

## LAS ÓPERAS FEMINISTAS DE GERTRUDE STEIN

Eulalia Piñero Gil

*Universidad Autónoma de Madrid*

«Einstein ha sido la mente filosófica  
más creativa del siglo y yo he sido la mente  
literaria más creativa del siglo...»  
*Autobiografía de todo el mundo.*  
*(Everybody's Autobiography) (1926)*

Gertrude Stein fue una de las artistas más europeas que tuvo Estados Unidos, pero a la vez más profundamente norteamericana y así lo hizo patente cuando se despidió de sus compatriotas en 1935, tras una exitosa gira de conferencias por su tierra natal: «Los Estados Unidos es mi país y París es mi hogar». Esta frase era el emotivo epílogo de un viaje de encuentro con la academia y de estrenos teatrales en el que cosechó éxitos memorables y el reconocimiento del público a su papel de gran figura literaria y artística. No cabe duda de que este pensamiento expresaba diáfananamente la dicotomía vital que marcó el devenir artístico e intelectual de esta controvertida escritora modernista estadounidense.

Nacida en Allegheny, estado de Pennsylvania, una fría y nevada mañana del 3 de febrero de 1874, Gertrude fue la pequeña de los cinco vástagos de la acomodada familia judía Stein-Keyser, de origen bávaro. La cualidad fisiológica más llamativa de esta singular estirpe era una robustez que, en parte, tenía que ver con la gran afición de todos sus miembros a la buena mesa. De hecho, Gertrude fue siempre una mujer de una presencia física muy voluminosa que, además, con el paso de los años se fue consolidando con una rotundidad que le proporcionó no pocas críticas, pero también un atractivo irresistible. No en balde, esa corpulencia unida a una personalidad desbordante, la convirtieron en modelo de los grandes pintores y fotógrafos de su época. Quizás el cuadro más famoso de la escritora es el que le hizo su íntimo amigo Pablo Picasso en 1906 y que presidió siempre el salón del apartamento parisino de la Rue de Fleurus, donde se reunía la flor y nata de las vanguardias artísticas europeas y los escritores estadounidenses de la primera mitad del siglo XX. Aquel apartamento, símbolo de la intelectualidad exiliada, era una especie de *sancta sanctorum* en Europa para los artistas del otro lado del Atlántico, pero, además, era el hogar ideal de la escritora y de su compañera Alice B. Toklas. Allí compartieron abiertamente su relación de pareja, sus in-

inquietudes intelectuales y su amor por el arte contemporáneo, en tertulias y fiestas en las que departieron con Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcele Braque, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, Virgil Thomson, Mina Loy, Djuna Barnes, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson y Scott Fitzgerald, entre otros grandes artistas y escritores jóvenes del momento.

Mucho se ha especulado sobre el autoexilio de Stein en París, pero sin duda, fue al igual que en el caso de otros intelectuales norteamericanos, fruto de un deseo imperioso de alejarse del puritanismo conservador de la sociedad estadounidense, que le resultaba insostenible. Esa decisión trascendental la tomó la joven Gertrude cuando estudiaba medicina y psicología en la Universidad Johns Hopkins (1897-1902) en Baltimore y se tuvo que enfrentar al machismo imperante en esa institución. Es obvio que Stein no era tan sólo una mujer adelantada para su época, esta afirmación sería simplemente un tanto superficial. Gertrude era una mujer independiente, creativa, vanguardista que quería vivir todo aquello en lo que creía en absoluta libertad.

En 1903 se instaló en París con su hermano Leo con quien compartía una profunda devoción por el arte de vanguardia que les llevó a invertir todo su dinero en las obras de arte de los artistas jóvenes del momento. De esta manera, los Stein se convirtieron en los primeros coleccionistas de pinturas cubistas y fauvistas, y con ello en importantes mecenas del arte de su tiempo. Por su apoyo incondicional a los creadores jóvenes, la escritora recibió el sobrenombre de «la madre del modernismo» y la gran consejera de la «generación perdida» («lost generation») de escritores estadounidenses. Sin duda, en Stein encontraron a una crítica que apoyaba la innovación y la búsqueda constante de formas nuevas que dieran a las voces narrativas una identidad propia.

Gertrude Stein aplicó su sensibilidad artística y sus conocimientos pictóricos sobre el cubismo a su propia obra, en la que no quería reproducir patrones simbólicos del romanticismo, el naturalismo y el realismo decimonónico. Sus retratos verbales, su pasión por la oración, por la repetición anafórica, por la sonoridad del lenguaje y por las palabras desprovistas de su carga simbólica la llevaron a crear sus famosos retratos cubistas de palabras en textos narrativos como en *Tres Vidas (Three Lives)* (1903) o en *Retratos (Portraits and Prayers)* (1934) donde intenta reproducir un único plano cubista descriptivo. En esta última colección es de destacar su retrato verbal dedicado a Picasso en el que claramente se observa su apasionamiento por la repetición en un presente continuo casi melopeico. Por otro lado, la poesía se convirtió igualmente en el laboratorio verbal en el que Stein revolucionó los planteamientos formales. Su famoso verso «rose is a rose is a rose is a rose» («rosa es una rosa es una rosa es una rosa») marca un hito en la historia de la literatura en tanto en cuanto para Stein esa rosa ya no tenía la carga simbólica que la convertía en el arquetipo de la



mujer, la pasión y la belleza. Con este verso repetitivo había nacido la rosa no representativa del siglo XX. En este mismo sentido, la poeta modernista Marianne Moore decía en su poema «Roses Only» (1916) que «lo mejor de la rosa son sus espinas».

Sin embargo, la obra monumental de Stein, recordemos que escribió más de seiscientos títulos, no tuvo el reconocimiento esperado por la escritora. Las ironías de la vida, sin duda, tuvieron en Stein un claro exponente porque el éxito le llegó a los cincuenta y nueve años con la publicación de la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933) (*The Autobiography of Alice B. Toklas*). La gran mayoría de su obra tuvo que ser sufragada con sus propios recursos económicos, hecho que la mantuvo frustrada durante muchos períodos de su vida. Quizás por ello encontró ese reconocimiento que buscaba a través del patrocinio y el apoyo a otros artistas de su entorno, y por eso mismo se le ha otorgado mucha más importancia a esta dimensión que a su propia obra.

Dicen los amigos de Stein que era una mujer sensual en todos los sentidos. Tenía una voz melodiosa, una risa contagiosa, un marcado sentido del humor, una curiosidad inagotable y una pasión por todas las dimensiones de la vida. La personalidad arrolladora de Stein cautivó a Ernest Hemingway, tal y como describe el autor en su obra *París era una fiesta* (*A Moveable Feast*). Más aún, le confesó a un amigo que había deseado muchas veces hacer el amor con la que él denominaba «mi bella campesina italiana». Escarceos amorosos aparte, Stein necesitaba el reconocimiento de sus colegas y sólo invitaba a su casa a aquellos que sabían ver en su obra la revolución verbal que ella planteaba. En este ritual artístico, Stein representaba su papel de iluminada y de vez en cuando se permitía la libertad de autodenominarse el genio del siglo o la mente más creativa de su época. La «madre del modernismo» tenía estas veleidades megalómanas que la convirtieron en la *enfant terrible* del modernismo, en muchas ocasiones rodeada de admiradores y amigos, pero también de enemigos como Tristan Tzara o Ezra Pound. Un buen retrato de sus relaciones sociales y veleidades artísticas es la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933) en la que además de socavar las asunciones formales sobre el género autobiográfico, Stein construye su propio personaje histórico a través de una narradora interpuesta en tercera persona: su compañera Alice B. Toklas.

Tradicionalmente, Gertrude Stein no ha sido considerada por los críticos como una autora feminista, a excepción de los acercamientos más recientes de DeKoven, Pladott, Stimpson y Gygax, que ven en la opacidad de su escritura, en su experimentalismo radical y en la temática de sus obras la demostración, más que evidente, de su declinar hacia estos postulados. Las razones son múltiples, pero quizás la más obvia es que Stein no hizo manifestación pública de su ideología. A mi entender no hacía falta tal explicitación de su pensamiento, puesto que su vida privada y la dimensión pública de su carrera artística siempre muestra-

ron una clara consciencia feminista. Prueba de ello es su discurso «The Value of College Education for Women», su ensayo «Patriarchal Poetry» o la imaginería de la sexualidad femenina, la independencia de la mujer, la amistad y la complicidad de un mundo esencialmente femenino que permean sus poemas, relatos y novelas, y que constituyen evidencia indiscutible de su posición ideológica. En este sentido, su acercamiento al feminismo se puede comparar al de la poeta modernista Marianne Moore en su dimensión artística más que pública, ya que ambas decidieron llevar a cabo su peculiar revolución feminista y artística, partiendo de una revisión absoluta del lenguaje y la retórica heredada en los planteamientos estéticos y formales de su corpus literario.

Por otro lado, Stein codificó sus textos estratégicamente para representar el deseo homoerótico. En obras como «Susie Asado», «Tender Buttons», «Caesar» y «Q.E.D.», el cuerpo femenino es un claro objeto de deseo y también un objeto verbal explícito donde se destacan los puntos clave del placer femenino. En muchos casos, la escritora enmascaraba las obras con un subtexto homoerótico, como en el caso de «Susie Asado», retrato poético inspirado en la bailaora «La Argentinita», a quien vieron actuar en su viaje a España.

En cuanto a la extensa obra dramática de Stein, la crítica Helene Keyssar no deja dudas sobre esta cuestión al afirmar que las óperas y piezas teatrales de Stein «destacan por ser las primeras clara y abiertamente feministas en la primera mitad del siglo XX» (1-2). La polifacética Stein dedicó sus esfuerzos creativos a la dramaturgia de manera llamativa, ya que más de cien obras de teatro y los libretos para dos óperas del compositor estadounidense Virgil Thomson conforman un corpus dramático nada desdeñable y a tener en cuenta en el desarrollo de este género en el pasado siglo. En este sentido, cabe señalar que los escasos ensayos que han estudiado el teatro de Stein han establecido paralelismos con figuras tan señeras como Samuel Beckett. Asimismo, la trascendencia de la dramaturgia de Stein se inscribe en el discurrir de la historia del teatro norteamericano moderno y entra en un claro diálogo innovador, además de haber tenido una clara influencia en el «Living Theater», grupo fundado por Judith Maline y Julian Beck en 1946 (Piñero Gil, 2002, 47).

El teatro de Stein es un teatro de paisajes más que de acción en el que lenguaje se convierte en objeto sonoro más que en instrumento narrativo lineal y ello queda muy claro, en la medida en que Stein trabaja el teatro como un género eminentemente visual y sonoro donde la emoción y el tiempo son aspectos mucho más importantes que la historia y la acción. Hasta cierto punto, esta peculiar visión de la escena no es más que la consecución de sus planteamientos en su prosa poética y, por lo tanto, cualquier tema que no constituyera una historia convencional podía ser susceptible de convertirse en pieza teatral.



El concepto de paisaje dramático es una de las características más sobresalientes de la idiosincrasia teatral de Stein y probablemente fuera el resultado de su extraordinario conocimiento de la pintura y de las artes plásticas en general. De hecho en muchas ocasiones, la escritora admitió la influencia que tenía de pintores como Cézanne y Picasso. Ya hemos apuntado que la escritora no concebía la obra de teatro como una historia con un desarrollo temporal lineal, sino que le interesaba mucho más la representación de un estado, de una presencia física de un cuerpo u objeto, la existencia física de unos personajes o la voz en el escenario. Su método compositivo, o escritura de paisajes dramáticos, ofrece una alternativa poética al texto narrativo tradicional, que es una manera de narrar lo que Barbara Webb describe como «lo que no es conocido» (449).

La madurez creativa de los «paisajes dramáticos», descritos con gran detalle en *Geographical History of America* y en *Lectures in America*, se plasma brillantemente en sus textos operísticos –*Four Saints in Three Acts* (1927) y *The Mother of Us All* (1946)– ambos fueron el fruto creativo de la excelente amistad y colaboración artística que mantuvo Stein con el compositor norteamericano Virgil Thomson. Las obras fueron interpretadas en Nueva York y en otras ciudades de larga tradición teatral y musical con una respuesta desigual por parte de los detractores, que se desilusionaron al no encontrar una historia convencional sobre el escenario y de los seguidores incondicionales de ambos artistas, que vieron en las óperas la plasmación de un estilo vernáculo norteamericano.

En el caso de la primera, *Cuatro santos en tres actos* (*Four Saints in Three Acts. An Opera to Be Sung*) (1927), fue estrenada el 8 de febrero de 1934 en el «Wadsworth Atheneum» en Hartford, Connecticut, bajo la dirección del compositor Virgil Thomson y con la asistencia de Gertrude Stein y su compañera Alice B. Toklas. La ópera no sólo tiene un libreto sorprendente por su originalidad y musicalidad, sino que además fue un espectáculo coreográfico y escenográfico ciertamente ambicioso. De hecho, la coreografía se le encargó al famoso coreógrafo inglés Frederick Ashton, quien se trasladó desde Londres para supervisar los ensayos y el desarrollo de las partes dedicadas a la danza. El título de la ópera ya pone de manifiesto que para Stein las convenciones tradicionales del teatro no tenían mucha importancia. Para empezar y en contra de lo que anuncia el título, la ópera no tiene a cuatro santos como protagonistas ni tampoco tres actos, sino que tiene cinco santos principales y trece secundarios, así como cuatro actos. Tal y como sucede con las obras que preceden esta ópera, *Four Saints in Three Acts* no tiene una acción propiamente dicha, es más, Stein aclaró con cierta ironía que su libreto tenía como protagonistas a los santos españoles Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola y a los santos de clara resonancia americana San Chavez y Santa Settlement que, en realidad, no tenían que hacer prácticamente nada en

escena, puesto que ya habían alcanzado la santidad. Así pues, estamos ante una obra en la que se suceden una serie de cuadros o *tableaux vivant* donde los santos son representados con cierto hieratismo gestual apoyados, a su vez, por un coro de santos que se alternan en la interpretación de las arias. Se podría decir que asistimos a una obra dramática que hace hincapié en una representación discontinua de las escenas con un lenguaje estático y una sintaxis fragmentada. Por otro lado, Stein se convierte en personaje que lleva a cabo todo tipo de comentarios autoriales sobre la interpretación y la dirección escénica, a través de las figuras de la «commère» y el «compère». En definitiva, se trata más que nada de un drama sobre la autora y la escritura de la obra de arte total donde se produce una sinestesia artística absoluta, que es, a fin de cuentas, lo que Stein buscó toda su vida en la creación artística.

El desarrollo metadramático de la ópera se circunscribe a la dramatización de la escritura como parte de la representación teatral. Al llevar a cabo esta incorporación de la construcción del texto dramático, Stein difumina la distinción temporal entre la escritura, la planificación y la representación, según ha señalado Jane Palatini Bowers (59). Un ejemplo muy significativo sobre los constantes comentarios metateatrales de *Four Saints in Three Acts* son las preguntas repetitivas que hacen alusión continua al número de santos que hay en escena:

Santa Teresa. ¿Cuántos santos hay en ella?  
 Santa Teresa. Hay muchos muchos santos en ella.  
 Santa Teresa. Hay tantos santos como santos hay en ella.  
 Santa Teresa. ¿Cuántos santos hay en ella?  
 Santa Teresa. Hay hay hay santos santos en ella.  
 Santa Teresa. San Settlement San Ignacio San Lorenzo Santa Pilar San Plan  
 y Santa Cecilia.  
 Santa Teresa. ¿Cuántos santos hay en ella?  
 Santa Cecilia. ¿Cuántos santos hay en ella? (*Operas and Plays*, 28)<sup>1</sup>

La representación de *Four Saints in Three Acts* fue un auténtico acontecimiento en la historia de la interpretación norteamericana por los motivos ya señalados anteriormente, pero también fue un acontecimiento musical y en el estreno se dieron cita figuras tan relevantes de la música como George Gershwin y Arturo Toscanini. No olvidemos que se trata de una ópera donde la palabra tiene un componente sonoro tan importante como la misma música.

<sup>1</sup> «Saint Therrese. How many saints are there in it. / There are very many many saints in it. / There are as many saints as there are in it. / How many saints are there in it. / There are there are there are saints saints in it. / Saint Settlement Saint Ignatius Saint Lawrence Saint Pilar Saint Plan and Saint Cecilia. / How many saints are there in it. / Saint Cecilia. How many saints are there there is it» (28).



Asimismo, la obra no tiene trama en el sentido tradicional, sino que se trata de un texto ciertamente tortuoso, hermético y complejo en el que se repiten preguntas que no se contestan, y se establece una especie de juego de palabras con un claro eco sonoro infantil.

Por otro lado, el primer acto de la ópera se desarrolla en la ciudad española de Ávila y tiene como protagonistas a señeras figuras religiosas españolas, como Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola, aspecto éste que dotaba a la obra de un cierto exotismo religioso y cultural. La figura de Santa Teresa de Jesús causó gran impacto en Stein durante el viaje que hizo por España en 1915 y la convierte en el centro visual de los siete cuadros que representan escenas en las que la mística española tiene un papel primordial incluso acentuado por el desdoblamiento del personaje en Santa Teresa I y Santa Teresa II. La dualidad representativa quizás constituye un eco de la doble dimensión que tuvo la Santa española, por un lado como activa fundadora de conventos y reformadora de la orden carmelita, y por otro, por su desarrollo espiritual a través de la vida contemplativa y de oración descrita en su obra *Vida* (1562). Es evidente que Stein se hace eco de esta dualidad que conjuga una vida absolutamente excepcional en el contexto histórico literario del siglo de oro español. La trayectoria literaria de esta mujer dotada de una personalidad arrolladora y llena de vida se centró en la escritura mística confesional de carácter didáctico. Su interés primordial era el de llegar a su audiencia, en su mayoría monjas, de una manera directa y sencilla. Así consiguió «alcanzar la imaginación de sus lectores lo mejor posible para llevarles por medio de la referencia a lo familiar a un mundo de experiencia que no lo es» (Jones, 135). Un claro ejemplo de esta técnica retórica era la analogía del jardín para describir la contemplación y la oración. La imagen de cómo se hace y se cuida el jardín es lo suficientemente familiar y cercana como para que se pueda trascender a otros niveles de experiencia espiritual mucho más complejos. No cabe duda de que Stein conocía muy bien la trayectoria literaria y humana de un personaje femenino tan excepcional y comprometido con su empresa religiosa como lo fue Santa Teresa de Jesús. Su gran personalidad y compromiso con las religiosas de su época, adoptando ella misma un papel dirigente que le ocasionó no pocos enfrentamientos con la curia conservadora, fue un ejemplo de pensamiento protofeminista que no pasó desapercibido para la escritora norteamericana. De hecho, todo ello se pone de manifiesto en los cuadros de la ópera, donde a pesar de que no hay una acción narrativa convencional, dimensión que Stein consideraba antiteatral, sí se presentan imágenes que evocan claramente la importancia de esta figura femenina. Así pues, Santa Teresa interviene en el acto I haciendo preguntas como «Can women have wishes»? (¿Pueden tener deseos las mujeres?), portando una paloma, en estado de éxtasis, y acunando a un niño imaginario. Estas imágenes aluden obviamente a aspectos fundamentales de la personalidad de la santa española. En el Acto

II se representa una fiesta en un jardín cerca de Barcelona –que rememora el viaje que Stein hizo a la ciudad condal–, y a las santas que observan una mansión celestial con un telescopio.

A su vez el acto III tiene lugar en el jardín de un monasterio en la costa. Por su parte, San Ignacio les describe a las Santas su visión del Espíritu Santo. Finalmente, en el acto IV, y al concluir un breve *intermezzo* musical, tiene lugar una discusión sobre la viabilidad de un acto IV, referencia metadramática que es aspecto consustancial del teatro steiniano. Al acordar los santos que sí desean un acto IV, el telón se levanta y todos los santos reunidos cantan y se regocijan sobre sus memorias felices en la tierra y celebran su alegría con un himno final de comunión.

Con todo, el aspecto que quizás destacó más en el estreno de *Four Saints in Three Acts* y el que marcó un hito en los anales del teatro norteamericano es que el reparto lo protagonizara un elenco de cantantes, bailarines y actores negros. Este hecho tiene una importancia trascendental en la historia de la ópera y en la presencia de los músicos negros en la escena, ya que el racismo imperante en el arte de su país les prohibía su aparición en los escenarios teatrales y operísticos considerados «*mainstream*» o blancos. Si bien hay que puntualizar que la comunidad negra tenía una larga tradición musical y teatral que se ponía en escena en sus propios círculos artísticos y que lógicamente estaba basada en las raíces de su idiosincrasia cultural. Por otro lado, los actores negros tenían una presencia más bien escasa y puntual en obras de teatro, como *The Emperor Jones* (1919), de Eugene O'Neill; *The Chipwoman's Fortune* (1923), de Willis Richardson y *Harlem* (1929), de Wallace Thurman. En el campo de la ópera destacan *Porgy and Bess* (1934-35), de George Gershwin y *Treemonisha* (1911) ópera-jazz, de Scot Joplin, que fueron compuestas con temas de la música negra, historias y protagonistas negros. Sin embargo, y a pesar del indudable éxito de estas magníficas óperas, no hay que olvidar que la presencia de estos artistas era exigua y en determinados teatros considerados marginales. Basta como ejemplo el caso de la excepcional contralto negra Marian Anderson a la que se le prohibió cantar en el «Constitution Hall» en Washington DC en 1939. Gracias a la intervención directa de Eleanor Roosevelt, esposa del presidente Franklin Delano Roosevelt, que la invitó a cantar ante más de 75.000 personas en el «Lincoln Memorial», se pudo resarcir a esta gran artista de ese episodio lamentable y vergonzoso de discriminación racial. Del mismo modo y a raíz del éxito cosechado por esta cantante en los teatros europeos, fue invitada a cantar en la Casa Blanca y fue la primera mujer negra que pisó el escenario del «Metropolitan Opera House» en 1955. La brillante trayectoria de esta extraordinaria cantante nos da una idea de la marginación que sufrían los artistas negros en su país y da relevancia al hecho ciertamente insólito de que tanto Stein como Thomson se empeñaran en estrenar su obra con un reparto completo de artistas negros. El mismo Virgil



Thomson argumentaba que dicha preferencia se basaba en su admiración por la naturalidad con la que el pueblo negro norteamericano se enfrentaba a los temas religiosos, además de poseer una dicción muy clara para cantar en lengua inglesa. De los elogiosos comentarios de Thomson sobre los afronorteamericanos y de la explícita militancia antirracista de Stein quien contaba con la amistad de la inigualable artista exiliada Josephine Baker y de la que su novela *Melanctha* (1905) es un claro ejemplo, se puede inferir que en la puesta en escena de los cuadros de *Four Saints in Three Acts* lo que destacaba de manera diáfana era la raza de los intérpretes y por qué no el homenaje y la santidad con que los autores quisieron representar al pueblo negro y a sus artistas tradicionalmente vetados y maltratados. Este hecho obligó a algunos de ellos a emigrar y a desarrollar sus carreras artísticas en Europa, como fue el caso de la anteriormente mencionada bailarina y cantante Josephine Baker en Francia.

Además de las connotaciones históricas señaladas, que a nadie se le escapaban, y mucho menos a la audiencia que asistió al estreno, el texto dramático de *Four Saints in Three Acts* era incompleto desde una perspectiva teatral hasta que el equipo escénico y musical decidió dar voz y cuerpos negros a unos personajes que sobre el papel tenían que dar vida unos cuerpos blancos. No cabe duda de que los cuerpos negros implicaban un discurso histórico y más aún en un país donde la raza es un asunto vital en las relaciones sociales y en la construcción de la identidad individual y nacional. Un reparto de artistas negros con sus poderosas voces se convertía en vehículo de consideraciones estéticas, políticas y sociales. Pero, además, «el cuerpo en escena, a través de su porte, sus gestos y la relación espacial con otros cuerpos, resuena con la historia social» (Richards, 77). Así pues, se puede inferir de todo ello que la presencia física de los artistas negros y el timbre de sus privilegiadas voces evocaban una narración cultural que construye la negritud en oposición a lo blanco con todas las connotaciones que se derivan de esta dicotomía racial.

En cuanto al montaje escenográfico también hay que señalar que se hizo un gran esfuerzo porque se hiciera hincapié en la construcción de un paisaje onírico de claras reminiscencias barrocas. Con este propósito la pintora Florine Stettheimer diseñó los escenarios y el vestuario, usando una gran cantidad de papel celofán y otros artilugios que provocaban un efecto desfamiliarizador, pero al mismo tiempo también destacaban la pompa y el ritual religioso. La biógrafa de Stein, Diana Souhami, describe con gran detalle la escenografía de la ópera:

Había un cielo extravagante, proyectado sobre un ciclorama de celofán azul, a través del cual brillaba el sol, y palmeras con follaje de tafetán rosa. Había otros árboles hechos con plumas, una imitación del rompeolas de Barcelona construido con conchas marinas, y trajes de gasa negra con plumas de avestruz también negras. En el segundo acto, Santa Teresa salía de picnic en un carro tirado por un

auténtico burro blanco y llevaba consigo una tienda, confeccionada con gasa blanca y bordes dorados. El uso del celofán infringía las reglamentaciones contra incendios, y una norma posterior prohibió su uso en todos los escenarios neoyorquinos. La tarde del estreno, el cuerpo de bomberos roció el celofán con cierta sustancia que lo estropeó, y después de que los bomberos se marcharan Florine Stettheimer tuvo que plancharlo. Por último, hubo que eliminar al burro, porque su conducta era imprevisible y contravenía las normas de seguridad. (224)

En el aspecto musical, *Four Saints in Three Acts*, tiene una partitura supeditada a la sonoridad del libreto, en el que predominan los juegos de palabras, la aliteración, la asonancia, la rima y el uso de homónimos. Thomson adapta la música a un texto que recuerda por su simpleza a las canciones infantiles —«*nursery rhymes*»— y se centra en incorporar melodías de la vida diaria que forman parte del acervo cultural norteamericano. Las estructuras musicales son claras y simples al estilo de la música de Satie. En este sentido, Thomson articula las partes más significativas del texto en la partitura para que la notación musical y el sonido reproduzcan lo que representan las palabras en una suerte de simbolismo musical.

El uso por parte de Thomson de melodías tonales de carácter popular destaca en cuanto a la trayectoria de la historia de la ópera en la primera mitad del siglo XX. No se puede eludir esta cuestión en la medida en que tampoco se puede obviar que Stein escoge a este músico y no a otros que estaban más identificados con las posiciones vanguardistas de la llamada música culta. En este sentido, se puede inferir de esta elección un claro apoyo a la música popular norteamericana y a su presencia en un género musical europeo por antonomasia que de algún modo socavaba esta tradición. En otras palabras, el eco de las melodías populares en el contexto del espectáculo operístico, asentado en unos códigos estéticos muy determinados, establecía una cierta americanización de la ópera y, del mismo modo, se producía una afirmación sonora de una identidad musical propia que, no cabe duda, se había forjado en el ámbito popular desde la época colonial.

La última obra dramática escrita por Stein, *The Mother of Us All* (1946), ratifica, una vez más, su vocación feminista. El estreno póstumo tuvo lugar en el teatro «Brander Matthews Hall» de la universidad de Columbia en Nueva York el 7 de mayo de 1947 y tuvo un éxito de crítica que la convirtió en una de las obras del teatro musical norteamericano que se ha representado más de mil veces en los últimos cuarenta años.

Stein concibió el texto inicial como un libreto operístico y trabajó arduamente junto a Virgil Thomson, quien le puso una música *sui generis*, puesto que combina himnos, marchas, coros de iglesia, baladas tradicionales y canciones de la calle, creando una partitura muy efectista y original. El libreto de *The Mother of Us All* está basado en la figura de la sufragista



y activista feminista Susan Brownell Anthony (1820-1900) quien fue presidenta de la asociación norteamericana para el sufragio de la mujer y luchó denodadamente por los derechos civiles de la mujer, de los afroamericanos y por la abolición de la esclavitud. El papel de esta sorprendente mujer de educación cuáquera, fue muy relevante en el siglo XIX, no sólo a nivel nacional, sino en el ámbito internacional, al promover sus reformas en las convenciones europeas de mujeres celebradas en Londres (1899) y en Berlín (1904). El tributo literario musical que rinde Stein a Anthony con un excepcional libreto operístico y una partitura rica en melodías norteamericanas y en momentos líricos de gran belleza es significativo y cierra una trayectoria artística dedicada al difícil arte de la búsqueda incansable de nuevas formas que desfamiliarizaran el teatro de corte realista y a la vez otorgaran una voz a la mujer. Y es precisamente *The Mother of Us All* la obra que consigue aunar de manera más lograda esa plenitud formal, temática y musical que Stein convirtió en su máxima artística más importante.

La obra dramatiza, por un lado, el conflicto entre el deseo de autoridad y poder de la protagonista Susan Anthony como figura política en un contexto social en el que gozaba de apoyos importantes y, por otro, su necesidad emocional del mundo masculino. El texto muestra muchos paralelismos con ciertos aspectos biográficos de Stein, pero, al mismo tiempo, es una reconstrucción muy fiel del personaje histórico de Susan Anthony. En este sentido, hay que señalar que el libreto hace una reproducción libre de los discursos de Anthony en Washington y pone un marcado énfasis en el pacifismo de la sufragista, educada bajo el ideario cuáquero, en su apoyo a los trabajadores y a las reformas laborales, a las campañas sufragistas, al derecho de la mujer a tener propiedades y al derecho al voto de los ciudadanos negros. Así pues, *The Mother of Us All* recrea un personaje protagonista muy comprometido socialmente con la libertad y los derechos fundamentales de las ciudadanas y ciudadanos norteamericanos. De hecho, Anthony se presentó a votar en las elecciones de 1872 y fue arrestada bajo la acusación de votación ilegal. La sufragista no llegó a ver en vida la consecución del derecho al voto de las mujeres. Quedaría para las futuras generaciones ver hecho realidad el sueño de esta luchadora feminista.

*The Mother of Us All* hace múltiples alusiones a la batalla vital de Anthony en una sociedad predominantemente patriarcal, como reproduce un diálogo entre su amiga y también activista Anne, quien le señala: «Querida señora recuerde que la humanidad es lo primero», a lo que Anthony responde, «Ud. quiere decir que los hombres son lo primero» (77). En el ámbito de la vida privada, el personaje de Anthony también deja reflejado en el texto su compromiso social frente a las asunciones sobre el papel de la mujer en la sociedad y las imposiciones que se derivan de la institución del matrimonio:

No estoy casada y la razón es que  
 he tenido que hacer lo que he tenido que hacer,  
 he tenido que ser lo que he tenido que ser,  
 nunca podría ser una de dos, no podría ser  
 dos en uno como hacen las parejas casadas,  
 soy sólo una, sólo una y sólo una, y  
 por eso nunca me he casado con nadie. (23)<sup>2</sup>

La ópera se inicia con un diálogo *in medias res* protagonizado por Susan Anthony, Gertrude Stein y Virgil Thomson que, una vez más, difumina la dicotomía realidad/ficción, estableciendo la desconstrucción de los sistemas de oposiciones que tanto incomodaban a Stein. Ya no tenemos una realidad, los límites se han borrado y, por lo tanto, la fantasía teatral se funde con la realidad, creando una suerte de superposición de múltiples realidades. Las divisiones categóricas nos muestran su inestabilidad porque para Stein la realidad y su representación tienen un carácter de provisionalidad permanente.

El personaje antagonista en la ópera corresponde a la figura histórica de Daniel Webster, con quien Susan Anthony mantiene una controversia dialéctica a lo largo de toda la ópera, debido al carácter de político tradicional que mantuvo este hombre de estado quien, además, fue un gran orador de retórica ciceroniana y figura que ostentó un gran poder en el siglo XIX. A su vez, Webster hizo gala en sus discursos de una defensa abierta de la ley de los esclavos fugitivos y su más que probada afinidad con las posturas esclavistas chocaban frontalmente con el abolicionismo radical de Anthony. Cabe constatar que en la representación que hace Stein de Webster lo más reseñable es su actitud reaccionaria con respecto a aspectos ya señalados o en otros, como el divorcio, que lógicamente defendía Anthony. En definitiva, se trata de la argumentación de posturas claramente patriarcales frente a la ideología feminista y humanista de Anthony, que además partía con desventaja porque, a pesar de su magnífica oratoria y sentido común, no contaba con el apoyo financiero ni político del que gozaba Webster.

La soledad institucional de Anthony se transforma en una fuente de fortaleza, autosuficiencia y confianza en sí misma y en sus grandes ideales que en ningún momento se vieron empañados por el desánimo. A pesar de que *The Mother of Us All* sea una de las obras de Stein con un contenido social más evidente, no se atisba un tono didáctico ni apologético

<sup>2</sup> «I am not married and the reason why is that / I have had to do what I have had to do, / I have had to be what I have had to be, I / could never be one of two, I could never be / two in one as married couples do and can, / I am but one all one, one and all one, and / so I have never been married to anyone» (23).



en torno a los ideales representados por Anthony. Una vez más, Stein se mantuvo firme en su ideario formal y no construyó una historia lineal, sino que en el drama se articulan los personajes en un presente continuo donde aparecen sus aspiraciones sociales sin entrar en un desarrollo temporal de la narración. La modernidad y vigencia de esta ópera se pusieron de manifiesto en la reciente representación celebrada en el «Metropolitan Opera House» de Nueva York en la temporada del año 2000, donde recibió el apoyo decidido de un público que reconoció el talento de dos de sus más insignes artistas.

La última intervención de Susan B. Anthony en escena constituye una especie de confesión autobiográfica. El telón cae lentamente y resuenan sus palabras como si se tratase de un premeditado adiós a la vida. La sufragista decimonónica se convierte en la gran madre soltera de la historia del feminismo norteamericano, al igual que Stein es y seguirá siendo la madre del modernismo y de sus epígonos vanguardistas:

Dónde es donde. En mi larga vida de esfuerzo y  
conflicto, querida vida, la vida es conflicto, en mi larga vida,  
no irá ni vendrá, os lo digo, permanecerá,  
compensará pero Pero queremos  
lo que tenemos, no se ha ido, lo que le hacía  
vivir, no se ha ido porque ahora está,  
en mi larga vida en mi larga vida la Vida es conflicto,  
fui una mártir toda mi vida no por lo que gané  
sino por lo que se hizo. Lo sabéis porque  
os lo cuento, o lo sabéis, lo sabéis.  
Mi larga vida, mi larga vida. (*The Mother of Us All*, 30)<sup>3</sup>

En las intervenciones de Anthony a lo largo de la ópera, Stein incorpora textos de carácter histórico de la sufragista al libreto, de tal forma que, como ha señalado Franciska Gyga, «el límite entre lo real, lo histórico y lo ficcional se difumina en una suerte de alternancia entre el discurso del arte y el discurso de la historia» (51). En efecto, y a modo de conclusión, Stein radicaliza sus ya más que cuestionadores planteamientos sobre los géneros literarios como musicales, y sobre los límites entre realidad y ficción. Por otro lado, también da un paso más al internarse en uno de los géneros musicales más inmovilistas como es la

<sup>3</sup> «Where is where. In my long life of effort and / strife, dear life, life is strife, in my long life, / it will not come and go, I tell you so, it will / stay it will pay but But do we want what / we have got, has it not gone, what made it / live, has it not gone because not it is had, / in my long life in my long life Life is strife, / I was a martyr all my life not to what I won / but to what was done. Do you know because / I tell you so, or do you know, do you know. My long life, my long life» (30).

ópera y poner en práctica sus teorías sobre el teatro y la acción dramática. Sin duda, Stein alcanza en *the Mother of Us All* la fusión entre esas categorías que ella nunca planteó de manera dicotómica: la historia, la realidad y la ficción fluyen de manera indistinta y sin límites narrativos ni representativos. La figura de Susan B. Anthony, espejo de Stein, se convierte en una madre atemporal del discurso feminista. En una voz que traspasa el momento histórico, que, además, se convierte en símbolo de la voz materna, de esa voz primigenia que ella reclama como suya propia. En suma, Stein consigue en su última obra teatral configurar esa idea que plasmó en toda su obra sobre el discurso en un presente continuo que no se desfigurara con el pasado que, según la escritora, no existía sino con la vivencia psicológica de una realidad atemporal. Las palabras finales de Anthony son fiel reflejo de esa atemporalidad mezclada con el silencio de una voz que luchó, como la de Stein, contra la convención del orden patriarcal.

Por último, no nos debería extrañar el afán de Stein por construir un corpus teatral tan denso, abundante, experimental y fundamentalmente original que muestra una reticencia formal a ser categorizado dentro de las tendencias escénicas del siglo XX. Más aún, si tenemos en cuenta que fue una artista que hizo de sí misma un personaje con ciertos guiños teatrales, con una llamativa corporeidad que paseó por los escenarios artísticos europeos durante cuatro décadas, no debería sorprendernos su afán por construir un mundo dramático que nos muestra una insatisfacción permanente con la tradición heredada. Su despedida del teatro del mundo acaeció un 27 de julio de 1946, justo unos meses después de terminar *The Mother of Us All* y un año después de la liberación de París por las fuerzas aliadas. Su última creación artística constituye un testimonio-testamento vital de lo que fue su vida de luchadora por la libertad en todas las vertientes artísticas y sociales del ser humano.

### **Bibliografía**

- ALBRIGHT, Daniel: «An Opera with No Acts: *Four Saints in Three Acts*». *The Southern Review* 33.3 (1997): 574-604.
- BOWERS, Jane Palatini: «*The Watch Me as They Watch This*». *Gertrude Stein's Metadrama*. Philadelphia: U. of Pennsylvania Press, 1991.
- BROWN, Janet: «Feminist Theory and Contemporary Drama». Ed. Brenda Murphy. *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge U.P., 1999. 155-172.



- DEKOVEN, Marianne: *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- GYGAX, Franziska: *Gender and Genre in Gertrude Stein*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998.
- JONES, R.O: *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía*. Barcelona: Ariel, 1979.
- KEYSSAR, Helene: *Feminist Theater. An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. London: MacMillan, 1984.
- KOPPEN, Randi: «Formalism and the Return to the Body: Stein's and Forné's Aesthetic of Significant Form». *New Literary History* 28.4 (1997): 791-809.
- PIÑERO GIL, Eulalia: «Gertrude Stein and Virgil Thomson: The Concept of American Modernism in Opera.» *Revista española de estudios norteamericanos* 1 (1989): 85-97.
- PIÑERO GIL, Eulalia: «Escena feminista y paisaje dramático en el teatro de Gertrude Stein». *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas angloamericanas del siglo XX*. Eds. Rosa G<sup>a</sup>. Rayego y E. Piñero Gil. Madrid: Ed. Complutense, 2002.45-75.
- PLADOTT, Dinnah: «Gertrude Stein: Exile Feminism, Avant-Garde in the American Theater». Ed. June Schlueter. *Modern American Drama: The Female Canon*. Rutherford: Farleigh Dickinson U.P., 1990. 111-129.
- RICHARDS, Sandra: «Writing the Absent Potential». Eds. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.
- ROBINSON, Marc: «Gertrude Stein, Forgotten Playwright». *The South Atlantic Quarterly* 91.3 (1992): 621-643.
- RYAN, Betsy Alayne: *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984.
- SOUHAMI, Diana: *Gertrude y Alice*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- STEIN, Gertrude: *Geography and Plays*. Madison: The U. of Wisconsin Press, 1993.
  - *Lectures in America*. London: Virago, 1988.
  - *Operas and Plays*. Barrytown, NY.: Station Hill Press, 1987.
  - *The Mother of Us All*. An Opera. New York: New World Records, 1977.
- WATSON, Steven: *Prepare for Saints. Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- WEBB, Barbara: «The Centrality of Race to the Modernist Aesthetics of Gertrude Stein's Four Saints in Three Acts». *MODERNISM / modernity* 7.3 (2000): 447-469.





## **Amigas**

Y me rodean  
amigas ay, ay, amigas  
dulce esperanza de la sed  
amantes siempre vivas  
dorado manantial de espigas  
y me rodean  
amigas ay, ay, amigas  
diosas de agua y de la miel  
valientes fugitivas del edén.  
Lloran sin rabia  
envejecen haciéndose más sabias  
saben coger la vida por los cuernos, pero también  
correr para no verse en el infierno.

Con su ternura  
funden el corazón de la amargura  
y como todos, quieren que las quieran más, que bien saben  
tener la soledad de compañera.

Que transforman lo eterno en cotidiano  
que conviven sin miedo con la muerte  
que luchan cuerpo a cuerpo con la suerte hasta lograr  
que coma dulcemente de sus manos.

Voz: Ana Belén