

Escritoras clásicas norteamericanas

FRANCIS DONAHUE*

A raíz del actual movimiento feminista en Norteamérica, se está desarrollando en este país una nueva disciplina académica, la *Historia femenina*, la que se ocupa de un estudio multicultural de la vida de mujeres de distintos campos y épocas, quienes han dejado huellas en la historia nacional. A diferencia de los cursos tradicionales de Historia, los que en gran medida han excluido a la mujer, la nueva “Historia” amplía el alcance incorporando las experiencias y contribuciones de mujeres de hoy y de antaño, quienes, sean célebres o no, pueden servir de modelos ejemplares para la presente y las futuras generaciones de muchachas y mujeres.

Donde la nueva “Historia” realiza su mejor labor es en la república de las letras, ya que hoy se están valorando o revalorando extensamente las obras de escritoras norteamericanas a fin de dejar constancia de que las mujeres han cultivado exitosamente los varios géneros en cada período de la historia literaria norteamericana.

Entre las figuras de primer rango que emergen como fruto de esta nueva “Historia” son una exquisita poetisa de la centuria pasada, así como una novelista pionera y una dramaturgo de tendencia socio-política, las dos últimas de nuestro siglo.

* FRANCIS DONAHUE: Profesor en California State University (Long Beach). Crítico norteamericano, autor de numerosas obras sobre de literatura española y americana.

LA POETISA

Al igual que el fecundo pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890), ya universalmente renombrado, quien vendió sólo un lienzo durante su carrera, la norteamericana Emily Dickinson (1830-1886) compuso centenares de versos -de hecho, 1.775-, los cuales no más que siete vieron la luz en vida de la autora.



E. Dickinson

Empero, tras ser descubierta por subsiguientes generaciones de críticos y lectores, Dickinson ya se encasilla entre las poetisas más notables que ha producido el mundo anglo-americano. La bardo muestra un gusto, en la técnica, por lo ecléctico y lo experimental, y una predilección, en el fondo, por temas como el amor, la muerte, la inmortalidad y la naturaleza, junto con la relación entre su propia interioridad y el mundo exterior. Lo que queda por resolver definitivamente, aun a estas alturas, es el misterio respecto a la identidad del hombre, o de los hombres, cuya ausencia o pérdida le trastornaron la vida, sirviendo a la vez de móvil inspirador para algunos de sus versos más personales y punzantes.

Vida

Nacida en el seno de la familia de un próspero abogado de Amherst (Massachusetts), un pueblo de Nueva Inglaterra, Dickinson se formó en un ambiente cultural y religioso, educándose en dos academias particulares. Si bien se mostró de zagala muy lista y ocurrente, disfrutando de una juventud tradicional y alternando con los vástagos de las familias de bien de su comarca, la poetisa en ciernes desde muy temprano evidenció una inclinación por la

“soledad polar” como ella misma lo expresaba. En 1854 Dickinson, a los 23 años, acompañó a su padre a la capital, Washington, D.C., al ser elegido éste miembro del Congreso. De ahí se trasladó a Philadelphia, donde permaneció por breve tiempo, volviendo luego a su hogar en Amherst. A partir de 1862 la poetisa se retiró de la sociedad pueblerina recogiendo dentro de sí, viviendo en casi total reclusión los últimos 24 años de su vida, limitando su contacto a sus parientes y volviendo la espalda a los vecinos y al mundo fuera de su casa y de su querido jardín. Prefería la compañía de su propio “yo”, escuchando desde el refugio del sanctasanctorum de su alcoba alta, las pláticas familiares y la música de los espaciosos salones de su casa.

El alma escoge su compañía,
Luego cierra la puerta,
Y sola en su divina mayoría,
Para ninguno la deja abierta.

En tal retiro compuso su caudal poético, en el cual plasma la pena de su vida solitaria en poemas, mayormente cortos, de sensibilidad exquisita. Garrapateaba sus versos en papel de envolver y en trozos de periódicos, así como en el dorso de sobres, recibos y recetas, almacenándolos en sus cómodas sin preocuparse por publicarlos.

Esta es mi carta al mundo,
Que nunca me escribió...

No obstante, durante esos años mantuvo la reclusa una extensa correspondencia con varios hombres cultos sobre tópicos de índole literaria.

No tardó mucho en cundir en Amherst la leyenda de “la excéntrica de la Calle Main”, quien sin excepción se vestía de blanco, rehuía contacto aun con los que venían de visita a su casa, y quien solía mandar versos junto con flores y mermelada hecha en casa a los vecinos sin visitarlos jamás.

En tales circunstancias, la poesía venía a constituir el único consuelo de la solterona, a quien le fueron negadas tres de las principales satisfacciones que sostienen a la humanidad: el amor, el matrimonio y una firme creencia religiosa, ya que Dickinson de adulta dejó de compartir con su padre una adhesión a las doctrinas calvinistas de la Iglesia Congregacionalista.

Pero, ¿cómo se explica el enigma que representa la metamorfosis de una joven otrora animada y graciosa en un reclusa empedernida? A desenredar este enigma se han consagrado un buen número de críticos literarios, los que han escudriñado no sólo los poemas sino también la muy nutrida colección de cartas de la poetisa, a la vez que han entrevistado a casi todos los parientes y habitantes de Amherst que tenían algo que aportar sobre el “caso de Emily”.

La mayoría de los críticos concuerdan en que Dickinson se recluyó a escribir en soledad a causa de un verdadero o supuesto amor malogrado. En lo que discrepan es en la identidad y las condiciones que circundan el fracaso amoroso. Según una teoría, la poetisa a los 19 años se aficionó a un joven abogado, quien, tras introducirla en los escritos del famoso pensador, ensayista y poeta norteamericano Ralph Waldo Emerson (1803 - 1882), se casó con otra. Otra teoría apunta a un pastor protestante, a quien acudió Dickinson durante su estancia en Philadelphia. Lo que perseguía la joven era una orientación en torno a las preocupaciones religiosas que experimentaba. Lo que sacó de ese encuentro fue un enamoramiento del pastor, ya casado y mucho mayor que ella. Este amor lo tuvo que ahogar Dickinson por las demandas del estricto código moral de la Nueva Inglaterra. Hay otra teoría que pretende documentar un amorío crepuscular, nunca consumado, con un íntimo amigo de la familia, un tal señor Lord (Dios), quien, según esta interpretación, aparece en la poesía como una persona querida, y no el Ser Supremo como se supone.

Existe también una contra-teoría a lo antedicho, la cual dice que la reclusión no fue motivada por un amor frustrado sino que la abnegación dickinsoniana a la vida normal obedecía, en forma exagerada, a la consabida búsqueda del artista por una existencia retirada en la que puede mejor contar con las condiciones idóneas para la creación. Se sostiene que la poetisa, por razones artísticas, creó en la imagen de algún amigo el “amante” que jamás había de conocer, excepto en la imaginación. Según esta interpretación, la poesía, en la plenitud de su fase amorosa, viene a ser una sublimación de experiencias anheladas más que vividas.

Técnicas

Son cuatro las influencias técnicas que se rastrean en los versos de la poetisa: las formas métricas de himnos que se empleaban en su iglesia para los cantos

congregacionalistas; Ralph Waldo Emerson, con su estilo poético, directo y sencillo; William Shakespeare, con sus poderosos recursos lingüísticos; y Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864), el prosista norteamericano cuyas obras le suministran a Dickinson la inspiración para algunos de sus destellos líricos.

Bien que escribe durante el apogeo del Romanticismo, Dickinson se aparta de los cánones literarios de su época, prescindiendo del sentimentalismo y de la exagerada dicción poética típicos de la época. Descubre una preferencia por estrofas breves, casi siempre sin título. Junto con su variación métrica y sus imágenes audaces, la poetisa se sirve de una expresividad poética directa, sin atenerse a ningún plan de composición preordenado, ya que su principal fuentes de inspiración resulta ser la natural irradiación de su propio corazón.

Poesía

Entre las múltiples fuentes de que se vale para su materia prima prepondera el contenido vasto de sus lecturas en novelas, ensayos, revistas, poemas y periódicos, un contenido que ella depura y poetiza con esmero. Otro tanto realiza Dickinson con las experiencias cotidianas suyas: un paseo en el jardín, la sentida muerte de un pariente, el pasar de una locomotora y la puesta del sol. A todo lo cual conviene agregar su propia introspección fecundada por su sensibilidad artística, pues la poesía representa, para Dickinson, el diario de su propia intimidad.

En el poema que se cita a continuación, Dickinson, al procurar captar el pasar inevitable del tiempo junto con la certidumbre de la muerte, sitúa ingeniosamente al “yo” narrador en el más allá de la tumba.

EL CARRUAJE

Como yo no podía ir a buscar la muerte,
ella vino a buscarme bondadosamente;
el carruaje sólo nos llevaba a nosotros
y a la Inmortalidad.
Marchábamos lentamente, ella no tenía prisa,
Yo había dejado a un lado

mi trabajo y mi ocio,
respondiendo a su cortesía.
Pasamos junto a una escuela donde jugaban los niños
que apenas habían terminado sus lecciones;
pasamos los campos de pastos,
pasamos el sol poniente,
nos detuvimos ante una casa que parecía
una hinchazón de la tierra.
El tejado apenas era visible
y por cornisa tenía un túmulo.

Desde entonces han transcurrido siglos,
pero cada uno de ellos me parece más corto que el día
en que barrunté por primera vez que los caballos
se dirigían hacia la eternidad.

Al enfocar nuevamente el tema de la inmortalidad, Dickinson afirma,

Jamás he entrado al cielo,
Jamás hablé con Dios;
Sin embargo, segura me siento
De poder acercarme a los dos.

Respecto al reiterado tema de la pérdida de un amor, la poetisa exterioriza su pesar así,

Dos veces perdí en la vida,
Y en la tumba ocurrió;
Dos veces fui pordiosera
Ante la puerta de Dios.

Entre los varios conceptos filosóficos que cautivan a la poetisa conviene citar la relación entre lo concreto y lo abstracto, o sea, entre la palpable realidad de su reducido mundo amherstiano y el mundo de su divino prototipo. En la estrofa que sigue ella reconoce las consecuencias del intento de hermanar los dos mundos.

La percepción de
un objeto cuesta
La pérdida precisa del objeto.

Cuando se dirige a las criaturas de la Naturaleza, Dickinson revela una sensibilidad que hace pensar en los encantadores cuentos de hadas: el can “tota en patas de felpa intermitente”; la luna descubre su “mentón de oro”; y la nieve “cae en los surcos de lana alabastrina”.

Veredicto

A medida que cada generación viene descubriendo la obra de la pequeña reclusa, la reputación de ésta sigue en auge. Si es verdad que el único crítico infalible es el Tiempo, resulta palmario que Dickinson bien merece su puesto de honor en el Panteón de los Poetas Norteamericanos.

LA NOVELISTA

A Willa Cather (1876 - 1947), novelista norteamericana que compone con equilibrio clásico, sobriedad y lucidez, se la conoce por su genial pintura de ambientes y tipos que singularizan el mapa geográfico y humano del medio oeste estadounidense. De su cuantiosa producción descuellan las biografías noveladas tanto de los inmigrantes europeos que colonizaron el medio oeste durante el siglo pasado, como de los misioneros que servían a Dios y a sus semejantes en el suroeste durante ese mismo período.

Aunque nació en Virginia, Willa Cather pasó los años formativos en el estado medio occidental de Nebraska. En esa región fronteriza, con sus caldeados veranos y tempestuosos inviernos, sus ondulantes sabanas y espaciadas haciendas, ella creció casi literalmente “en la montura.” En la joven Willa se prendió un profundo afecto por la región, junto con un respeto perdurable por las cualidades de valor e integridad de que daban muestras las familias inmigrantes -suecas, danesas, checoslovacas y alemanas- que se habían establecido en el nuevo territorio.

Como fruto de sus visitas frecuentes a esas familias, Willa Cather logró

compenetrarse con estos forasteros, quienes estaban trasplantando sus costumbres europeas a un nuevo e inculto medio ambiente.

Aprendí a sentir afecto por los inmigrantes, sobre todo por las viejas que me hablaban de su país... Jamás me he sentido tan conmovida espiritualmente como cuando pasaba una mañana junto a una de aquellas mujeres pioneras mientras horneaba el pan o hacía la mantequilla.



W. Cather.

Después de un aprendizaje en su hogar bajo la tutela de su abuela, con énfasis especial en la literatura inglesa y el latín, la joven Willa se matriculó en la Universidad de Nebraska, graduándose en 1895. De la Universidad se desplazó al este donde de 1896 a 1912 trabajó de maestra, laboró en un periódico, editó la importante revista neoyorquina *McClure's Magazine*, viajó tanto por los Estados Unidos como por Europa, y principió a publicar cuentos cortos y versos. En 1912, al renunciar a su cargo en *McClure's*, resolvió dedicarse exclusivamente al quehacer literario.

Credo artístico

Tras varios experimentos con la novela, Cather llegó a formular una técnica literaria y un código artístico por los cuales se rigió en el curso de su larga carrera. En su tratado sobre el arte de escribir (*Después de los cuarenta*, 1936) resumió su credo artístico en estas palabras:

El novelista debe aprender a escribir, y luego desaprenderlo, pues su material debe pasar por un proceso muy distinto de aquel que le sirve para

escribir meramente un buen relato. Nadie puede definir ese proceso con exactitud; pero sin duda, la persistencia junto con la supervivencia y reaparición en la mente del escritor son altamente características de él. Las formas y escenas que han “tentado” la mente durante años, cuando al fin logran transcribirse en la página producen un orden más elevado de producción que la transferencia más vívida y vigorosa de impresiones inmediatas. Toda novela superior debe dejar en la mente del lector receptivo un residuo intangible de deleite, una cadencia, una calidad de voz que es exclusivamente propia del autor, individual, única...

La escritora norteamericana era contraria a la novela tal como la escribían algunos de sus contemporáneos, novela que ella calificó de “excesivamente amueblada” con descripciones detalladas. A juicio de ella, el novelista debía tratar de lograr un estilo sencillo y cuidado.

Todo lo que es sentido en la página sin ser nombrado concretamente en ella, podría decirse que es creado. ¡qué maravilloso sería si pudiéramos arrojar todos los muebles por la ventana... dejando la habitación vacía... si pudiéramos dejar la escena libre para el juego de las emociones, grandes y pequeñas!...Dumas, padre, enunció un gran principio cuando afirmó que para hacer un drama se necesita una pasión y cuatro paredes.

Sostenía Cather que el novelista, a fin de realizar algo noble y perdurable, debía darse por entero a su material, desarrollando de ese modo el gran don de la “afinidad.”

O Pioneros

Siguiendo su propio consejo, Cather construyó *O Pioneros* (1913), la primera de su trilogía de novelas sobre la vida pionera, destinada a dejar sentada la fama de la joven escritora. Al situarse la acción novelesca en un área con la cual tenía profunda “afinidad” -su estado adoptivo de Nebraska- se retratan los pequeños comienzos de una sociedad regional “mientras la carreta de los pioneros avanza rumbo al oeste por la noche, un punto luminoso que se mueve... entrando en el campo oscuro”. Las condiciones y la naturaleza resultaban ser difíciles, pero

palmo a palmo los jóvenes inmigrantes, tras domar la meseta, consiguieron plantar y recoger las cosechas en armonía con las estaciones variables.

Al delinear el desenvolvimiento cotidiano de sus entes de ficción, con sus bodas típicas y sus reuniones que se prolongaban toda la noche al arrullo del violín, y las lecturas familiares de pasajes bíblicos, Cather hace hincapié en las riquezas más profundas y espirituales de la vida de los colonizadores.

Mi Antonia

En *Mi Antonia* (1918) la autora continúa su crónica de aquellos forjadores del oeste, presentándole al lector a la familia Shimerda, checoslovacos, cuya historia es, en cierto modo, la historia de todas las familias inmigrantes -gente recién desarraigada de Europa luchando por echar raíces otra vez y ganarse el pan y el de sus hijos en el Nuevo Mundo.

En la joven Antonia, una vigorosa chiquilla campesina, quien crece y madura ante los ojos del lector mientras resueltamente se enfrenta con los problemas de la vida, la novelista consigue hacer resaltar las cualidades fundamentales de la mujer pionera dotada de una médula interior de integridad. A Antonia, en el crepúsculo de su vida, se la retrata como símbolo de la fuerza vital misma:

Yo pensaba, mientras la contemplaba, cuán poco importaban sus dientes, por ejemplo. Conozco muchas mujeres que han conservado todas las cosas que ella ha perdido, pero cuyo brillo interno se ha apagado. Cualquiera otra cosa que le faltase, Antonia no había perdido el fuego de la vida. Su piel, tan morena y curtida, no parecía fofa como si la savia que circulaba bajo ella hubiese sido extraída en secreto ... no tenía más que ponerse de pie en el huerto, colocar la mano en un pequeño manzano y mirar las manzanas para hacernos sentir lo bueno que es plantar, cuidar y cosechar. Ella era una mina de vida, como los fundadores de las castas primitivas.

La muerte en busca del arzobispo

Al ensanchar su visión literaria, Cather se puso a ahondar en la historia del estado suroeste de Nuevo México, tierra de rica influencia española y mexicana.

Durante los múltiples veranos que ella pasó en Santa Fe, había caído bajo el sortilegio de esa tierra austera, con sus montañas imponentes y sus fulgentes atardeceres teñidos de color de rosa. A raíz de haberle un sacerdote descrito en detalle las civilizaciones que sus antepasados trajeron a esa área, Willa Cather se dispuso a trabajar en una biografía novelada del Nuevo México del período formativo (1850 - 1890), plasmada en las experiencias de dos misioneros franceses. Así surgió *La muerte viene en busca del Arzobispo* (1929), la más aclamada de sus novelas y la que se ocupa de los clérigos, imaginariamente bautizados como Jean Latour y Joseph Vaillant, quienes se consagran a construir misiones en el desierto, donde difunden el cristianismo entre los indios hopíes y navajos. Con el apoyo del famoso explorador Kit Carson, una figura histórica, los dos misioneros logran triunfar sobre las adversas condiciones humanas y topográficas. Mas, andando el tiempo la muerte viene a separar a estos compañeros de largos años, al fallecer al Arzobispo Jean, siendo ya un venerable prelado de la Iglesia, yaciendo en capilla ardiente en la gran Catedral de Santa Fe, la cual él mismo fundara.

En esta novela suelta y casi carente de trama, desarrollada con la belleza lenta del paisaje nuevo-mexicano, han sido arrojados por la ventana todos los muebles superfluos junto con el artificio novelístico, dando por resultado uno de los poemas en prosa más conmovedores de la literatura norteamericana.

En perspectiva

Con estas tres serenas obras maestras, las que continúan vivas hoy con frescura matutina en la memoria de sus lectores, la novelista, además de mostrar una “afinidad” para con sus entes de ficción, logra poner de relieve el molde de vida surgido de la lucha perpetua del inmigrante con hectáreas que no habían sido jamás ocupadas por el hombre, así como del abnegado esfuerzo del misionero por superar los distintos obstáculos a los cuales hacía frente.

Para Willa Cather la región virgen del oeste representaba un escenario desde el cual ella lograba comprender las cualidades espirituales del carácter nacional en evolución. Puesto que en esa región se hermanaban los problemas concretos de su país y de su tiempo y los problemas del hombre, Cather volvió a ella una y otra vez en busca de inspiración.

Lillian Hellman (1907 - 1948), la principal autora teatral norteamericana, construye obras que se apoyan en la problemática de la existencia del mal, así



L. Hellman.

como en las distintas formas en que éste queda plasmado en el mundo. Cultiva Hellman dicha problemática en su doble vertiente: por un lado, la dramaturgo encarna, en personajes psicológicamente bien realizados, el desarrollo de un capitalismo inflexible, abogando implícitamente por la justicia social y la rectitud individual; por otro, indaga teatralmente en la amenaza que representa el Nazi-Fascismo y una guerra mundial por los años cuarenta de nuestro siglo. En su técnica escénica, la norteamericana se atiene a los lineamientos tradicionales de la dramaturgia, limando con esmero sus obras "bien hechas".

Semblanza

Oriunda de Nueva Orleans (Louisiana), Hellman se cría tanto en la histórica ciudad sureña como en Nueva York, a donde llega a domiciliarse la familia cuando Lillian cuenta con cinco años de edad. Mas, con frecuencia la familia vuelve a residir por largas temporadas en Nueva Orleans. A los diecisiete años Hellman, sin completar sus estudios en la Universidad de Columbia (Nueva York), se coloca de lectora de manuscritos en una casa editora, empieza a escribir reseñas literarias para el *New York Herald Tribune*, y se pone a redactar cuentos cortos, pero sin mayor fortuna. En 1925 se casa con Arthur Kober, publicista y comediógrafo, matrimonio que se disuelve en 1932. A poco llega a ser Hellman la compañera permanente de Dashiell Hammett, quien a la sazón se está imponiendo como autor de novelas policíacas ensalzadas tanto por el gran

público como por renombrados literatos como André Gide y Luis Cernuda. Entre los varios aciertos de Hammett figuran *El halcón maltés* (1930) y *El hombre delgado* (1932). Se afincan Hellman y Hammett en Nueva York y, posteriormente, en Martha's Vineyard (Massachusetts), dedicándose los dos asiduamente a sus sendas faenas literarias.

Paisaje artístico - político

A Hellman le toca debutar en el teatro durante la década de los treinta, cuando para muchos dramaturgos norteamericanos el empobrecimiento físico y espiritual de toda una generación exige una renovación de la clase de drama que ha de cultivarse, así como del papel que el drama ha de desempeñar en la sociedad. Surge, por consiguiente, un drama social y militante cuyas raíces ideológicas radican, por lo regular, en el marxismo. Encabezan el nuevo movimiento teatral dos agregaciones: el *Federal Theater Project* y el *Group Theater*. Aquél se ocupa de montar obras de propaganda agitacional (Agitprop), o sea, obras breves, episódicas y exhortativas, las que, sirviéndose a menudo de resortes expresionistas, dan prioridad al tema sobre la trama. En estas piezas aparece con frecuencia la huelga, la que se considera como “un ensayo de la revolución venidera”. El *Group Theater*, en cambio, escenifica dramas más logrados que, en su estructura, duración y montaje se ajustan a los moldes del teatro establecido. Este grupo suele llevar a escena obras norteamericanas y europeas de orientación izquierdista, las que aspiran a crear condiciones propicias a una transformación radical de la sociedad.

Si es verdad que Hellman no se alía con ninguna de las dos agregaciones, no es menos cierto que ella acusa su influencia y comparte sus ideales y aspiraciones:

Políticamente soy liberal. Pienso que esto significa que creo más en los derechos del trabajador que en cualquier otro derecho.

Al promediar la década de los treinta, la dramaturgo levanta la vista del terreno nacional para contemplar con desgano la marcha del fascismo en Europa, junto con la Guerra Civil Española (1936 - 1939) y el incipiente peligro

de una guerra mundial, a la que se ha de unir una Norteamérica todavía en vías de librarse de una época catastrófica en el sector socio - económico. En 1936-37 Hellman emprende un recorrido extenso por Europa, visitando primero a Rusia, ansiosa de comprobar si la revolución soviética ha beneficiado a las masas. Desde Moscú se dirige a España, donde llega a simpatizarse con la causa de la República. Al pisar tierra norteamericana nuevamente, Hellman no tarda en exteriorizar su enérgica condenación del movimiento del general Francisco Franco.

A medida que va avanzando la década y va creciendo la amenaza política y belicista de ultramar, la dramaturgo llega a concluir que el pueblo norteamericano no se ha percatado lo bastante del peligro que se deriva de la complacencia y del aislacionismo de su país.

Soy escritora. También soy judía. Quiero contar con la seguridad de que puedo seguir siendo escritora, y que si deseo decir que la avaricia es mala o que la persecución es peor, pueda hacerlo sin ser estigmatizada por la malignidad de la gente que hace de la maldad su profesión.

La hora de los niños

La inspiración para esta primera incursión hellmaniana (1934) en el teatro se halla en un caso jurídico poco conocido que se remonta a principios del siglo pasado en Escocia. Hellman, al transportar la acción escénica al siglo XX, dramatiza la historia de dos maestras, quienes quedan acusadas de “un afecto poco común” por una adolescente maliciosa, inteligente y neurótica. Tal acusación desencadena una serie de sucesos que perjudican gravemente a todos los personajes. Pese al tema del lesbianismo, uno de los varios tabúes en las tablas norteamericanas en esos años, la obra llega a constituir un éxito clamoroso, alcanzando 691 representaciones en Broadway (Nueva York) y en gira por otras ciudades de la Unión.

Los zorritos

Melodrama de dimensiones psicológicas, *Los zorritos* (1939) se relaciona con el auge del industrialismo en el sur hacia fines del siglo XIX, documentando las

maniobras de tres miembros de la familia Hubbard, quienes se estafan los unos a los otros a fin de acaparar el control de una nueva fábrica que ha de producir cuantiosas ganancias. Los personajes salientes quedan perfilados como seres crueles y rapaces, mucho peores que los de la aristocracia agonizante del sur.

Ben y Oscar, con su hermana Regina, al pelear entre sí, acuden al robo y hasta el chantaje. Regina, cuando su esposo se niega a ayudarla en su gestión perversa, vitupera a éste inhumanamente, sabiendo que sus palabras pueden precipitarle un síncope, lo cual, en efecto, se convierte en realidad, sin importarle ni un bledo a Regina.

Si bien Regina consigue la victoria sobre sus dos hermanos, pierde a su propia hija, la que, enajenada, se muestra renuente a seguir viviendo con personas que, en el parlamento de una criada negra,

Se han apoderado de la tierra
mientras los demás los observan
sin intervenir.

Recalca este juicio el propio título de la pieza, refiriéndose a un dicho bíblico,

Los zorrillos que arruinan nuestras
vides... y nuestras vides producen
uvas muy ricas.

La familia Hubbard, claro está, es un trasunto de los que se llevan los frutos de la industria y del sudor de otros. Por extensión alegórica, estos “zorrillos” constituyen los nuevos capitalistas del sur, los que han destruido la base económica de la aristocracia de antes, y quienes ya están acaparando los bienes raíces de la región.

Se hace hincapié en esta interpretación del origen de un capitalismo inhumano cuando Ben, a guisa de epílogo, advierte,

Ya se va acercando el nuevo siglo [el XX] ...en salas como ésta
están sentados centenares de Hubbard por todas partes de este país...
No es que se apelliden todos Hubbard...pero son Hubbard, todos ...
Y algún día van a adueñarse de este país.

Otra parte de los bosques

En esta secuela (1946), vuelve Hellman a condenar la ética materialista que sustenta el capitalismo, explorando los orígenes de los Hubbard unos veinte años antes de la época de *Los zorritos*. Una vez más queda al descubierto el instinto de propiedad en su peor forma.

A Marcus, progenitor de la familia, se le retrata como comerciante sin escrúpulos, quien, durante la Guerra Civil (1861-1865), se enriquece en el mercado negro, convirtiéndose en traidor por motivos económicos. Terminada la contienda fratricida, Marcus se torna en el déspota de su familia bien acomodada, integrada por Ben, Oscar y Regina.

Mas, cuando Ben, habiéndose enterado de la traición, amenaza con denunciar a su propio padre, por razones que no tienen nada que ver con el patriotismo sino con la ganancia personal, el padre se ve obligado a entregarle a Ben la administración de sus negocios mal adquiridos. Con esto Ben reemplaza al padre como tirano de la familia.

Centinela en el Rin

Con esta pieza (1941) Hellman empieza a abordar la problemática del mal en su vertiente política. La dramaturgo se ocupa del fascismo y sus consecuencias, trayendo la lucha anti-fascista a las orillas de los Estados Unidos. Se estrena la pieza sólo meses antes de que éste declara la guerra al Eje (Alemania nazi e Italia fascista) así como al Japón.

Tras una larga ausencia, Sara, una norteamericana, regresa con su marido alemán, Kurt, a la suntuosa residencia de su madre en Washington, D.C. Resulta que Kurt por varios años ha sido un dirigente de la Resistencia alemana en su propia patria. Dura poco tiempo el feliz exilio de la familia ya que un huésped de la casa washingtoniana, un conde rumano -quien es también agente nazi- llega a reconocer a Kurt, y no tarda en enterarse de la hoja de servicios de Kurt en la causa anti- hitleriana. Con el tiempo el conde se dispone a chantajear a Kurt, pero éste, para salvarse y para poder proseguir su labor política, mata al conde - agente, obligando así al público norteamericano a reconocer que la amenaza no existe sólo en el Rin sino también en su propio país.

El viento penetrante

En esta pieza (1944) ubicada en la Italia fascista durante la Segunda Guerra Mundial, se condena a los que no se atrevieron a oponerse a la toma del poder por el dictador Benito Mussolini, así como a los que en una época sostuvieron que era posible apaciguar a Adolf Hitler con concesiones territoriales.

Poco después de leer las reseñas periodísticas de esta producción escénica, positivas en su mayor parte, Hellman acepta una comisión de la revista norteamericana *Collier's* para visitar a la Unión Soviética con el fin de escribir una serie de crónicas sobre ese país en pie de guerra. Viaja la dramaturgo a Moscú en calidad de huésped distinguida, tal vez debido a que en esos días se estaban ultimando los preparativos para montar en la capital soviética *Centinela en el Rin* y *Los zorritos*.

Hellman: La última jornada

Tras su regreso a Nueva York, y con la terminación de la Segunda Guerra Mundial, Hellman vuelve a reanudar sus labores literarias. Consigue estrenar sólo dos piezas más, *El jardín del otoño* (1951) y *Juguetes en el desván* (1960), ninguna de la cuales llega a causar la resonancia propia de sus obras montadas en los años treinta y cuarenta.

Por los años 1950-1954 Hellman, al igual que otros muchos intelectuales, escritores y funcionarios de gobierno, se ve esforzada a defender tanto su conciencia individual como su pasado político ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas. Dicho Comité del Congreso se dedica a la sazón a investigar a muchos individuos por su supuesta subversión o colaboración con los comunistas durante la tercera y cuarta década del siglo en curso. Los métodos irresponsables de que se vale el Comité desatan una controversia muy enconada en el país.

Debido a su interés en las causas izquierdistas a lo largo de los años, a Hellman le toca comparecer ante el Comité, donde la dramaturgo se defiende denodadamente, negando ser un miembro actual del Partido Comunista y rehusando contestar preguntas relacionadas con su posible afiliación con dicho partido en años anteriores. De hecho, el Comité en su interrogatorio parece interesarse principalmente por presionar a Hellman a delatar a otros colegas del ámbito escénico. Declara la dramaturgo,

No estoy dispuesta, ni ahora ni en el futuro, a preocupar a personas que, a través de mis antiguas relaciones con ellas, sé que son totalmente inocentes de cualquier... acción desleal o subversiva... Causar daño a gente inocente ... para ponerme a salvo es... inhumano, indecente y deshonesto. No sacrificaré mi conciencia para seguir la moda de este año.

Pese a su rotunda negativa a cooperar con los congresistas, el Comité resuelve no pronunciar ninguna acusación contra Hellman.

Durante varias etapas de su carrera, Hellman prosigue su actividad como guionista para Hollywood a la vez que redacta para Broadway adaptaciones escénicas de obras de otros autores: *Montserrat* (1949) por Emmanuel Robles, pieza que gira en torno a los esfuerzos de Simón Bolívar por emancipar a Venezuela en 1812; *La alondra* (1955), de Jean Anouilh, la que lleva a escena la vida de Juana de Arco; y *Cándido* (1956) de Voltaire.

A las piezas originales y adaptaciones ya citadas cabe sumar tres libros semi-autobiográficos, de los cuales destaca *Una mujer sin terminar* (1969), título que sintetiza un afán de haber aspirado a realizar aun más de lo que logró realizar como mujer en el teatro, y en la vida misma.

TRASCENDENCIA

Pues bien, la nueva *Historia femenina* -al hacer descollar los logros de la poetisa reclusa, la novelista pionera y la dramaturgo comprometida, junto con otras literatas- consigue entretener y aleccionar, a la vez que influye en la psique de las lectoras de hoy y de mañana.