

# LA LUCHA CONTRA EL SISTEMA EN EL TEATRO FEMINISTA: MACHINAL, DE SOPHIE TREADWELL

Fernández Morales, M.  
Universidad de Oviedo

## Resumen

*El presente artículo entronca con la corriente crítica que pretende recuperar y revalorizar las figuras femeninas del teatro moderno. El estudio de Machinal se centra en su tematización de la violencia contra la mujer en una sociedad que pone la individualidad femenina al servicio del patriarcado.*

*Mediante el análisis de diálogos, acotaciones y otros elementos del hecho teatral expresionista mostraremos cómo Treadwell es capaz de construir un universo hostil que representa a todas las mujeres oprimidas por el sistema a través del personaje de Helen Jones. En un momento histórico dominado por los hombres y la mecanización, el fracaso de la protagonista contrasta radicalmente con el éxito creativo de su autora.*

## Sophie Treadwell, pionera de la escena expresionista

Sophie Treadwell (California, 1885-1970) inicia su carrera periodística en 1909 y posteriormente la literaria en 1922, animada por un fuerte espíritu de lucha y una profunda preocupación por los colectivos marginales. Nacida en una familia de raíces pioneras, Treadwell supo perpetuar el valor emprendedor de sus ancestros, y así como ellos cruzaron las planicies americanas para comenzar una nueva vida en el oeste, la joven Sophie traspasó los límites canónicos del periodismo y la literatura con sus trabajos para publicaciones como el *San Francisco Bulletin* y sus creaciones para la escena. Igualmente, fue más allá de lo esperado en su sociedad para una mujer completando su educación con formación universitaria en la Universidad de California en Berkeley, donde estudió teatro y ejerció como actriz en varios montajes.

En un primer momento y después de licenciarse, se inclinó por la profesión de reportera, y halló en las noticias que le tocó cubrir para la prensa californiana una fuente importante de datos para sus obras. Así, el texto *Machinal*, que analizaremos en este artículo, está basado en un juicio que la dramaturga presenció y que se convirtió en un proceso muy popular en su momento, llegando a realizarse incluso una versión cinematográfica libre de los hechos. James Cain se centró en su película "Double Indemnity" (1931)<sup>1</sup> en el romance de Ruth Snyder con un agente de seguros, Judd Gray. En el filme Cain presenta a Snyder como una *femme fatale*,

---

<sup>1</sup> Titulada "Pacto de Sangre" en España.

"enérgica, codiciosa, excitante y frígida" [Bel96] que convence a su amante para asesinar a su marido y compartir una sustanciosa prima. Treadwell, sin embargo, poniendo de manifiesto su conciencia de género en la dramatización del caso,<sup>2</sup> desplaza la atención hacia las hostiles condiciones de vida de la mujer y la opresión que le rodeaba en su vida personal y profesional. Creando para la escena el personaje de Mrs. Jones, la dramaturga les dio a las Ruths del mundo una posibilidad de mostrar su visión parcial que la Snyder real no tuvo en el juicio que la llevó a la muerte.

Además de con su entorno más inmediato, Sophie Treadwell también entró en contacto a lo largo de su carrera como periodista con la esfera cultural neoyorquina e internacional. Tuvo la oportunidad de visitar otros países, entre ellos Méjico, donde fue la única reportera autorizada a entrevistar a Pancho Villa, y España, donde sería primero enviada especial y después llegaría a establecer su residencia durante ocho años (1950-1958). Su amplia cultura y su facilidad para los idiomas la convirtieron en una *New Woman* de su tiempo, un individuo femenino activo y excepcional en una sociedad rígida marcada por los valores masculinos de patriotismo y aceptación de los roles tradiciones de género.

Centrándonos en su carrera literaria, y más particularmente en su teatro, encontramos en la trayectoria de Treadwell una clara tendencia a la experimentación artística y la transgresión temática extraordinaria para una mujer de principios del siglo XX. En sus obras hay trazos expresionistas - tendencia que Susan Glaspell, cofundadora de los Provincetown Players en 1915, había introducido en Estados Unidos con *The Verge* (1921) - y temas tan polémicos para la época como la pena de muerte (*Machinal*), la revolución mejicana (*Gringo*) o el adulterio (*Ladies Leave*). Rechazando el teatro comercial, Treadwell se inclinó por un compromiso personal, político y estético, lo que la condenó a la ausencia en las antologías dramáticas durante décadas. Raras veces - *Machinal* es una de las excepciones - logró aceptación mayoritaria entre sus contemporáneos, que tachaban a sus personajes de inapropiados y sus argumentos de poco claros [Sha97], y sin embargo hoy se reconoce su enorme talento más allá de las reglas del canon tradicional.

Aunque Treadwell intentó también un acercamiento al terreno de la narrativa, más abierto por entonces a las mujeres, con una novela cuyo título ni siquiera se conserva en las historias literarias, los éxitos que cosechó vinieron de sus trabajos de dramaturgia. Gracias a ellos se la ha recuperado para la literatura universal a través de una crítica feminista que ha coincidido en alabar su relevancia en la historia del teatro moderno. Al igual que Susan Glaspell (1876-1948), Edna Ferber (1885-1968) y otras pioneras de la escena norteamericana, Sophie Treadwell fue rescatada del forzoso olvido por las críticas que, como Jennifer Parent, Sally Burke o Yvonne Shafer, apreciaron en ella un temprano feminismo, cargado de compromiso e intemporal. Los temas que encontraremos en *Machinal* son universales y tienen hoy tanta vigencia como en las primeras décadas del siglo: la lucha por una voz

---

<sup>2</sup> Ginger Strand sostiene que *Machinal*, además de una dramatización del caso Snyder, puede ser una reescritura feminista de la obra *The Adding Machine*, de Elmer Rice, estrenada en 1923. En todo caso, lo fundamental es el afán revisionista y la conciencia de género de la autora.

propia en la sociedad y en la literatura sigue siendo la de las mujeres que se dedican al teatro en nuestros días; la reivindicación de un mundo más justo donde la mujer no sea víctima de violencia por razón de su sexo se alza por encima de fronteras culturales, nacionales e ideológicas.

### ***Machinal*<sup>3</sup> o la mujer contra el sistema**

Cuando en crítica norteamericana feminista se habla de obras dramáticas que tematizan la violencia perpetrada por mujeres, los primeros ejemplos que vienen a la mente son *Trifles*, de Susan Glaspell (1916), *Machinal*, de Sophie Treadwell (1928) y la más reciente *My Sister in this House*, de Wendy Kesselman (1980). Las tres piezas fueron escritas por mujeres, tienen como protagonistas a mujeres sometidas que terminan por asesinar a quienes ejercen el poder sobre ellas, y están basadas en hechos reales ocurridos en la primera mitad del siglo XX. *Trifles*, la breve historia de Minnie Foster y el asesinato de su marido John Wright en una granja de Iowa, ha sido ya profusamente analizada desde el punto de vista de género por críticas como Barbara Ozieblo o Linda Ben-Zvi, y su relevancia dentro del canon dramático moderno ha quedado sobradamente demostrada, por lo que no entraremos en detalles aquí.<sup>4</sup> En cuanto a *My Sister in this House*, se distingue de los otros dos títulos en que las víctimas del asesinato son mujeres. Kesselman se inspiró en un suceso ocurrido en Le Mans, Francia, donde las hermanas Léa y Christine Papin, que trabajaban como empleadas del hogar para la Señora Lancelin y su hija, apuñalaron y mutilaron a éstas en su propia casa en 1933. La noticia, aparecida en los diarios franceses del momento, había inspirado ya *The Maids* a Jean Genet en 1947, y Kesselman la reescribió poniendo el énfasis en cuestiones de sexualidad lésbica reprimida y conflictos de clase [Ben95].

Lo que *Trifles* y *My Sister in this House* tienen en común, además del acto de violencia, es el hecho de presentar un escenario de tensión creciente en el que las mujeres van acumulando ira e impotencia contra sus opresores/as hasta que un gesto fatídico les hace tomar las armas. Las dos obras descubren un proceso de condensación de odio y rencor que termina por hallar una válvula de escape en la muerte violenta de quien somete. *Machinal*, de Sophie Treadwell, plantea la misma cuestión, evocando el caso mencionado en el que Ruth Snyder fue condenada junto a su amante por la muerte de su marido. En ella la autora se rebela contra la visión popular que acusaba a la mujer de locura y comportamiento anormal en notas de prensa como ésta: “[i]f Ruth Snyder is a woman, then, by God! You must find some other name for my mother, wife, or sister” [Ben95]. En un ejercicio de reescritura de los roles de género imperantes en su época, Treadwell presenta ante su público no una loca extraordinaria que se sale de los límites de lo concebible atreviéndose a

---

<sup>3</sup> El estreno de *Machinal* dio la primera oportunidad a un actor por entonces desconocido: Clark Gable, cuya carrera fue imparable a partir de este primer éxito en el teatro.

<sup>4</sup> Sobre *Trifles* y su autora véanse, por ejemplo, los volúmenes *Susan Glaspell. Essays on her Theater and Fiction*, editado por Linda Ben-Zvi, o *Susan Glaspell's Century of American Women*, de Veronica Makowsky, además de los diversos trabajos sobre la autora de Barbara Ozieblo y Marcia Noe.

matar a su marido, sino una *everywoman*, una mujer cualquiera empleada en una fábrica de cualquier región industrializada de los Estados Unidos y que debido a su entorno hostil y sin salidas termina por responder a la violencia con más violencia. Transgrediendo las expectativas del público masculino de la época, Treadwell sugiere que no es la moderna *New Woman* de tendencias feministas visibles la que debe ser temida,<sup>5</sup> sino la aparentemente dócil mujer vulgar que puede verse forzada a actuar de forma radical por las presiones del sistema patriarcal [Bur96]. Al fin y al cabo, la propia Snyder fue reconocida como víctima oprimida por la prensa de la época, que habló del “violent effort of this woman to escape from her life and environment after more than a decade of submission to her lot” [New27]. *Machinal* se atreve así a dramatizar el proceso que llevó a esta *everywoman* “from marriage to motherhood and murder [among] the crushing forces of the abstract machinery of business, marriage, sex, motherhood, religion, the legal system, and the state” [Bur96].

Como muchas mujeres de su mismo momento histórico, la protagonista de *Machinal* se ve envuelta en una serie de acontecimientos vitales que no se le permite controlar y que están orquestados al ritmo de las máquinas y el pulso de la ciudad que la rodean: educación precaria, trabajo temporal, matrimonio no deseado, maternidad forzosa, sexualidad reprimida... Al igual que muchas norteamericanas de finales de los años veinte, Helen Jones se encuentra atrapada en el denominado “Mito de Ricitos de Oro” [Kol93] que le provoca miedo a la soltería - lo cual la convertiría en una mujer indigna de respeto ante los ojos de la sociedad capitalista patriarcal - y le lleva a aceptar la especialización de roles que se impone en su entorno social: dentro de una familia nuclear típica de clase media, el hombre sale al espacio público a trabajar, por lo que aporta un salario, y a cambio recibe atenciones ininterrumpidas y favores sexuales gratuitos de su esposa, limitada al entorno doméstico en sus actividades diarias. Helen conoce bien su destino, y se dirige a su madre en unos términos que resultan demasiado familiares: “I got to get married, Ma ... All women get married, don't they?” [Tre93].<sup>6</sup> Desde la apertura del telón observamos que el personaje principal ha aprendido la lección del “tráfico de mujeres” del que hablaba Emma Goldman cuando decía que “[w]oman is reared as a sex commodity” [Bur96].

Estilísticamente hablando, Treadwell escoge la forma expresionista, importada de Alemania para la escena estadounidense en los años veinte y que Jerry Dickey describe exhaustivamente en “The Expressionist Moment”, enumerando los rasgos fundamentales reconocibles en *Machinal*:

[Expressionists] attempted to reject representation of surface reality in favor of a depiction of inner, subjective states of emotion and experience. Visual and emotional qualities often featured an

---

<sup>5</sup> Recordemos que Treadwell escribe durante la Primera Ola del Movimiento Feminista, cuando la lucha por el voto femenino era el objetivo primordial para las mujeres, que se manifestaban en las calles, tomando espacios y medidas de acción que no les eran propios hasta entonces.

<sup>6</sup> Todas las citas de la obra remiten a la edición de Nick Hern Books 1993. Omitiremos la referencia en adelante.

element of distortion, exaggeration, or suggestive symbolism, frequently achieving a dream-like or nightmarish quality to the action. The effects of mechanization and urbanization resounded in the compressed syntax and telescopic dialogue of the characters, who with the exception of the central character often appeared as abstracted types or caricatures. Music and sound effects helped communicate varying emotional states of the play's focal characters ... These plays also tended to reject a linear, sustained exposition of story in favor of a rapidly changing sequence of short scenes. [Dic99]

La autora utiliza hábilmente las herramientas dramáticas a su alcance para presentar los hechos desde un único punto de vista: el de su personaje femenino principal. Mediante variados recursos teatrales por los que "manipula absolutamente el texto para darle la dirección y el objetivo de lo que pretende con el montaje" [Gon87], consigue reflejar el estado mental de Helen en un escenario cargado de significado semiótico y social.<sup>7</sup> A tal efecto, sus acotaciones en el texto son extremadamente precisas, y en ellas describe desde la trama hasta la estructura, pasando por sus intenciones, el decorado, los sonidos y cada uno de los personajes vistos y/o oídos a lo largo de las nueve escenas de *Machinal*. Cada una de estas escenas se corresponde con una etapa diferenciada de la vida de la protagonista, y el conjunto tiene un claro objetivo final: elevar "un grito con toda su dinámica estridente, compuesto de asombro, de rebeldía, de miedo, de restos de palabras" [Gon87]. Así, "To business" nos muestra a Helen en su puesto de trabajo dentro de la empresa del que luego será su marido; "At Home" nos lleva al hogar que comparte con su madre cuando aún está soltera; "Honeymoon" y "Maternal" se adentran en la vida íntima de Helen y su esposo; "Prohibited" se refiere a su romance adúltero junto con otras situaciones socialmente inaceptables que vemos en diálogos paralelos de personajes secundarios, como el aborto o la homosexualidad; "Intimate" continúa la historia de la protagonista y su amante; "Domestic" contrasta con la anterior mostrando la rutina del matrimonio Jones; y finalmente "The Law" y "A Machine" nos muestran el juicio y posterior ejecución de la malograda *everywoman* en la silla eléctrica.

El compromiso político de Treadwell con la mujer de a pie y su intención de interesar al público en la historia de un ser humano cualquiera también vienen definidos en las minuciosas acotaciones escénicas. En ellas la autora pone de manifiesto la esencia del modo dramático expresionista, que se centra en el subjetivismo [Gon87] yendo más allá del afán naturalista por reproducir la realidad fotográficamente. Por su valor literario y su inusitada precisión, es oportuno reproducir aquí al menos parte de las indicaciones parentéticas iniciales, recordando que la misma atención al detalle se repite a todo lo largo del texto, haciendo de la parte no dialogada de *Machinal* un elemento clave para su análisis:

**The Plot** is the story of a woman who murders her husband - an ordinary young woman, any woman.

---

<sup>7</sup> Tanto Treadwell como Susan Glaspell contaron con la colaboración de Robert Edmund Jones para el diseño de decorados de sus trabajos expresionistas [Sha97].

**The Plan** is to tell this story by showing the different phases of life that the woman comes in contact with, and in none of which she finds any place, any peace. The woman is essentially soft, tender, and the life around her is essentially hard, mechanized. Business, home, marriage, having a child, seeking pleasure - all are difficult for her - mechanical, nerve nagging. Only in illicit love does she find anything with life in it for her, and when she loses this, the desperate effort to win free to it again is her undoing.

This story is told in nine scenes. In the dialogue of these scenes there is the attempt to catch the rhythm of our common city speech, its brassy sound, its trick of repetition, etc.

Then there is, also, the use of many different sounds chosen primarily for their inherent emotional effect (steel riveting, a priest chanting, a Negro singing, jazz, band, etc.), but contributing also to the creation of a background, an atmosphere.

**The Hope** is to create a stage production that will have 'style', and at the same time, by the story's own innate drama, by the directness of its telling, by the variety and quick changingness of its scenes, and the excitement of its sounds, to create an interesting play.

**Scenically** this play is planned to be handled in two basic sets (or one set with two backs)...

**Lighting** concentrated and intense. - Light and shadow ...

**Offstage voices:** Characters in the Background, Heard, but Unseen: a Janitor, a Baby, a Boy and a Girl ...

**Mechanical Offstage sounds:** a small jazz band, a hand organ, steel riveting, telegraph instruments, aeroplane engine.

**Mechanical Onstage Sounds:** Office Machines (typewriters, telephones, etc.), Electric Piano.

**Characters:** in the Background Seen, not Heard: (*Seen, off the main set; i.e., through a window or door*): couples of men and women dancing ...<sup>8</sup>

Vistas las acotaciones, parecería que la autora anula la labor de los directores de escena y realiza el comentario intratextual de su propia obra, dejando también a la crítica sin trabajo interpretativo que hacer. Sin embargo, *Machinal*, lejos de perder interés, ha comenzado a aparecer de nuevo en antologías de teatro escrito por mujeres, y directoras de Europa y América la rescatan cada vez más a menudo en arriesgadas producciones. Ejemplo de esta recuperación para la escena del texto de Sophie Treadwell son las numerosas representaciones, especialmente de compañías universitarias y festivales alternativos, de la última década: Swarthmore

---

<sup>8</sup> Añade Treadwell varios detalles y personajes más, entre los que incluyen sonidos, tipos de iluminación e incluso los pies de los peatones que se ven por la ventana de la habitación del amante de Jones.

College, Edinburgh Fringe Festival, Bryn Mawr & Haverford Colleges, Department of Theatre at the University of Denver o Thalatta Teatro. El reto que supone su puesta en escena para las directoras jóvenes y su particular perspectiva feminista hacen que *Machinal* sea un texto del que se puedan extraer incluso más elementos dramáticos de interés para críticas y dramaturgas de los que Treadwell detalla en las largas acotaciones que hemos visto.

Rocío Solís, directora habitual de la compañía Thalatta Teatro de Málaga, confirma la riqueza de la obra, sus posibilidades para los escenarios contemporáneos y el atractivo que la creación dramática de Sophie Treadwell supone treinta años después de su muerte:

Lo que más me sedujo de Treadwell fue su biografía. Me parece una mujer tremendamente comprometida y que lucha durante toda su vida por su propia libertad en contra de todos los prejuicios de la época. Fue reportera, actriz, dramaturga y dirigía sus propias obras de teatro. Fue una aventurera, a una edad avanzada adoptó una niña... Realmente me parece una mujer fascinante; quizá lo que más me admira de Sophie Treadwell es ella misma ... El espíritu transgresor de la obra nos acompañó durante todo el proceso ... Sophie Treadwell tenía una sensibilidad exquisita para contar la problemática femenina ... creo que la obra suscita una reflexión sobre la vida que vivimos tanto hombres como mujeres, su mecanicidad, la inercia a la que nos vemos arrastrados ... *Machinal* es un texto tremendamente actual. [Sol00]

En la línea de transgresión de los límites impuestos a las mujeres en el teatro tradicional que marca Treadwell, hay en *Machinal* otros elementos que enriquecen la obra junto con las acotaciones escénicas. Uno de ellos es sin duda el lenguaje paraverbal, fundamental para la comprensión global de la realidad vital de la Señora Jones - y de todas las mujeres a las que ella representa como *everywoman* norteamericana de los años veinte. Sus repeticiones nerviosas - "a trick of constantly arranging her hair over her ears" -, las negativas a hablar cuando el contexto la oprime demasiado - como en el hospital tras dar a luz, por ejemplo -, los actos reflejos de repulsión ante el contacto con su marido y su insistencia en bailar y moverse cuando se siente liberada junto a su amante - "I just want to keep moving" - son tan relevantes para la definición de la protagonista como el resto de parámetros de caracterización del personaje dramático que define Carmen Bobes [Bob97]: su participación en el diálogo - y en el caso de Helen, sus monólogos -, las acciones que desarrolla dentro de la trama o las descripciones que de ella nos ofrecen otros personajes.

Aprovechando todas las variantes del lenguaje presentes en el hecho comunicativo teatral, directoras como Solís sacan partido de la creación literaria de Treadwell y hacen que la protagonista se exprese fundamentalmente a través de su cuerpo. El lenguaje verbal disponible no es apropiado para Helen. Al igual que el resto de estructuras sociales definidas en masculino, las palabras que existen no pueden dar voz a su experiencia como mujer, por lo que tiene que recurrir al silencio o al lenguaje gestual. Así, la actriz que encarnaba a la joven Jones en la producción que Thalatta Teatro diseñó de *Machinal* (Málaga, mayo 2000) realizaba movimientos convulsos y bruscos en una suerte de tarantela desesperada. Los gestos se volvían

especialmente marcados cuando en la obra le atormentaba la necesidad de escapar y las voces en *off* - o la suya propia, haciendo de su conciencia un personaje más con diálogo propio - le recordaban que estaba atrapada en un mundo deshumanizado, donde sólo los intereses mercantiles de los hombres de negocios tenían importancia, coincidiendo con pasajes especialmente patéticos como éste:

Marry me - wants to marry me - George H. Jones - George H. Jones and Company - Mrs. George H. Jones ... How would you like to marry me - What do you say - Why Mr. Jones I - let me look at your little hands ... George H. Jones - fat hands ... don't touch me ... no rest - must rest - no rest - late today ... air - pressing - bodies pressing ... stop - air - late - job - no job ... no money - installments due - no money - money - George H. Jones ... I want to rest - no rest - earn - got to earn - married - earn - no - yes...<sup>9</sup>

Las manos, que aparecen en este fragmento y muy a menudo en el conjunto de la obra, son un símbolo que Treadwell utiliza de forma recurrente para reflejar el estado de ánimo de la protagonista, reforzando el estilo eminentemente expresionista del texto. Cuando aún tiene esperanza de encontrar un hombre a quien amar, Helen cuida sus manos cubriéndolas cada noche con unos guantes de goma. De hecho, su futuro marido se enamora de ella por sus manos: "It's my hands got me a husband". Sin embargo, una vez casada y conviviendo con ese hombre desagradable y grosero, de manos gruesas y amenazantes - "his hands are fat - and they sort of press" -, Jones pierde el interés por su propio aspecto y no lo recupera hasta que se enamora del joven aventurero Richard Roe, como sale a relucir durante el juicio. La constante repetición de estas referencias constituye un efectivo recurso de sinécdoque en el que las manos representan el cuerpo completo de Helen, que ella considera más bello y digno de cuidado cuando la mueve el amor y se ve reflejada en "la mirada del otro".

Continuando con las imágenes relacionadas con el cuerpo femenino, claves para una lectura de género de *Machinal* y del teatro feminista en general, vemos cómo en los momentos de soledad y desesperación Helen se autocastiga con el ayuno, un *leit motif* de la literatura escrita por mujeres desde sus inicios. Nerviosa, voluble y anoréxica, la protagonista de *Machinal* se le presenta a su madre como una loca inconsciente, como queda bien claro en la escena titulada "At Home", en la que el adjetivo "crazy" aparece nada menos que ocho veces: "You act like you're crazy ... Are you crazy? ... You talk like you're crazy! ... You're crazy ... If that isn't crazy ...", etc. De igual forma, al médico que la atiende en el hospital Helen Jones se le antoja una neurótica ("These modern<sup>10</sup> neurotic women ... What are we going to do with them?"). La mujer se niega a dar el pecho en lo que parece ser una reacción depresiva postparto ante el nacimiento de una hija que estará condenada a repetir la

---

<sup>9</sup> Los monólogos de Mrs. Jones, llenos de pausas y con sintaxis inconexa, recuerdan a los de Allie Mayo en la obra de Glaspell *The Outside*, donde la dificultad de comunicación de los personajes femeninos es uno de los elementos clave. En ambos textos se enfatiza el problema de articulación a través del uso frecuente de guiones y frases rotas.

<sup>10</sup> Esta imagen popular de la mujer moderna y neurótica enlaza con el tema de la *New Woman* que hemos mencionado más arriba.

vida de su madre, "struggling in a world ruled by men ... [in] the emptiness of a society that's been subjected to technological advancement and industrial dehumanization" [Mur90].

La madre de Mrs. Jones, su marido,<sup>11</sup> sus compañeras/os de trabajo y el personal del hospital donde da a luz son los representantes del discurso social y científico vigente en la obra, que impone la incomunicación, convirtiendo a las personas en números sin rostro y sin nombre. De hecho, Treadwell no bautiza a ninguno de sus personajes - los llama "Young Woman, Mother, Husband, Nurse, Doctor", etc. -, enfatizando así su papel de meras piezas anónimas dentro de un engranaje social que no cuenta con el individuo ni aprecia la diferencia:

Official discourse in its most radical form resists communication: everyone is compelled to speak the same language (outer speech is all)... Official discourse is autism for the masses. That is, extreme versions of official discourse are similar to autism in so far as they are totalitarian and do not recognize otherness: they abhor difference and aim for a single, collective self. [Hol90]

Las/os colegas de Jones se hacen eco de este "autismo de masas" del que habla Michael Holquist y que borra los rasgos particulares de los individuos convirtiéndolos en parte de una inmensa máquina de producir dinero, "mere nonentities, living corpses without originality or power of initiative, human machines of flesh and blood, who pile up mountains of wealth for others and pay for it with gray, dull and wretched existences for themselves" [Bur96]. El montaje de Thalatta Teatro mostraba este encierro de los personajes dentro de la maquinaria capitalista a través de una escenografía minimalista en la que hombres y mujeres se movían entre las paredes de un cubo gigante, sin salirse nunca de los límites espaciales, gestuales ni lingüísticos definidos por su rol social y económico. Según su directora, "[e]l símbolo clave está en la escenografía cúbica; el gran cubo representa al sistema, a la gran máquina. La protagonista entra y sale del cubo ... hasta que al final es arrastrada y devorada por esta superestructura" [Sol00]. Habiendo interiorizado - como la propia Helen - el discurso, y formando ya parte de la masa oprimida, los personajes secundarios de *Machinal* se expresan como autómatas. Hablan y se mueven al ritmo de sus calculadoras y máquinas de escribir, con frases breves, tics lingüísticos y repeticiones mecánicas a modo de estribillo, como muestra este extracto del texto:

FILING CLERK: Look at A. Look at B. What's the matter with Q?

TELEPHONE GIRL: Ain't popular. Hello - Hello - George H. Jones

Company.

F.C: Hot dog! Why ain't it?

ADDING CLERK: Has it personality?

STENOGRAPHER: Has it Halitosis?

T.G: Has it got it?

F.C: Hot dog!

---

<sup>11</sup> Los personajes del marido y la madre de Helen remiten inevitablemente a los de la hermana y el marido de Claire Archer en *The Verge*, pieza pionera del Expresionismo que Susan Glaspell escribió siete años antes del estreno de *Machinal*.

Los oficinistas a sueldo del Señor Jones actúan en la obra como un todo, un único personaje antagonista de la anti-heroína Helen, dejándola sola en su callada lucha contra el *status quo*, y ejerciendo su limitado poder sobre ella como mujer sin cesar. En cuanto aparece en escena, sus colegas le recuerdan - siempre en términos negativos - su posición de "otra", de cuerpo extraño dentro del sistema de relaciones laborales y de género establecido en el discurso - "[s]he doesn't belong in an office" - y sus obligaciones dentro del contrato social - "[y]ou're late! And yesterday! And the day before!" -. Igualmente, los personajes de la madre y el médico insisten sobre sus deberes familiares - "you've got a mother to support" - y maternos - "put the child to breast ... Don't you want to nurse your baby?" -, pero sin llegar jamás a comunicarse con ella de forma efectiva. Estas intervenciones, directas y repetidas, junto con la atmósfera asfixiante de la factoría, el hospital o el metro son las causas de que Helen sienta que le roban su identidad y de que la ira y la impotencia se vayan acumulando en su interior hasta que la necesidad de aire y de alguien que le proporcione la libertad la conducen al crimen que la llevará a la silla eléctrica. Incluso la forma en la que Treadwell decide que hagan ejecutar a su protagonista constituye un símbolo de la mecanización que la rodea; ni siquiera en la muerte se le hacen concesiones. El patriarcado le ha privado del derecho de ser sujeto de su propia narrativa, le ha negado un amor y una sexualidad libres, se ha apropiado de su mente - que se considera enferma, como la de tantas mujeres que tratan de rebelarse - y ha tomado el control de su cuerpo.

En la utilización del cuerpo de la protagonista como instrumento del discurso dramático expresionista encontramos la clave temática de la obra: la violencia física y psíquica contra las mujeres en la sociedad patriarcal. El hecho de que Helen Jones no sea dueña de su propio cuerpo es lo que define el abuso al que se ve sometida por parte de su marido en el microcosmos familiar y por parte de un capitalismo feroz en el ámbito socioeconómico. Es cierto que no parece ser una mujer maltratada físicamente si por ello entendemos sufrir golpes y magulladuras exteriores.<sup>12</sup> Sin embargo, la victimización es un tema fundamental y el hilo conductor de la obra, y puede decirse que el personaje sufre abusos desde el momento en que no se le permite ser dueña de sus opiniones ni de su propia biología para disfrutar de su sexualidad libremente o para elegir el momento de la maternidad. La directora Rocío Solís confirmaba este argumento tras su exhaustivo trabajo con el texto de Treadwell: "Existen malos tratos psíquicos hacia la protagonista: su marido, el médico, compañeros de trabajo... Existe una incomprensión a todos los niveles. Maltrato físico en el momento que no puede disponer de su cuerpo dentro del matrimonio" [Sol00].

La definición de malos tratos se ha ido ampliando gracias a la labor investigadora y reivindicativa del movimiento feminista hasta incluir el maltrato psicológico y la violación marital entre sus formas. Así, una de las más recientes publicaciones del Instituto de la Mujer, recogiendo el concepto establecido oficialmente por la ONU, afirma que se considera violencia contra la mujer:

---

<sup>12</sup> Parece ser que en el caso original sí había pruebas de que Albert Snyder había golpeado a su esposa e hija en varias ocasiones, así como de que estaba en posesión de un arma y había amenazado a Ruth con utilizarla contra ella [Jon94].

Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública o en la privada. [Ins00]

Teniendo esto en cuenta, podemos afirmar sin ningún género de dudas que la protagonista de *Machinal* sufre continuos abusos por parte de su marido, que la insulta con sus chistes vulgares - “[t]hat reminds me of the story of the pullman porter ... and the tart” -, la humilla con su actitud paternalista - “[t]hat’s the girlie ... you got to learn to relax, little girl” - y la acosa sexualmente primero como jefe y luego como marido - “come here and give us a kiss ... stay here! ... [y]ou know you’ve got something under there”. El Señor Jones se revela en *Machinal* como un obseso del trabajo y del dinero que nunca piensa en nadie sino en sí mismo: “YOUNG WOMAN: [I need] fresh air - walk - talk // HUSBAND: We can talk here - I’ll tell you all about myself”. El marido anónimo e insensible a las necesidades femeninas, personificación de los maltratadores familiares de todo el mundo, es un símbolo del sistema capitalista patriarcal que oprime y reprime a la mujer y a los trabajadores como clase. Treadwell muestra así en su obra una ideología de tintes marxistas, pero que privilegia por encima de todo la perspectiva de las mujeres, como afirma Cary Mazer: “[o]f all the American women playwrights of the few decades before and after *Machinal* - Rachel Crothers, Mae West, Clare Booth, Lillian Hellman - only Treadwell and Susan Glaspell depict women’s issues from a women’s perspective” [Maz00].

En el ambiente frío y maquinal de la obra, Helen sólo encuentra el descanso que busca en los episodios de amor ilícito con Richard Roe. Junto a él la tensión que caracterizaba a Helen como empleada y esposa de Jones se convierte en movimientos armoniosos que Treadwell define como “unconscious, innocent, relaxed, sure and full of grace”. Siguiendo con su estilo expresionista, que muestra los estados de ánimo de la protagonista a través de la escenografía, la autora transforma los escenarios sórdidos de adulterio y violencia de los suburbios de una ciudad cualquiera en los únicos lugares con algo de humanidad y donde los sentimientos salen a la luz [Gas49]. El entorno en el que el amante de Jones se mueve recuerda a los barrios obreros de Chicago que analiza Joanne Meyerowitz en su artículo “Sexual Geography and Gender Economy”. En él, la historiadora define los parámetros de las relaciones de género en dicho contexto: las mujeres se dividen entre las *flappers*, desinhibidas sexualmente y de reputación dudosa, y las que entran dentro del código moral del momento: solteras que, como Helen Jones, trabajan en puestos precarios hasta encontrar un marido; casadas dedicadas por completo a su cónyuge e hijos. El comercio sexual en estos distritos es una actividad clave, y los núcleos sociales no siempre se corresponden con la familia tradicional. Las citas, los abusos y las falsas promesas de matrimonio son la norma en las relaciones entre los sexos, produciéndose un gran número de conflictos que minan la salud mental y física de las mujeres.

Con todos sus defectos, sin embargo, este tipo de comunidad en la que corre el alcohol y la música se solapa con las conversaciones más íntimas es para Helen el paraíso largamente buscado. Allí, junto a Richard, se evade de un matrimonio que, lejos de ser la tierra prometida, resulta ser un falso cielo patriarcal lleno de violencia

que oprime y en ocasiones mata. Con él, Helen se da cuenta de que hay algo más allá de los deberes como madre y esposa que le impone la sociedad, "a more important duty to herself" [Jon94]. Treadwell convierte los encuentros entre Helen y Roe, a pesar de la sordidez de los lugares que frecuentan (bares, habitaciones alquiladas), en momentos de felicidad plena para ella y en los que la vida mecanizada no irrumpe. En "Prohibited" e "Intimate" la autora sugiere por primera y única vez los ruidos de las máquinas y el chirrido del acero, sugiriendo un ambiente distinto y convirtiendo de nuevo sus acotaciones sobre los sonidos en componente fundamental de la trama: "As they pass the piano, he stops and puts in a nickle - the music starts as they exit ... The music of the electric piano continues until the lights go up for Episode Six, and the music has become the music of a hand organ, very very faint".

Roe, que no adquiere nombre propio hasta que se integra en la fratría legal y violenta con su confesión final, es descrito como "pleasing, common, vigorous. He has coarse wavy hair". Dentro de su apariencia robusta y ordinaria, posee un rasgo que le asocia con el modelo de "príncipe azul" que Jones - y muchas como ella - ha estado esperando: el pelo rizado. La protagonista ha sugerido en episodios anteriores que confía en encontrar "somebody young - and - and attractive - with wavy hair" con quien le gustaría concebir "children with curls - little curls all over their head". Richard, con su aspecto de galán valiente y peligroso, se ajusta al estereotipo de hombre que las mujeres como Jones debían construir en sus mentes a partir de los personajes de las novelas rosas que generalmente constituían sus únicas lecturas, y que estaban llenas de obreras pobres a las que un héroe rescataba de la miseria urbana y la insatisfacción [Mey93]. Gracias a él, Helen despierta física y sexualmente a su condición de mujer-sujeto.

Habiendo llevado una vida asfixiante y vacía de emociones positivas, la Señora Jones se convierte por un breve instante en narradora y escribe para sí misma una excitante historia de amor donde el asesino se convierte en héroe y ella en el objeto idolatrado de su pasión. Así, se admira del valor de Roe cuando éste le confiesa que ha matado a unos bandidos con una botella llena de piedras para recuperar su libertad; se emociona pensando en ir a recorrer los amplios espacios de Méjico con su amante; se siente transformada por su relación con él: "I never knew anything like this way! I never knew that I could feel like this" So, - so purified!". Reflexionando sobre su propia existencia, en la que el matrimonio no ha sido sino un nido de ira, desesperación y violencia [Byw90], Helen se aferra a una ficción de libertad simbolizada por las vastas extensiones de terreno mejicanas y la ilusión de cabalgar por lugares extraños donde se hablan lenguas exóticas que cantan al amor: "*Cielito Lindo* ... That's what lovers call each other in Spain". La frontera de Río Grande se convierte en *Machinal* en el símbolo de una vida salvaje y romántica, poniendo de manifiesto la pasión que la propia autora sentía por Méjico, su gente y su idioma.<sup>13</sup>

El desvanecimiento de este mito del héroe romántico, tan típico de la literatura sentimental del siglo XIX, es el suceso determinante que empuja a Helen a convertir su destino en un reflejo del de su amante cometiendo un crimen similar al suyo. Las

---

<sup>13</sup> Tras su experiencia con Pancho Villa se le llegó a conocer como "la amiga de Méjico" [Sha97].

piedras que acompañan al lirio que Roe le regala al final de "Intimate", imagen de pureza que simbólicamente se marchita con la huida de éste, son el arma que causa la muerte del empresario Jones y precipita la de su mujer en la silla eléctrica. Treadwell, absolviendo a Roe de su papel en el crimen, se distancia aquí de la fuente original, el caso Snyder, en el que ambos amantes fueron sentenciados a la pena capital. Su elección de convertir a Richard en el delator de Helen a través de su cobarde confesión de adulterio desde la distancia<sup>14</sup> prueba su afán de mostrar al público un mundo injusto en el que el hombre siempre termina por ejercer su poder sobre las mujeres a través de las instituciones y las leyes del patriarcado.

Las dos escenas finales, "The Law" y "A Machine" muestran de forma clara las consecuencias que puede sufrir una mujer maltratada si actúa persiguiendo su libertad en un mundo gobernado por el concepto masculino de justicia. Desoyendo el grito de tantas asociaciones contra la violencia de que "self-defense is not a crime" [Ca100], el juez y el jurado de *Machinal* eligen ignorar las circunstancias de la acusada y la condenan no sólo como asesina, sino como transgresora de las normas sociales, igual que ocurriera con Ruth Snyder: "The public condemned Ruth for her sexual relationship with a man who was not her husband, and in their eyes she was a fallen woman" [Jon94]. Leyendo el texto de Treadwell una llega a preguntarse si es la muerte de Jones o el adulterio de Helen lo que más indigna a la acusación. Al estudiar los diálogos que tienen lugar durante el proceso contra la protagonista y que son fuente fundamental para conocer la interacción entre los sexos en el plano legal estadounidense [StJ97], observamos cómo el fiscal pone todo su énfasis en la relación de Helen con Roe, interrogándola en detalle sobre el lirio o denunciando la coquetería sospechosa que implica el cuidado de sus manos:

PROSECUTION: You are in the habit of wearing rubber gloves at night, Mrs Jones - are you not? To protect - to soften your hands - are you not?

YOUNG WOMAN: I used to.

PROSECUTION: Used to - when was that?

YOUNG WOMAN: Before I was married.

PROSECUTION: And after your marriage you gave it up? ...

PROSECUTION: Mrs Jones, isn't it true that you began wearing your rubber gloves again - in spite of your husband's expressed dislike - about a year ago...?

YOUNG WOMAN: No.

PROSECUTION: You did not suddenly begin to care particularly for your hands again - about a year ago this spring?

Sin embargo, el mismo fiscal elude el análisis de las circunstancias peculiares de su vida conyugal, y ni siquiera el defensor de la Señora Jones las trae a colación,

---

<sup>14</sup> Richard no aparece durante el juicio. Su declaración se lee como testimonio de un testigo "resident of the Republic of Mexico and as such not subject to subpoena as a witness to this court".

pretendiendo demostrar para lograr la absolución que su clienta es una mujer "normal". Y las mujeres normales no matan a sus maridos, *ergo*, Helen no puede haber matado a Jones [Stra92]. A lo largo de esta escena de administración de justicia masculina, Treadwell parodia la solemnidad del lenguaje legal - quizás en un guiño cruel al padre juez que la abandonó cuando era niña - con intervenciones excesivas por parte del abogado:

Your Honor, I protest. In the name of this great United States of America - I protest! - are we to permit our sacred institutions to be thus - ... I object! I object to the introduction of this evidence at this time as irrelevant, immaterial, illegal, biased, prejudicial, and --.

Como sucedía con *Triffles*, de Susan Glaspell, y el caso real que la inspiró,<sup>15</sup> en ausencia de una corte de iguales - las mujeres no tenían entonces derecho a formar parte de un jurado - y con abogados que recurren a la retórica vacía ignorando la narrativa individual de su cliente, el tribunal se convierte en un arma letal contra las mujeres que se rebelan ante la violencia de sus compañeros. Indirectamente, los representantes masculinos de la ley y de la prensa (en el juicio hay dos periodistas que muestran una evidente subjetividad a la hora de dar sus versiones contradictorias de la historia), provocan la muerte - y el subsiguiente silencio en el texto - de la acusada. Según Strand, *Machinal* es ante todo una obra sobre los procesos civiles que se revela un texto sobre la ley del lenguaje: "the hand of narrative ultimately sentences the protagonist not only to death, but to silence" [Stra92]. La escena del juicio no hace sino mostrar el proceso mediante el cual una historia personal femenina se convierte en lo que conocemos como narrativa, siendo así re-configurada, vuelta a contar y absorbida por una ideología que le es ajena [Stra92]. Traicionada por su amante, Helen se desmorona y confiesa el asesinato. A partir de ese momento, sólo su autoinculpación importa a juez, fiscal y jurado. Cuando se le pregunta sobre las causas del suceso, la Señora Jones, privada de su voz como individuo, se convierte en espectáculo, en mero objeto, para el público *voyeur* del juzgado. Ante su explicación de que no quería hacerle daño a Jones, sino destruir todo un sistema, no recibe sino carcajadas [Stra92]. Sólo la audiencia real, la que está más allá de la cuarta pared del teatro, conoce gracias a Treadwell la historia de violencia y opresión que hay detrás de la caída en desgracia de la protagonista.

Jennifer Jones articula su estudio "In Defense of the Woman: Sophie Treadwell's *Machinal*" alrededor de la conexión entre el proceso judicial y el hecho teatral. Analizando el paralelismo que hemos sugerido entre el público del juzgado y el de la sala de teatro, Jones nos recuerda que unas mil quinientas personas presenciaron el juicio Snyder y aproximadamente ciento ochenta periodistas lo cubrieron para los medios [Jon94]. Siendo así, el caso hubo por fuerza de convertirse en algo más que un juicio corriente, puesto que la opinión de la prensa y el interés de las masas tienen cierta influencia. Incluso los periódicos de la época supieron ver esta "espectacularización" del juicio, comparando a los asistentes con el público de Broadway, "sophisticated and cynical" [Jon94], discutiendo sobre cuál era el papel más atractivo en la trama: "This remains the best show in town ... No one has yet

---

<sup>15</sup> El asesinato del granjero Hossack en Iowa (1900).

been picked for Henry Judd Gray's part but that will be easy. Almost any citizen will do, with a little rehearsal" [Jon94] o describiendo las actuaciones de los abogados en términos dramáticos: "Mr. Hazeltton denounced Gray, he reinforced his rhetoric with pantomime. He gave a sort of dramatic reading of the part he claimed Gray played" [Jon94]. No es extraño, por lo tanto, que el caso resultara apropiado para la versión teatral de Treadwell, que quiso ir más allá en su juicio a Helen Jones, preguntándose si "perhaps there is another way of looking at the case, one that the all-male jury and predominantly male press corps did not understand" [Jon94].

Sin embargo, en 1928 no había otra salida, ni siquiera para transgresoras como Treadwell: *Machinal* desarrolla los hechos previos al asesinato, trata de mostrar el subconsciente de la protagonista para explicar sus razones, pero no puede salvarla. Finalmente condenada a la pena capital por homicidio, Jones se debe enfrentarse a una última humillación en prisión. Rodeada por representantes de un sistema que le es hostil, queda atrapada para siempre entre los engranajes de la justicia patriarcal, lo que Gubar y Hedin llaman el "penile system" [Gub81]. Los barberos de la cárcel, en un enésimo gesto de poder masculino, le afeitan la cabeza para aplicarle los electrodos letales. Jones increpa entonces a un dios castigador que la ignora (y que podría ser el público que observa y juzga desde su butaca): "Submit! Submit! Is nothing mine? The hair on my head! The very hair on my head!". Su grito de ira es el clímax de una obra en la que los abusos del sistema sobre el cuerpo y la mente de la mujer común son el hilo conductor. El gesto de negarle el derecho incluso sobre su propio cabello, cargado de connotaciones culturales,<sup>16</sup> puede leerse desde una perspectiva feminista como una violación simbólica que priva a la mujer de la poca dignidad que le quedaba tras haber sufrido la doble victimización de su matrimonio y del sistema judicial. Sola y sin cuerpo, Helen se erige en el escenario en "sacrificial victim to patriarchal justice" [Bur96]. Sólo le queda la muerte, el silencio definitivo que interrumpe la desgarrada llamada de socorro que tantas veces ha repetido en vano a lo largo de este drama de violencia familiar y social: "Somebody! Somebody-".

## Referencias

- [Bel96] Belluscio, M.: "Misoginia tras la puerta". *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*, pág. 99-121. Valencia 1996.
- [Ben95] Ben-Zvi, L.: "Introduction". *Susan Glaspell. Essays on her Theater and Fiction*, pág.1-14. Ann Arbor 1995.
- [Bob97] Bobes Naves, M<sup>a</sup> del C.: *Semiología de la obra dramática*. Madrid 1997.

---

<sup>16</sup> Recordemos que los castigos más crueles y los regímenes más totalitarios suelen implicar un control total sobre el cuerpo del individuo, particularmente sobre su cabellera. Pensemos en los cortes de pelo obligatorios en los campos de concentración nazis o las prisiones de alta seguridad, e incluso en el régimen talibán de Afganistán, que no permitía a los hombres afeitarse la barba ni a las mujeres mostrar su cabello en público.

- [Bur96] Burke, S.: "From Boston to Harlem: The Varied Voices. Sophie Treadwell: Life Within the Machine". *American Feminist Playwrights: A Critical History*, pág. 77-85. New York 1996.
- [Byw90] Bywaters, B.: "Marriage, Madness, and Murder in Sophie Treadwell's *Machinal*". *Modern American Drama. The Female Canon*, pág. 97-110. Ed. J. Schlueter. London 1990.
- [Cal00] California Coalition for Battered Women in Prison: "Self Defense is not a crime. Some Facts on Domestic Violence". Internet [www.prisonactivist.org/women/ccbwp](http://www.prisonactivist.org/women/ccbwp) 2000.
- [Dic99] Dickey, J.: "The Expressionist Moment: Sophie Treadwell". *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, pág. 66-81. Ed. B. Murphy. Cambridge 1999.
- [Gass49] Gassner, J.: "Introduction [to *Machinal*]". *Twenty-five best plays of the modern American Theatre*, pág. 494. New York 1949
- [Glas87] Glaspell, S.: *Trifles. Plays by Susan Glaspell*, pág. 35-45. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge 1987.
- [Gon87] González Díaz, L.: *El Teatro: necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid 1987.
- [Gub81] Gubar, S. & Hedin, A.: "A Jury of Our Peers: Teaching and Learning in the Indiana Women's Prison". *College English* vol.43.8, pág. 779-789. Indiana 1981.
- [Hol90] Holquist, M.: *Dialogism. Bakhtin and his world*. London and New York 1990.
- [Ins00] Instituto de la Mujer: *Violencia contra las mujeres*. Madrid 2000.
- [Jon94] Jones, J.: "In Defense of the Woman: Sophie Treadwell's *Machinal*". *Modern Drama* 37, pág. 485-496. New York 1994.
- [Kess80] Kesselman, W.: *My Sister in this House*. London 1980.
- [Kol93] Kolbenschlag, M.: *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos*. Barcelona 1993.
- [Maz00] Mazer, C.: "The Machinal Machine". Internet [www.english.upenn.edu/~cmazer/machina2.html](http://www.english.upenn.edu/~cmazer/machina2.html) 2000.
- [Mey93] Meyerowitz, J.: "Sexual Geography and Gender Economy. The furnished room districts of Chicago, 1890-1930". *Gender and American History since 1890*, pág. 43-71. Ed. B. Melosh. London 1993.
- [Mur99] Murphy, J.: "Dead Woman Walking". *The Northeastern News Online*. Internet [www.un-news.com](http://www.un-news.com) 1999.

- [New27] New York Times, The: "Wife Betrays Paramour as Murderer of Snyder, and He Then Confesses". *The New York Times* 22.3.27. New York 1927.
- [Shaf97] Shafer, Y.: *American Women Playwrights 1900-1950*. New York 1997.
- [Sol00] Solís, R.: Entrevista personal. Málaga 2000.
- [StJ97] St. Joan, J. & Bennington, A.: (Eds.): *Beyond Portia. Women, Law & Literature in the United States*. Boston 1997.
- [Stra92] Strand, G.: "Treadwell's Neologism: *Machinal*". *Theatre Journal* vol. 44.2, pág. 163-175. New York 1992.
- [Tre93] Treadwell, S.: [1928]: *Machinal*. London 1993.