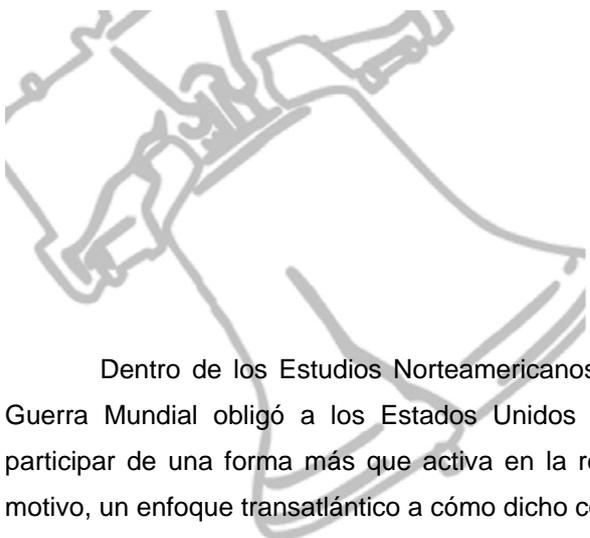


“La Primera Guerra Mundial en escena: Una aproximación transatlántica al teatro bélico de los Provincetown Players”

Noelia Hernando Real



Dentro de los Estudios Norteamericanos, es un hecho bien conocido que la Primera Guerra Mundial obligó a los Estados Unidos a posicionarse en política internacional y a participar de una forma más que activa en la reconfiguración del espacio europeo. Por este motivo, un enfoque transatlántico a cómo dicho conflicto bélico incidió en el desarrollo del teatro norteamericano aparece como una herramienta de análisis extremadamente útil, dado que, como Susan Manning y Andrew Taylor han señalado, al centrarse en lo relacional más que en lo territorial, al mostrar las diferentes conexiones a través de migraciones, intercambios y contactos, un enfoque transatlántico favorece nuevas formas de imaginar el espacio y la identidad (18)¹. De hecho, como parte de mi investigación dentro del proyecto “Espacio, género e identidad en la literatura y las artes visuales norteamericanas: un enfoque transatlántico,” pretendo explorar **cómo la guerra es un tropos empleado muy a menudo en el teatro norteamericano no solo para mostrar cambios en las distribuciones espaciales, sino en las características identitarias ligadas a tales espacios y a sus habitantes**. El presente artículo es una primera aproximación a cómo los Provincetown Players, el *little theatre* que revolucionó la escena norteamericana en las décadas de 1910 y 1920, fueron pioneros al cruzar ese puente entre Estados Unidos y Europa alzando sus voces contra la Primera Guerra Mundial. De esta manera, como se discutirá en este artículo, los Provincetown Players re-escribían no solo el teatro norteamericano, sino lo que ser americano y ciudadano del mundo debía significar en aquel momento crucial.

¹ Manning, S. y A. Taylor. “The Nation and Cosmopolitanism: Introduction.” *Transatlantic Literary Studies. A Reader*. Eds. Susan Manning y Andrew Taylor. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

Los Provincetown Players surgieron en 1915 con el firme propósito de cambiar el rumbo del teatro norteamericano. En su Constitución, los Provincetown Players dejaban muy claro que su cometido era diferente al de otros *little theatres*, al comprometerse a llevar a escena solo obras escritas por autores norteamericanos y obras que trataran exclusivamente temas relativos a su propia identidad.² Como Edna Kenton, durante un tiempo secretaria de los Provincetown Players, escribió en su historia de la compañía: “we lamentably lacked a native drama – ‘native’ meaning always that which is spontaneous, free, liberated and liberating, flowing through and from and again into the people and nation concerned” (18)³. La ideología que sostenía a los Provincetown Players defendía que el teatro norteamericano necesitaba un teatro sincero, no comercial, y que, ante todo, este teatro debía ser “nativo,” esto es, que reflejara la realidad americana y que entablara un diálogo directo y continuo con los propios americanos. La Primera Guerra Mundial les demostraría que este diálogo debía trascender fronteras, pues esa realidad americana, y por ende su propia identidad, se crean al entrar en relación con otras identidades nacionales. La mayoría de los Provincetown Players se oponían a esta guerra, lo que queda patente en el tipo de obras que llevaron a escena y en el hecho de que todas las temporadas, desde 1916 a 1922, incluyera alguna obra de temática bélica.

Para los Provincetown Players el teatro norteamericano necesitaba un teatro sincero y nativo que reflejara la realidad norteamericana y entablara un diálogo continuo con los propios americanos

Aunque la primera crítica a la Primera Guerra Mundial corrió a cargo de Louise Bryant y de su obra simbolista, *The Game*, estrenada en el verano de 1916 en el cobertizo del embarcadero Lewis que los Provincetown Players tenían entonces como teatro, el compromiso de los Provincetown Players con denunciar esta guerra se hizo más evidente en cuanto trasladaron su teatro a Greenwich Village. En su primera temporada en Nueva York decidieron montar un programa especial con tres obras sobre la guerra. La primera fue *Ivan's Homecoming*, del escritor y anarquista Irwin Granich, también conocido como Mike Gold. Aunque la obra no ha sobrevivido, se sabe que se localizaba en Rusia y que trataba del fantasma de un soldado que volvía a visitar a su familia (Kenton 55)⁴. Mientras parece que esta primera obra apelaba al sentido de lo que se pierde cuando los soldados van a la guerra, la segunda obra, *Barbarians*, se centraba en cómo las mujeres experimentan la guerra. Lejos de representaciones

² “Resolutions.” Provincetown Players Scrapbook and Clippings Scrapbook. Billy Rose Theatre Collection for the Performing Arts. New York Public Library, 1916.

³ Kenton, E. “The Provincetown Players and the Playwrights’ Theatre 1915-1922.” *The Eugene O’Neill Review* 21.1-2 (Spring-Autumn 1997): 15-160.

⁴ Ibid.

estereotipadas de cómo hombres y mujeres han de comportarse frente a un conflicto bélico, Rita Wellman pone en escena a tres hermanas belgas cansadas de ser los ángeles del hogar que lo que realmente desean es encontrarse con esos soldados fornidos y supermachos de los que se lee en la literatura bélica. Cuando su casa se ve rodeada por soldados enemigos, los bárbaros del título, las tres hermanas, deseosas de conocerlos, deciden no huir. Cuando aparecen en escena, estos bárbaros destruyen todas las expectativas de las hermanas, pues son los caballeros más educados que jamás habían visto. Mientras que las hermanas quieren oír todo tipo de historias sangrientas, los soldados se disculpan afirmando que no tiene historias de este tipo, y, además, aunque ellas se insinúan, los soldados se niegan a tener relaciones con ellas. De esta forma, Wellman le da la vuelta por completo a ese argumento tan común en tiempos de guerra de que los enemigos son bárbaros que hay que destruir por el bien de la humanidad e **invita a reconsiderar los efectos nefastos que la literatura bélica tradicional tiene en la creación de identidades.**

La tercera obra, que también se desarrolla en Bélgica, fue *The Sniper*, de Eugene O'Neill. *The Sniper* pone en escena los efectos terribles que la guerra tiene en una familia. El padre aparece en escena llevando el cadáver de su hijo. Acto seguido es informado de que su esposa y su nuera, que estaban intentando huir del pueblo, han muerto en una explosión. El padre no puede sino coger su rifle y disparar a discreción a los soldados alemanes que desfilan por delante de su casa. Como se observa en las tres obras de este programa especial sobre la guerra, de momento los Players optaban por representar obras bélicas cuya trama se desarrolla en Europa. De esta forma, forzaban a su público de Nueva York a empatizar con lo que estaba sucediendo al otro lado del Atlántico, incidiendo en cómo la guerra irrumpe en la vida cotidiana de familias normales.

Al representar obras bélicas cuya trama se desarrolla en Europa. De esta forma, forzaban a su público de Nueva York a empatizar con lo que estaba sucediendo al otro lado del Atlántico



Cuando la participación de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial se convirtió en un hecho, los Provincetown Players se afianzaron en su postura contraria a la guerra, lo que no estaba exento de riesgos. Como es sabido, los Estados Unidos declararon la guerra a Alemania el 6 de abril de 1917 y en mayo se aprobó la Ley de servicio selectivo, según la cual los varones de entre 21 y 30 años de edad debían registrarse para cumplir el servicio militar. A esta ley le siguió un reclutamiento, llevado a cabo por sorteo. Siendo consciente de que una gran parte del país se oponía a esta guerra, el gobierno aprobó la Ley de espionaje el 15 de junio de 1917, por la cual se prohibía cualquier intento de interferir en operaciones militares, de

apoyar a los enemigos, de interferir en el reclutamiento y de animar a la insubordinación. George Cram Cook, cofundador de los Provincetown Players, respondió a esta prohibición con su obra *The Athenian Women* (1918), una revisión de *Lisístrata*, de Aristófanes, con un evidente mensaje pacifista. El éxito de la obra hizo que se llevara al Bramhall Playhouse bajo los auspicios del Women's Peace Party of New York, que en aquel momento era una fuerza considerable en la promoción de la objeción de conciencia (Alonso 297)⁵.

Las obras antibélicas que los Provincetown Players montaron a partir de 1918 tratan de forma mucho más directa la participación de los Estados Unidos en la guerra, pero a la vez **comienzan también a intervenir en política bélica a nivel mundial y a tratar la responsabilidad que los civiles tienen en los conflictos armados**. Cabe destacar que este tratamiento tan directo del tema de la guerra, a partir de 1918, era una cuestión mucho más delicada que en años anteriores. El 16 de mayo de 1918 el gobierno aprobó la Ley de sedición, una extensión a la Ley de espionaje de 1917. Esta ley "forbade any expression of contempt for the government, Constitution, flag, or military uniform" (Wainscott 12)⁶. Por lo tanto, los Provincetown Players podrían ser llevados a juicio por el tipo de obras que llevaban a escena.

Una vez que el armisticio se hubo firmado en noviembre de 1918, y con la esperanza de que había que dar forma a un mundo nuevo, los Provincetown Players, a pesar de la Ley de sedición, creyeron que el tema de la guerra no debía caer en el olvido, como queda patente en su circular de la temporada 1918-1919⁷. Una obra que merece especial atención es *The Peace That Passeth Understanding*, en la que John Reed ataca directamente el Tratado de Versalles del 29 de junio de 1919. Los personajes, que incluyen al Presidente Wilson, a Lloyd George y a Clemenceau, aparecen como personajes de una tira cómica que deciden el futuro del mundo jugándose a los dados. La poca importancia que el resto de delegados en la convención tienen se evidencia en el hecho de que no fueran representados por actores, sino que la mayoría eran maniqués o figuras de cartón, que se tiraban por la ventana según las acotaciones escénicas lo requiriesen. Obviamente, Reed criticaba aquí muy duramente lo que para él fue el mercadeo del Tratado de Versalles, así como a los líderes políticos que habían configurado el mundo atendiendo a sus propios intereses y no a los de los ciudadanos.

Aria da Capo, una obra en tres escenas de mano de la poetisa Edna St. Vincent Millay, también estrenada en 1919, igualmente merece especial atención. La obra está formada por

⁵ Alonso, H. H. "Dissension in the Ranks. The New York Branch of WILPF vs. the National Board, 1914-1955." *The Women and War Reader*. Eds. Lois Ann Lorentzen y Jennifer Turpin. Nueva York y Londres: New York University Press, 1998. 296-302.

⁶ Wainscott, R. H. *The Emergence of Modern American Theater, 1914-1929*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1997.

⁷ "Third New York Season 1918-1919." Beinecke Library, Yale Collection of American Literature, 1918.

dos obras dentro de la obra. En la primera, vemos a una pareja, Pierrot y Columbine, disfrutando de una vida placentera: comen sin parar macarrones, el típico dulce francés, y alcachofas y se pasan el tiempo bromeando sobre convertirse en socialistas, anarquistas o filántropos. Esta obra ligera se ve interrumpida por la segunda obra, en la que Thyrsis y Corydon, dos pastores, son forzados a actuar por otro personaje llamado Cothurnus. Siguiendo las instrucciones de Cothurnus, Thyrsis y Corydon construyen un muro de papel para separarlos y empiezan a discutir por los recursos que han quedado a uno y otro lado del muro: agua y joyas. Finalmente, llevados por su codicia, los dos mueren de verdad en escena.

Las implicaciones políticas de la obra no son escasas y sirven de claros ejemplos de cómo la guerra reconfigura identidades. En primer lugar, los pastores no son lo que quieren ser, sino lo que han de ser. Aunque ellos no quieren luchar, deben hacerlo; lo cual es una clara referencia a la Ley de servicio selectivo mencionada anteriormente. En segundo lugar, el director de esta obra dentro de la obra, Cothurnus, representa a los líderes políticos que no se preocupan en realidad de los soldados y que observan la guerra desde la lejanía (Ozieblo 106)⁸. El rol de Cothurnus, como Millay lo representa, es uno fuerte e incuestionable. Él ordena levantar un muro donde no lo había e incita a los pastores a pelearse por lo que el otro tiene, poniendo así de manifiesto que, según Millay, la expansión hegemónica y la envidia son los grandes males que llevaron a la Primera Guerra Mundial. No obstante, la crítica de Millay no concluye aquí. Una vez que Thyrsis y Corydon mueren, Pierrot y Columbine vuelven al escenario para repetir mecánicamente la primera escena. Los cadáveres de los pastores les molestan, pero la solución es tan sencilla como dejarlos debajo de la mesa y cubrirlos con el mantel, para así seguir comiendo macarrones y alcachofas y con sus estúpidas discusiones (Barlow 11)⁹. Su falta de compromiso con la guerra que ha tenido lugar es más que evidente.

La falta de compromiso real de los ciudadanos americanos es el tema central de la última obra que se verá en este artículo. *Inheritors*, de Susan Glaspell, es la obra antibélica más radical de la autora, una en la que **invita al espectador a reconsiderar qué significa ser norteamericano y cuál ha de ser su función en el mundo**. El primer acto, que se desarrolla de forma simbólica un 4 de Julio, es a primera vista una celebración de la identidad Americana, lo que explica por qué el censor abandonó el auditorio pensando que en esta obra no había nada censurable (Macgowan 86)¹⁰. En este acto, un grupo de pioneros, americanos e inmigrantes, recuerdan cómo trabajaron y lucharon juntos para construir el país. Solo hay un

⁸ Ozieblo, B. *Susan Glaspell. A Critical Biography*. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press, 2000.

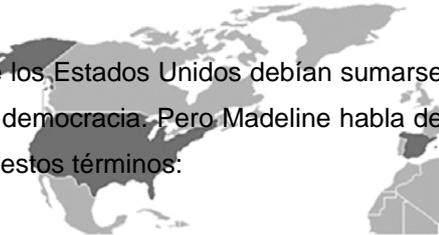
⁹ Barlow, J. E. "Introduction to *Aria da Capo*." *Women Writers of the Provincetown Players. A Collection of Short Works*. Albany: State University of New York Press, (2009): 253-59.

¹⁰ Macgowan, Kenneth . "Seen on the Stage." *Vogue* 15 mayo 1921: 86.

punto negro en esta historia, la Guerra de Black Hawk (1832). Como Silas Morton, uno de los pioneros, lamenta, la identidad americana se levantó a costa de la supresión de los nativos americanos: “I can’t forget the Indians. We killed their joy before we killed them. We made them less” (193)¹¹. Dado que para Glaspell, la Guerra de Black Hawk fue totalmente injusta, ofrece una forma de conciliación. Para que Silas pueda dar paz a su conciencia, cede su tierra, que antes pertenecía a Black Hawk, para construir una universidad abierta a todos, hombres y mujeres, independientemente de su procedencia.

Una vez que Glaspell ha descartado el uso de la guerra para levantar una identidad nacional, la cual ha de basarse, como Ozieblo señala, en el idealismo honesto de sus antepasados (177)¹², en los siguientes actos, que se desarrollan en 1920, los personajes viven inmersos en la postguerra. En la universidad donde se desarrollan estos actos, la mayoría de los personajes afirman con orgullo que son cien por cien americanos, lo que para ellos significa simplemente no cuestionar nunca lo que su gobierno hace. Varios estudiantes se alistaron durante la Primera Guerra Mundial, otros trabajaron en la siderúrgica del pueblo cuando los trabajadores se declararon en huelga, y en 1920 todos participan en el entrenamiento militar obligatorio en el campus. Pero la voz de Glaspell en la obra, la joven estudiante Madeline Fejevary Morton, prueba que ser cien por cien americano es, precisamente, cuestionar al gobierno cuando es necesario, como Abraham Lincoln recordaba en su discurso inaugural ante el Congreso, el cual se cita en la obra. Yendo más lejos, con el trasfondo de la Leyes de espionaje y sedición,¹³ Glaspell llega a cuestionar por qué lucharon las tropas en Europa, al mismo tiempo que aboga por la objeción de conciencia, enfatizando la libertad de expresión no solo como un derecho constitucional, sino como una marca identitaria americana.

Como es bien sabido, la razón principal por la que los Estados Unidos debían sumarse a la Primera Guerra Mundial era que debían luchar por la democracia. Pero Madeline habla de las razones por las que su hermano Fred fue a Francia en estos términos:



MADELINE: Fred had – all kinds of reasons for going to France. He wanted a trip. (*Answering his exclamation*) Why, he said so. [...] Wanted to see Paris – poor kid, he never did see Paris. Wanted to be with a lot of fellows – knock the Kaiser’s block off – end war, get a French girl. It was all mixed up – the way things are. (140, énfasis en el original)¹⁴

¹¹ Glaspell, S. *Inheritors. Susan Glaspell. The Complete Plays*. Eds. Linda Ben-Zvi y J. Ellen Gainor. Jefferson, NC: McFarland, 2010. 181-226.

¹² Ozieblo, B. *Susan Glaspell*.

¹³ Linda Ben-Zvi clarifica que estas leyes no estaban en vigor cuando *Inheritors* se estrenó en 1921, pero sí en 1919, cuando Glaspell estaba escribiendo la obra (288). Véase, Ben-Zvi, Linda. *Susan Glaspell: Her Life and Times*. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 2006.

¹⁴ Glaspell, S. *Inheritors*.

Se observa que Fred no se alistó para luchar por la democracia, sino simplemente por sentirse parte de un grupo y por tener alguna aventura que lo llevara lejos del Medio Oeste donde vivía. Más aún, Fred es retratado como un joven ingenuo que se creyó la propaganda bélica. Por esto motivo, para Glaspell, el héroe de la familia no está enterrado en Francia, sino que es una jovencita que, con el transfondo del *Red Scare*, se atreve a defender que la democracia debería empezar en su propio país.

En oposición a la democracia real patente en el primer acto, en el que los pioneros demuestran que incluso viniendo de países bien diferentes, su colaboración y entendimiento pudo llevar a un futuro mejor, los actos que se desarrollan en 1920 muestran un país que ha cerrado las puertas a los inmigrantes en pos de defender una identidad americana que necesitaba reafirmarse. Haciéndose eco de la política aislacionista de los Estados Unidos tras la Primera Guerra Mundial, la policía, ayudada por los estudiantes de Morton College, golpea, arresta y deporta a un grupo de estudiantes hindúes que están repartiendo folletos sobre el derecho de la India a ser libre del yugo británico. Glaspell lanza una pregunta muy directa: **¿Cómo es posible que los personajes que se consideran cien por cien americanos se nieguen a considerar que lo que los hindúes reclaman se basa en el mismo principio que llevó a la Guerra de Independencia de los Estados Unidos?** Como Madeline afirma, “They are people from the other side of the world who came here believing in us, drawn from the far side of the world by things we say about ourselves. Well, I’m going to pretend – just for fun – that the things we say about ourselves are true” (212)¹⁵. La democracia, por lo tanto, no debería ser una mera palabra vacía que se emplea para justificar una guerra o para decorar una identidad nacional, sino un principio de acuerdo al cual se ha de vivir.

La situación de la democracia también se cuestiona a través del otro héroe de la obra, uno que está ausente pero muy presente en el desarrollo de la acción. En un momento de ruptura total con la forma realista de la obra, Glaspell recrea una escena expresionista en la que Madeline recuerda las torturas que experimenta su amigo Fred Jordan, un objetor de conciencia. Madeline coge un pedazo de tiza y:

On the floor ... she marks off FRED JORDAN's cell. Slowly, at the end left unchalked, as for a door, she goes in. Her hands go up, as against a wall; looks at the other hand, sees it is out too far, brings it in, giving herself the width of the cell. Walks its length, halts, looks up.... In the moment she stands there, she is in that cell; she is all the people in those cells. (215)¹⁶

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Esta escena es una disrupción total de todos los binarios posibles. Madeline se convierte en Fred y en todos aquellos encarcelados por su objeción de conciencia, en todos aquellos torturados por no poder expresar libremente su opinión. De esta forma, se destruyen las barreras entre guerra y paz, frente y hogar, la guerra en Europa y América, entre hombres y mujeres. Haciendo uso de este principio de extrañamiento, al gusto de Brecht, Glaspell invita a su público a darse cuenta de que la guerra es asunto de todos y que los ciudadanos de a pie también deben comprometerse a intervenir.

En conclusión, con este breve artículo se ha pretendido hacer una primera aproximación a cómo el tema de la guerra, estudiado en el caso de varias obras de los Provincetown Players, ha de entenderse inevitablemente como un fenómeno transatlántico. La guerra, por definición, trasciende fronteras y, como se ha visto en el caso de los Provincetown Players, **el compromiso de los artistas resulta primordial a la hora de reescribir cómo la guerra lleva a reconfigurar la identidad nacional americana.** Desde los líderes políticos a los ciudadanos, todos son responsables de lo que ocurre allende sus fronteras, y más aún, como los Provincetown Players nos recuerdan, si ser una nación libre y democrática pretende seguir siendo un rasgo identitario.

