lucha por la igualdad social y política de las mujeres en Estados Unidos, y la apremiante necesidad de solidaridad entre las mismas. Abordar dichas temáticas muestra cómo Glaspell experimenta en primera línea, y a menudo sobrepasa, sus tempranas ideas «avant-garde» con las que rivalizó y precedió a su amigo Eugene O'Neill. *En las afueras* describe con tintes poéticos el revelador contraste entre lo topográfico y lo psicológico para reflejar la experiencia del duelo en clave de género. En *El honor de una mujer*, opta por crear seis personajes femeninos, conflictivos y lanzados en pos de soluciones alegóricas. Finalmente, el protagonista de *El reloj de sol* insiste en reinventarse tomando como base la noción del tiempo y las horas. Cada pieza teatral va acompañada de un ensayo crítico que contextualiza la época y su ambiente.