

ANALOGÍA Y FEMINISMO EN *TRIFLES* DE SUSAN GLASPELL¹

ANALOGY AND FEMINISM IN *TRIFLES* BY SUSAN GLASPELL

Javier RODRÍGUEZ PEQUEÑO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo analiza el drama en un acto *Trifles*, de Susan Glaspell, atendiendo a sus procedimientos metafóricos, producidos gracias a los principios de analogía y transferibilidad. Estos procedimientos permiten a la autora realizar una reflexión profunda y crítica sobre aspectos como la tiranía histórica que el patriarcado ha ejercido sobre las mujeres de todo el mundo y en todas las épocas.

Palabras clave: Susan Glaspell, *Trifles*, metáfora, analogía, feminismo.

Abstract: This paper analyzes the drama in one act *Trifles*, by Susan Glaspell, attending to its metaphorical procedures, produced thanks to the principles of analogy and transferability. These procedures allow the author to make a deep and critical reflection on aspects such as the historical tyranny that the patriarchy has exercised over women around the world and in all eras.

Keywords: Susan Glaspell, *Trifles*, metaphor, analogy, feminism.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “ANALOGÍA. Equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (Acrónimo: TRANSLATIO)” financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Proyectos de investigación del Programa Estatal Generación de Conocimiento.

T*rifles* es una obra de teatro en un acto escrita en 1916 por Susan Glaspell. Su argumento gira en torno a la investigación de los motivos de la muerte de John Wright, marido de Minnie Foster, y la detención de esta última como sospechosa de homicidio. La obra comienza cuando el fiscal del distrito (George Henderson), el sheriff local (Henry Peters) y un vecino de los Wright (Lewis Hale), seguidos por las mujeres del sheriff y del vecino, que van en busca de ropa para la sospechosa), entran en la casa vacía de los Wright. El señor Hale cuenta su visita del día anterior a la casa, cómo encontró a la señora Wright un tanto rara en la cocina y a su esposo muerto en el dormitorio, arriba, con una soga alrededor del cuello. El vecino, Lewis Hale, cuenta que la señora Wright le dijo que ella estaba dormida cuando alguien estranguló a su esposo. Los hombres suben a la parte de arriba de la casa, donde está el dormitorio, en busca de pruebas que incriminen a Minnie, mientras que las mujeres se quedan abajo, en la cocina. Los hombres no encuentran nada que pruebe la culpabilidad de la señora Wright pero las mujeres van desvelando poco a poco todo lo sucedido a través de los indicios que Minnie deja involuntariamente en su cocina. Descubren que ella ha matado a su marido pero también por qué lo ha hecho, la comprenden perfectamente y deciden ocultar sus descubrimientos, absolviendo de hecho a Minnie².

Susan Glaspell construye una verdadera pieza de orfebrería en la que todo encaja a la perfección gracias al uso de procedimientos metafóricos y cuasimetafóricos, producidos gracias a los principios de analogía y transferibilidad (Albaladejo, 2018, 2019a, 2019b), que hacen que nada sea superfluo o gratuito, que todo juegue en favor de una idea principal: el empoderamiento de la mujer. *Trifles* es una obra policiaca pero sobre todo es una obra feminista en una época en la que ni la literatura ni los métodos críticos contemplaban a las mujeres ni como sujetos de las acciones ni como objetos de la investigación y por tanto ofrecen estudios cuyos resultados están en muchos casos sesgados por lo masculino. La lucha contra el sesgo machista por parte de Susan Glaspell se plasma en la aparición y el predominio del punto de vista de la mujer. Sujeto (las mujeres) y objeto de estudio (sus problemas y condiciones) cambian drásticamente con la literatura feminista, ofreciendo una reflexión profunda y crítica sobre aspectos como la tiranía histórica que el patriarcado ha ejercido sobre las mujeres de todo el mundo y en todas las épocas. No se trata de sumar a las mujeres a la literatura y los estudios

² La obra está basada en un hecho real que Susan Glaspell cubrió como periodista para *Des Moines Daily News*: el asesinato de John Hossack la noche del 1 al 2 de diciembre de 1900 del que fue acusada su mujer, Margaret Hossack. Un jurado compuesto exclusivamente por hombres (eso sí, de diferente condición social) condenó a Margaret Hossack a cadena perpetua y trabajos forzados en marzo de 1901. En abril de 1901 los abogados Henderson y Berry perdieron una apelación, pero en abril de 1902 la Corte Suprema del Estado de Iowa accedió a reabrir el caso y anuló la condena original, solicitando un nuevo juicio, que tuvo lugar en el condado de Madison, en febrero de 1903. En abril de 1903 se reunió nuevamente el jurado y no pudo llegar a un veredicto: nueve votaron a favor de la condena y tres por la absolución. En los documentos presentados en abril de 1903, el fiscal declaró que, dado que no había aparecido más información, y sería un desperdicio de dinero de los contribuyentes pedir a un tercer jurado que escuchara el caso, puso en libertad, sin ser declarada ni inocente ni culpable, a la Sra. Hossack, que rondaba los sesenta años y tenía mala salud. (Bryan, Patricia L. y Thomas Wolf, 2007; Ben-Zvi, 2005; Ozieblo, 2000). (<https://iowacoldcases.org/case-summaries/john-hossack/>).

tradicionalistas, lo que da necesariamente resultados distorsionados. La literatura y la crítica feminista tratan de ofrecer una visión y un estudio distintivos para entender a las mujeres y sus actividades en todos los ámbitos.

El feminismo de *Trifles* se hace evidente desde el principio en la forma en la que se distribuyen los espacios los personajes. Hay dos claramente diferenciados: arriba, el dormitorio, que es además la escena de crimen, y que es ocupado por los hombres, que desprecian todo lo demás salvo los espacios públicos, en este caso el perímetro de la casa; abajo, la cocina (el único escenario de la obra), el espacio que se considera propio de las mujeres, en el que ellas, gracias a que comparten gran parte de la vida que ha vivido Minnie, van descubriendo los hechos y las causas de los mismos. Las mujeres aparecen como las habitantes de un espacio cerrado, privado, familiar, mientras que los hombres ocupan el espacio abierto, público y de poder pero invaden libremente el espacio de ellas y critican el estado de la cocina (y por tanto a Minnie como mujer que no cumple su cometido).

[ESCENA: La cocina de la ahora abandonada granja de JOHN WRIGHT, una cocina sombría, de la que han salido sin ordenarla –sartenes sin fregar en el fregadero, una rebanada de pan fuera de la bolsa, un trapo de secar sobre la mesa– otros indicios de trabajo dejado a medias. Se abre la puerta trasera y entran el SHERIFF seguido por el FISCAL DEL DISTRITO y EL SEÑOR HALE. El SHERIFF y EL SEÑOR HALE son hombres de mediana edad, el FISCAL DEL DISTRITO es un hombre joven; todos van muy abrigados y se dirigen a la vez hacia la estufa. Les siguen las dos mujeres: la esposa del SHERIFF primero; es una mujer pequeña y algo huesuda, con cara nerviosa y delgada. La Sra. HALE es más grande y normalmente diríamos que más agraciada, pero ahora parece algo perturbada y más bien asustada al entrar. Las mujeres entran despacio, y permanecen de pie juntas, a lado de la puerta.]³

En la acotación anterior, con la que se abre la obra, podemos observar cómo los hombres invaden libremente el espacio de la cocina, supuestamente de la mujer, mientras que las mujeres se quedan en la puerta. Demuestran así su dominio sobre ellas. Además, mientras Mr. Hale cuenta al Fiscal cómo descubrió el cuerpo de John, hace mención a una mecedora, donde Hale la encuentra cuando le pregunta por su marido y que podríamos interpretar bien como un símbolo del aislamiento de Minnie,

³ [The kitchen in the now abandoned farmhouse of JOHN WRIGHT, a gloomy kitchen, and left without having been put in order—unwashed pans under the sink, a loaf of bread outside the bread-box, a dish-towel on the table—other signs of incompleting work. At the rear the outer door opens and the SHERIFF comes in followed by the COUNTY ATTORNEY and HALE. The SHERIFF and HALE are men in middle life, the COUNTY ATTORNEY is a young man; all are much bundled up and go at once to the stove. They are followed by the two women—the SHERIFF's wife first; she is a slight wiry woman, a thin nervous face. MRS. HALE is larger and would ordinarily be called more comfortable looking, but she is disturbed now and looks fearfully about as she enters. The women have come in slowly, and stand close together near the door.]

La versión inglesa que manejo es la de la Biblioteca de la Universidad de Virginia, disponible en http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=modern_english/uvaGenText/tei/GlaTrif.xml&chunk.id=d5&toc.id=&brand=default (última consulta: 20 de febrero de 2020), que coincide con la de Linda Ben-Zvi y J. Ellen Gainor, *Susan Glaspell. The Compete Plays*, North Caroline, McFarland & Co, Jefferson, 2010, pp. 26-34. Existe otra versión, de Marshall Cassady, *An Introduction in Modern Act Plays*, Lincolnwood, National Textbook Company, 1992, pp. 163-177. He elegido la versión de la Universidad de Virginia porque se corresponde con el texto de la primera representación de *Trifles* el 8 de agosto de 1916. La única traducción española de la obra, a cargo de Nieves Alberola, *Susan Glaspell y los Provincetown Players. Laboratorio de emociones (1915-1917)*, Valencia, Universitat de València, 2017, pp. 73-98 (supongo que es la misma traducción que la autora hizo para *¿Nimiedades para la eternidad?: Pioneras en la escena estadounidense*, Castellón, Ellago Ediciones, 2006 pero me ha sido imposible encontrarla) ha sido realizada a partir del texto de Marshall Cassady, que pertenece a una representación posterior.

que se balancea adelante y atrás sin moverse del sitio, bien como símbolo de refugio, pues cuando la interrogan y se siente incómoda, comprometida, se sienta en una silla (Sander, 2008).

La posición de la mujer es claramente inferior a la del hombre. En este sentido es muy significativo que también desde el principio y en todo momento son las “mujeres de”, son “Mrs. Hale” y “Mrs. Peters”, no se les conceden nombres propios, son “esposas de”, que pertenecen a alguien, sin otorgarles identidad propia. Sin embargo, Minnie sí está individualizada: se refieren a ella tanto por su nombre como por su apellido de soltera (Foster). Indudablemente, esto es significativo y debe ponernos alerta. Tal vez su nombre y sus apellidos obedezcan a alguna translación de significado. Sarah Mai propone lo siguiente: Minnie es *mini*, algo pequeño, frágil, lo que unido a su apellido de soltera “Foster”, pronunciado como *force*, fuerza, nos da poca fuerza, débil, idéntico sentido que si lo unimos a Wri~~gh~~*th*, que suena como *ri~~gh~~*th**, derecho, que nos remite también a pocos derechos. Minnie pasa de tener poco poder a no tener derechos (Mai, 2013; Ben-Zvi y Gainor, 2010: 24). En cualquier caso, las otras mujeres se refieren a Minnie cuando hablan de la mujer soltera, cuando cantaba y era alegre, y hablan de la señora Wright cuando se refieren a su vida de casada. Margaret pasa de ser Minnie a ser la señora Wright, la mujer infeliz a la que solo le queda el canario como recuerdo de su juventud, de Minnie. Su marido, a lo largo del matrimonio, ha ido anulando a Minnie, que parece morir definitivamente con el canario. O tal vez lo que haga Minnie sea resucitar.

SHERIFF: Nada aquí excepto cosas de cocina. [*El FISCAL DEL DISTRITO mira por la cocina y abre la puerta de un armario. Se sube en una silla y mira en un estante, saca su mano, pegajosa.*]

FISCAL DEL DISTRITO: Aquí hay un buen desorden. [*Las mujeres se acercan.*]

SRA, PETERS [*A la otra mujer.*] Oh, su confitura, se ha helado [*Al FISCAL.*] Le preocupaba eso cuando hacía tanto frío. Ella dijo que el fuego se apagaría y que sus frascos se romperían.

SHERIFF: ¡No hay quien pueda con las mujeres! Detenida por asesinato y preocupándose por las conservas...

FISCAL DEL DISTRITO: Me parece que antes de que esto acabe va a tener algo más serio que las conservas de lo que preocuparse.

HALE: Bueno, las mujeres están acostumbradas a preocuparse por nimiedades. [*Las dos mujeres se acercan un poco más entre sí.*]⁴

El desprecio por las cosas que hacen las mujeres es evidente en esta conversación, en la que aparece por primera vez la palabra *trifles* (“pequeñeces”, “nimiedades” o “tonterías” en español) que da título a la obra. El término *trifles* es usado en la obra para referirse a las ocupaciones de las mujeres pero aunque lo hace una sola vez, es muy interesante el hecho de que el desprecio venga de parte del señor Hale, un granjero vecino de una posición social claramente inferior a la del sheriff y el fiscal,

⁴ [*The COUNTY ATTORNEY, after again looking around the kitchen, opens the door of a cupboard closet. He gets up on a chair and looks on a shelf. Pulls his hand away, sticky.*]

COUNTY ATTORNEY: Here's a nice mess.

[*The women draw nearer.*]

MRS. PETERS: [*to the other woman*] Oh, her fruit; it did freeze, [*to the LAWYER*] She worried about that when it turned so cold. She said the fire'd go out and her jars would break.

SHERIFF: Well, can you beat the women! Held for murder and worryin' about her preserves.

COUNTY ATTORNEY: I guess before we're through she may have something more serious than preserves to worry about.

HALE: Well, women are used to worrying over **trifles**.

[*The two women move a little closer together.*]

que evidentemente representan a la justicia. A pesar de eso, Hale se funde, se solidariza con los otros hombres en cuanto sube con ellos a la parte de arriba de la casa, en cuanto adopta el rol de hombre, que por eso es superior a las mujeres. Deja de ser un granjero para jugar el papel de hombre.

Las acotaciones son fundamentales y en el fragmento anterior tenemos una buena prueba de ello. Las mujeres, de forma involuntaria, se van acercando la una a la otra cada vez más, lo que es representación física de su estado mental, que también experimenta ese proceso, que culminará en una alianza de comprensión, solidaridad, justicia y empoderamiento. En realidad, la señora Hale y la señora Peters se constituyen en un “jurado de iguales”⁵ que absuelve a Minnie ejerciendo su nuevo poder.

Los hombres ven el efecto pero no la causa; no ven ningún móvil que justifique la acusación a Minnie porque no conocen a las mujeres ni les interesa conocerlas ya que se ocupan de nimiedades, pequeñeces, bagatelas. Las evidencias de la causa del asesinato están en la cocina, pero ellos desprecian y subestiman ese espacio y a las mujeres. Ellas sí conocen lo que hacía Minnie y por eso saben lo que sufrió, se ponen de su parte y la absuelven, en un acto feminista (sin conciencia de serlo) desde una posición tradicional.

Las mujeres de *Trifles* también son de diferentes clases sociales y también se fundirán por su género. De hecho su poder surgirá de su unión, solo cuando se solidaricen podrán empoderarse. La señora Hale es, como Minnie, la mujer de un granjero, mientras que la señora Peters tiene un *status* superior al ser la esposa del Sheriff. No hay muchas marcas en el texto de la primera representación pero su lenguaje podría reafirmar esta idea. La señora Hale comete errores gramaticales, tiene frases inacabadas, omite sonidos (letras en el texto). La señora Peters habla con total corrección gramatical, lo que es propio de la esposa del Sheriff. Por ejemplo, la señora Hale dice, "I wonder if she was *goin'* to quilt it or just knot it?" mientras que la señora Peters matiza: "We think she was *going* to-knot it," Al omitir la *g*, o en otros casos al decir "I s'pose `tis" o "ain't it", o al decir "I'd hate to have men coming into my kitchen, snooping around and *criticising*" en lugar de "*criticizing*" o, más visiblemente en las representaciones posteriores, la señora Hale da muestras de usar incorrectamente los modos verbales. Nieves Alberola capta estos detalles en su traducción y propone

FISCAL DEL DISTRITO: No - no es muy alegre. No me atrevería a decir que ella tuviera inclinaciones hogareñas.

SRA. HALE: Bueno, tampoco sé si las *tuviere* el señor Wrigh⁶.

Y un poco más adelante dice la mujer del granjero: “¿Qué supone que la *pusiera* tan nerviosa?”⁷. Susan Glaspell marca la diferencia en la educación de ambos personajes, pero también en su posición

⁵ Precisamente al año siguiente de la publicación de *Trifles*, Susan Glaspell publicó una reelaboración de la misma historia en una novela corta titulada *Jury of the peers*, que fue publicada en *Every Week Magazine*. (Glaspell, 2018). Con este mismo título, en diciembre de 1961 se emitió por primera vez un episodio adaptado por James P. Cavanagh y dirigido por Robert Florey en *Alfred Hitchcock Presents*. También titulada *Jury of the Peers* y también basada en la obra de Susan Glaspell, Sally Heckel dirigió una película que se estrenó en 1980. Y con el título *Trifles*, Pamela Gaye Walker estrenó una película en 2008 y en 2010 John Bilotta representó una ópera en Berkeley, California (Alberola, 2017: 68-69; Ben-Zvi y Gainor, 2010: 410).

⁶ Alberola (2017: 81-82). La cursiva es mía.

⁷ Alberola (2017: 88). La cursiva es mía.

económica, pues la mujer del sheriff lleva una estola de piel, que se quita justo cuando descubren que estaba cosiendo una colcha. Pero por encima de cualquier diferencia las une su condición de mujer, como le ocurre al señor Hale, que es ante todo un hombre, lo mismo que el fiscal, más joven pero hombre al fin y al cabo. La señora Peters es la esposa del Sheriff: "casada con la ley", "no necesita supervisión" se dice en la obra, pero algo cambia cuando se da cuenta de la indefensión de la mujer ante la brutalidad masculina al descubrir la jaula y al pájaro muerto, lo que le hace recordar cuando un niño mató a su gato con un hacha. Y entonces se desvincula de su marido y decide por sí misma. Ocultar la prueba será su forma de rechazar estar casada con la ley y su empoderamiento.

La señora Hale está más cerca de Minnie y tal vez por eso sea más combativa desde el principio, más impulsiva a la hora de defender a la sospechosa tanto frente a los hombres como cuando habla a solas con la señora Peters. En seguida nos avisan sobre dos cuestiones fundamentales. Una, que nos pone en guardia sobre la importancia del arma y el modo del crimen. Otra, lo trascendente que es encontrar algo que pruebe que Minnie perdió la cabeza en algún momento y eso le llevó a matar.

SRA. HALE [*Acercándose repentinamente hacia ella.*]: Sra. Peters...

SRA. PETERS: ¿Sí, Sra. Hale?

SRA. HALE: ¿Cree que lo hizo?

SRA. PETERS [*Con voz asustada.*]: Oh, no lo sé.

SRA. HALE: Pues yo no lo creo. Pedir un delantal y su pequeño chal... preocuparse por las conservas...

SRA. PETERS: [*Empieza a hablar, mira hacia el techo, donde suenan pasos en la habitación de arriba. Habla en voz baja.*] El Sr. Peters dice que no tiene buena pinta para ella. El Sr. Henderson es terriblemente sarcástico en los discursos y la pondrá en ridículo diciendo que no se despertó.

SRA. HALE: Bueno, parece que el Sr. Wright tampoco se despertó mientras le pasaban la soga alrededor del cuello.

SRA. PETERS: No, es extraño. Debieron hacerlo de forma tremendamente hábil y silenciosa. Dicen que es una manera muy... extraña de asesinar a un hombre, tan complicada.

SRA. HALE: Eso es exactamente lo que dijo el Sr. Hale. Había un arma en la casa. Dice que eso es lo que no entiende.

SRA. PETERS: El Sr. Henderson dijo que lo que necesitan para el caso es un móvil; algo que indicase rabia o algún sentimiento repentino.

SRA. HALE [*De pie al lado de la mesa.*]: Bueno, yo no veo ningún indicio de rabia por aquí. [*Pone la mano en el trapo de secar que está sobre la mesa, se queda mirando hacia la mesa, que tiene un lado limpio y el otro sucio.*] Han limpiado hasta aquí. [*Hace un amago como para acabar el trabajo, luego se da la vuelta y mira la barra de pan fuera de la panera. Deja el trapo. Con tono de volver a los asuntos cotidianos.*] Me pregunto cómo se lo habrán encontrado todo ahí arriba. Espero que lo tuviera algo más arreglado. ¿Sabe? es como si estuviéramos fisgando a sus espaldas. Encerrarla así en la ciudad ¡y luego venir aquí a utilizar su propia casa contra ella!⁸

⁸ MRS. HALE: [*abruptly moving toward her*] MRS. Peters?

MRS. PETERS: Yes, MRS. Hale?

MRS. HALE: Do you think she did it?

MRS. PETERS: [*in a frightened voice*] Oh, I don't know.

MRS. HALE: Well, I don't think she did. Asking for an apron and her little shawl. Worrying about her fruit.

MRS. PETERS: [*starts to speak, glances up, where footsteps are heard in the room above. In a low voice*] Mr Peters says it looks bad for her. Mr Henderson is awful sarcastic in a speech and he'll make fun of her sayin' she didn't wake up.

MRS. HALE: Well, I guess John Wright didn't wake when they was slipping that rope under his neck.

MRS. PETERS: No, it's strange. It must have been done awful crafty and still. They say it was such a—funny way to kill a man, rigging it all up like that.

MRS. HALE: That's just what Mr Hale said. There was a gun in the house. He says that's what he can't understand.

MRS. PETERS: Mr Henderson said coming out that what was needed for the case was a motive; something to show anger, or sudden feeling.

Obsérvese que la señora Hale se refiere dos veces a su marido como el señor Hale en lugar de llamarle Lewis, como correspondería en una relación entre iguales. Una vez que los hombres salen de la cocina, las mujeres empiezan a hablar más libremente de lo que piensan y observando dan poco a poco con lo que los hombres intentan averiguar: el motivo del asesinato y que éste inculpa a Minnie. Además, en este mismo fragmento, tal y como se ha mencionado anteriormente, se refuerza la idea de que el desconocimiento de las actividades de las mujeres hace que los hombres no sean capaces de ver las “pistas” que va dejando el comportamiento de Minnie. En cambio, ellos se centran en objetos como armas y la habitación del matrimonio, cosas evidentes, sin prestar atención al reguero de detalles que deberían haber visto si se hubieran preocupado por conocer a Minnie, tal como hacen los personajes femeninos o, simplemente, si hubieran preguntado a las mujeres su opinión sobre qué podría haber pasado. Por ejemplo, habrían visto una muestra del estado de ánimo de Minnie en la colcha que estaba tejiendo, lo que les acercaría al móvil del crimen, algo que, como dice la señora Peters, indicase rabia o algo que la volviera impredecible. Tal vez la señora Hale ya lo ha visto, y hace lo posible por ocultarlo, arreglando las puntadas mal dadas en la colcha:

SRA. HALE: [*Examinando otro trozo de tela.*] Sra. Peters, mire este. Aquí, este es el que estaba haciendo ¡y mire la costura! el resto están todos tan igualados y bonitos. ¡Pero mire este, no hay una puntada bien dada! ¡Es como si no supiera lo que estaba haciendo! [*Tras decir esto, ambas se miran entre ellas, luego miran a la puerta de atrás. Un segundo después, la SRA. HALE ha soltado un nudo y ha deshecho la costura.*]

SRA. PETERS: Oh, pero ¿qué ha hecho, Sra. Hale?

SRA. HALE [*Suavemente.*] Tan sólo sacar una puntada o dos que no estaban muy bien dadas. [*Enhebrando una aguja.*] Las cosas mal cosidas siempre me han puesto nerviosa.

SRA. PETERS [*Nerviosa.*]: No deberíamos tocar nada...

SRA. HALE: Sólo voy a rematar esto. [*Se para de pronto y se inclina hacia adelante.*] Sra. Peters...

SRA. PETERS: ¿Sí, Sra. Hale?

SRA. HALE: ¿Por qué cree que estaba tan nerviosa?⁹

Esa es la pregunta clave, que irán respondiendo a medida que observan la cocina, lo que les hace empatizar inmediatamente con Minnie porque su trabajo es el de ellas, el de la señora Hale y el de la señora Peters y el de todas las señoras. No obstante, la señora Hale ya ha tomado partido en favor de Minnie y ya ha manipulado una prueba que sin duda ayudaría a demostrar que la mujer mató a su marido. Comienza su empoderamiento.

MRS. HALE: [*who is standing by the table*] Well, I don't see any signs of anger around here, [*she puts her hand on the dish towel which lies on the table, stands looking down at table, one half of which is clean, the other half messy*] It's wiped to here.

⁹ MRS. HALE [*Examining another block.*]: Mrs. Peters, look at this one. Here, this is the one she was working on, and look at the sewing! All the rest of it has been so nice and even. And look at this! It's all over the place! Why, it looks as if she didn't know what she was about! [*After she has said this they look at each other, then start to glance back at the door. After an instant MRS. HALE has pulled at a knot and ripped the sewing.*]

MRS. PETERS: Oh, what are you doing, Mrs. Hale?

MRS. HALE [*Mildly.*]: Just pulling out a stitch or two that's not sewed very good. [*Threading a needle.*] Bad sewing always made me fidgety.

MRS. PETERS [*Nervously.*]: I don't think we ought to touch things.

MRS. HALE: I'll just finish up this end. [*Suddenly stopping and leaning forward.*] Mrs. Peters?

MRS. PETERS: Yes, Mrs. Hale?

MRS. HALE: What do you suppose she was so nervous about?

SRA. HALE: [*Con los ojos fijos en una barra de pan junto a la panera que está en un estante bajo al otro lado de la habitación. Va lentamente hacia ella.*] Iba a dejarla allí. [*Coge la barra y la deja caer de golpe. Luego, vuelve a los asuntos cotidianos.*] Es una pena lo de su fruta. Me pregunto si se habrá echado toda a perder... [*Se sube a una silla y echa un vistazo.*] Creo que aquí queda algo en buen estado, Sra. Peters. Sí... aquí.; [*Alza el frasco hacia la ventana*] y estas cerezas, también. [*Mira de nuevo.*] Me parece que eso era lo único. [*Se baja de la silla, con el frasco en la mano. Va al fregadero y lo lava.*] Se sentirá terriblemente mal después de lo duro que trabajó con todo ese calor... Recuerdo la tarde que preparé la confitura de cerezas el verano pasado. [*Pone el frasco en la mesa grande de la cocina, en el centro de la habitación. Con un suspiro, está a punto de sentarse en la mecedora pero antes de hacerlo se da cuenta de qué silla es y, tras una lenta mirada, retrocede. La mecedora que ha tocado se balancea.*]

Los indicios que demuestran el desprecio de los hombres, la infelicidad y el aislamiento de Minnie calan en las dos mujeres, que van conociendo su vida y, finalmente, el episodio concreto del asesinato. Las evidencias que se presentarán más tarde harán que estas dos mujeres descubran la verdad y se alíen entre ellas y con Minnie frente al entorno que las oprime. A cada paso que dan las mujeres en la cocina van conociendo más y más a Minnie, su empatía y solidaridad ante la misma situación – obsérvese que incluyen también a la hermana de la señora Hale—. Es un asunto de mujeres, y eso es lo que finalmente las llevará a aliarse y a decidir, porque como es asunto de mujeres es a ellas a quien corresponde juzgarlo, y para eso el siguiente hallazgo es muy importante:

SRA. PETERS: [*Mira en el armario.*] Vaya, hay una jaula de pájaro [*la alza.*] ¿Sabe si tenía un pájaro, Sra. Hale?

SRA. HALE: Pues, la verdad es que no sé si tendría o no. Hace tanto que no venía por aquí. El año pasado vino un hombre que vendía canarios baratos, pero no sé si ella compró uno; a lo mejor sí. Ella solía cantar muy bien.

SRA. PETERS: [*Mirando alrededor.*] Se hace raro pensar en un pájaro aquí. Pero debía tener uno. ¿Para qué iba a querer la jaula si no? Me pregunto qué le pasó.

SRA. HALE: Supongo que lo cogió el gato.

SRA. PETERS: No, ella no tenía gato. Le pasaba eso que le pasa a alguna gente con los gatos... que les tienen miedo. Mi gata se metió en su habitación una vez y ella se enfadó mucho y me pidió que me la llevara.

SRA. HALE: Si, mi hermana Bessie era igual. Curioso ¿no cree?

SRA. PETERS [*Examina la jaula.*]: Mire esta puerta. Está rota. Una bisagra está arrancada.

SRA. HALE [*Mira también.*]: Es como si alguien la hubiera zarandeado.¹⁰

Aparecen en la obra los grandes elementos metafóricos o cuasimetafóricos: la jaula y el pájaro; la casa y Minnie, su reclusión. En esta parte de la obra ya comprendemos que el pájaro representa claramente a Minnie. La señora Hale nos da una información crucial: cantaba muy bien y le gustaba hacerlo. “Solía llevar ropa bonita y alegre cuando era Minnie Foster, una de las chicas del coro. Pero

¹⁰ MRS. PETERS: (*looking in cupboard*) Why, here's a **bird-cage**, (*holds it up*) Did she have a bird, MRS. Hale?

MRS. HALE: Why, I don't know whether she did or not. I've not been here for so long. There was a man around last year selling canaries cheap, but I don't know as she took one; maybe she did. **She used to sing real pretty herself.**

MRS. PETERS: (*glancing around*) Seems funny to think of a bird here. But she must have had one, or why would she have a cage? I wonder what happened to it.

MRS. HALE: I s'pose maybe the cat got it.

MRS. PETERS: No, she didn't have a cat. She's got that feeling some people have about cats—being afraid of them. My cat got in her room and she was real upset and asked me to take it out.

MRS. HALE: My sister Bessie was like that. Queer, ain't it?

MRS. PETERS: (*examining the cage*) Why, look at this door. It's broke. One hinge is pulled apart.

MRS. HALE: (*looking too*) **Looks as if someone must have been rough with it.**

eso, oh, eso fue hace treinta años”. “Ella... si lo piensas, ella era un poco como un pájaro también, muy dulce y guapa, pero un poco tímida... y delicada. Cuánto llegó a cambiar.”

La jaula expresa la opresión, el aislamiento y la falta de libertad de la mujer y el asesinato del pájaro por parte de John Wright supone la mayor agresión que podría hacerle: arrebatada a Minnie lo único que le quedaba en su soledad y lo único que le proporcionaba una cierta identidad, reminiscencia de su juventud. La muerte del pájaro es la muerte (y el renacer) de la auténtica Minnie, Margaret Foster, así que el asesinato de su marido es inevitable, es un acto de venganza, podemos verlo como un acto de justicia (poética sin duda) pero sobre todo es un acto de rebeldía (Makowsky, 1993) y de empoderamiento de Minnie¹¹. A diferencia del caso real en el que está basada la obra (*Iowa Cold Cases*, 2018, Ben-Zvi, 1992, 2005), la mujer acusada del asesinato mata a su marido, John Wright, ahogándolo con una cuerda y no como murió realmente John Hossack (de dos hachazos) porque la justicia poética y el valor estético de la obra necesita de la analogía y la equivalencia: primero entre la mujer y el canario y segundo entre la forma de morir del canario y la del hombre. En la realidad, el matrimonio tenía hijos, y muchos, exactamente ocho¹². Sin embargo, Susan Glaspell suprime este dato para incidir en la idea de soledad, aislamiento e infelicidad y reforzar la analogía con el canario. Tal y como nos dice Mrs. Hale, “Not having children makes less work but it makes a quiet house, and Wright out to work all day, and no company when he did come in”, esto es, no tener hijos es menos trabajo, pero hace de la casa un lugar silencioso; Wright trabajaba todo el día fuera y no la acompañaba cuando volvía. Hay un grado de probabilidad bastante alto de que Minnie haya asesinado a John, aunque no tengamos ninguna evidencia material tanto en la realidad extratextual como en la obra misma. Después de todo, “Men’s hands aren’t always clean as they might be”, *las manos de los hombres no están tan limpias como pueden parecer*, nos dice la señora Hale al principio de la obra. Esto último junto a la última frase del fragmento nos hace pensar que John no trataba bien a Minnie.

La señora Hale es probablemente un trasunto de Susan Glaspell (no en vano en la primera representación la autora interpretó el papel de la señora Hale, haciendo su marido, George Cram Cook de Lewis Hale) y se va identificando con Minnie desde el principio de la obra. Pero con este personaje lo que se pone de manifiesto es algo más importante: no se trata de si Margaret Hossack o Minnie Wright es culpable, cosa que no se asegura en ningún caso aunque las mujeres de la obra lo dan por supuesto; se trata de poner de manifiesto lo único cierto tanto en la realidad como en la obra: el otro crimen que han descubierto, las deplorables condiciones bajo las cuales viven estas mujeres y las circunstancias que las podrían llevar (o las han llevado) a matar. Glaspell no pretende que indultemos a Minnie. En ese caso habría utilizado el hecho, probado en el juicio, de que su marido la maltrataba habitualmente en la vida real, la golpeaba con las manos y en al menos una ocasión con la tapa de la estufa (Ben-Zvi, 1992: 152), a lo que no se hace referencia explícita en la obra de teatro. Glaspell quiere que asimilemos que el comportamiento masculino destruye a la mujer, independientemente de

¹¹ El desorden de la cocina también puede significar la liberación de Minnie. Ella debería tener ese espacio especialmente cuidado por lo que no hacerlo puede ser signo de rebeldía, de empoderamiento, de liberación.

¹² En los datos que Ben-Zvi (1992) aporta del juicio se puede leer que “entre el público asistente al mismo estaban tres de sus hijas y todos sus hijos menos uno”. Véase también Ben-Zvi y Gainor (2010: 24).

la violencia explícita, centrándose especialmente en los que ahora llamamos micromachismos, tan peligrosos y dañinos como los evidentes actos de violencia, frente a los que no hay justificación posible. Susan Glaspell hace una crítica más sutil y más poderosa, denunciando lo que normalmente no se ve: ese hombre al que se considera bueno porque no bebe, mantiene su palabra y paga sus deudas y que sin embargo somete a su mujer a un maltrato sordo pero diario, constante. Susan Glaspell denuncia esa presión y tiranía que anula la identidad de la mujer, presa en su propia casa y que, en este caso, solo encuentra consuelo y compañía en un canario que seguramente le recuerde su juventud, cuando cantaba, se vestía como quería y era libre. En este sentido, todo lo que dice la señora Hale es importante pues invita a los espectadores a participar en el mismo proceso deductivo. Ella es la que compara a Minnie con el pájaro y quien encuentra también al pájaro muerto. Frente a esos micromachismos se posicionan las señoras Hale y Peters y su fuerza se hace más visible y más fuerte en tanto que asumen que ella es culpable. Eso contribuye a la realización de dos cuestiones fundamentales: universalizar el problema y hacer que los espectadores/lectores realicen la analogía, la equivalencia gracias a la translación entre Minnie y todas las mujeres, empoderar a las mujeres, que se apoderan de la justicia: “lo llamamos anudar” son las últimas palabras de la obra, respuesta de la señora Hale al fiscal cuando le pregunta en tono de burla si la señora Wrigth iba a tejer la colcha.

Hay otra cuestión importante: La obra trata también el tema de la invisibilidad de la mujer en la sociedad, su inexistencia en el ámbito público (Alberola, 2017: 66) y arremete en este caso también contra las propias mujeres: Minnie ha sido invisible incluso para las mujeres, también para las que son como ella. La señora Hale se lamenta amargamente por eso:

SRA. HALE: ¿Verdad que sí? [*Deja su costura.*] Le diré lo que yo desearía, Sra. Peters, ojalá hubiera venido de vez en cuando mientras ella estaba aquí. Yo... [*mira alrededor*]... desearía haberlo hecho.

SRA. PETERS: Pero usted estaba tremendamente ocupada con su casa y sus hijos...

SRA. HALE: Podría haber venido. Me mantuve alejada porque esta casa era triste... y precisamente por eso tenía que haber venido. A mí... a mí nunca me gustó este sitio. Tal vez es porque está metido en una hondonada y no se ve la carretera. No sé qué es, pero es un lugar triste y siempre lo ha sido. Ojalá hubiera venido a ver a Minnie Foster alguna vez... Ahora lo veo... [*Sacude la cabeza.*]

SRA. PETERS: No debe hacerse reproches, Sra. Hale. A veces no nos damos cuenta de cómo son las cosas para los demás hasta que sucede algo.¹³

En *Trifles*, las acotaciones son muy precisas en cuanto a lo que hace cada personaje. Con frecuencia contienen alusiones a los silencios de las mujeres. La posición de dominio del ámbito masculino sobre el femenino se aprecia también en la forma en la que se comunican los dos grupos (Hinz-Bode, 2006). Las acciones de los hombres en esta obra son visibles a través de su discurso,

¹³ MRS. HALE: It would, wouldn't it? [*Dropping her sewing.*] But I tell you what I do wish, Mrs. Peters. I wish I had come over sometimes when *she* was here. I — [*Looking around the room*] — wish I had.

MRS. PETERS: But of course you were awful busy, Mrs. Hale — your house and your children.

MRS. HALE: I could've come. I stayed away because it weren't cheerful — and that's why I ought to have come. I — I've never liked this place. Maybe because it's down in a hollow and you don't see the road. I dunno what it is, but it's a lonesome place and always was. I wish I had come over to see Minnie Foster sometimes. I can see now — [*Shakes her head.*]

MRS. PETERS: Well, you mustn't reproach yourself, Mrs. Hale. Somehow we just don't see how it is with other folks until — something comes up.

perfectamente explicitado, mientras que las acciones y la comunicación de las mujeres se restringen a miradas, susurros, silencios y comunicación no verbal. A este respecto dicen Linda Ben-Zvi y Ellen Gainor que el silencio es el legado que Susan Glaspell deja a autores como Pinter y Beckett (Ben-Zvi y Gainor, 2010: 25). Las mujeres que aparecen en *Trifles* se comunican y se empoderan a través del silencio.

El siguiente fragmento es el principio del desenlace y, además, el momento de los silencios más importantes de la obra. Los analizaré por separado, pero es una conversación continua.

SRA. HALE [*Se levanta de golpe.*] Pero, Sra. Peters... ¡Mírelo! ¡Es el cuello! ¡Mire su cuello! Está dado la vuelta.

SRA. PETERS: Alguien... le retorció el cuello [*Sus ojos se encuentran. Una mirada de creciente comprensión, de horror. Se oyen pasos fuera. La SRA. HALE desliza la cajita debajo de las piezas de tela y se hunde en la silla. Entran el SHERIFF y el FISCAL DEL DISTRITO. La SRA. PETERS se levanta.*]¹⁴

La señora Peters está hablando del pájaro. Lo ha encontrado envuelto en tela de seda y metido en una caja bonita. En este punto, podemos interpretar la mirada que intercambian las dos mujeres: han llegado a la conclusión de que Minnie ha matado a su marido. Sin embargo, las mujeres deciden ocultar lo que saben porque también han descubierto por qué lo ha hecho. Tras este descubrimiento, la señora Peters, que había titubeado en su defensa de Minnie, se da cuenta de que la comprende perfectamente, que ha sufrido cosas muy parecidas a ella.

En la siguiente interacción entre las señoras Peters y Hale vemos cómo la señora Peters encuentra algo que la identifica con Minnie: el amor hacia un animal y la rabia ante alguien que le hace daño.

[*La SRA. PETERS se sienta. Las dos mujeres permanecen sentadas sin mirarse pero como si miraran algo con curiosidad y a la vez se reprimieran. Al hablar esta vez, lo hacen como quien pisa un terreno extraño, con miedo de lo que dicen pero incapaces callarse.*]

SRA. HALE: Quería a ese pájaro. Iba a enterrarlo en esa bonita caja.

SRA. PETERS: [*Susurra.*] Cuando era niña, mi gatito... había un niño que cogió un hacha y allí delante de mí y antes de que pudiera hacer nada... [*Se cubre la cara un instante.*] Si no me hubieran sujetado, yo... [*Se contiene, mira escaleras arriba, titubea ligeramente.*]... le habría hecho daño.¹⁵

Ya sabemos que Minnie no ha matado al pájaro (su cariño y buen trato queda demostrado con la tela de seda y la preciosa caja que escoge para guardarlo) por lo que cobra fuerza la posibilidad de que haya sido John. La señora Peters se ha puesto decididamente de parte de Minnie al darse cuenta de que

¹⁴ MRS. HALE: [*Jumping up.*] But, Mrs. Peters — look at it! It's neck! Look at its neck! It's all — other side to.
MRS. PETERS: Somebody... wrung its neck.

[**Their eyes meet. A look of growing comprehension, of horror.** *Steps are heard outside. MRS. HALE slips box under quilt pieces, and sinks into her chair. Enter SHERIFF and COUNTY ATTORNEY. MRS. PETERS rises.*]

¹⁵ [MRS. PETERS sits down. The two women sit there not looking at one another, but as if peering into something and at the same time holding back. When they talk now it is in the manner of feeling their way over strange ground, as if afraid of what they are saying, but as if they can not help saying it.]

MRS. HALE: **She liked the bird.** She was going to bury it in that pretty box.

MRS. PETERS: (*in a whisper*) When I was a girl... my kitten—**there was a boy took a hatchet, and before my eyes— and before I could get there...** [*covers her face an instant*] If they hadn't held me back I would have—(*catches herself, looks upstairs where steps are heard, falters weakly*) ... hurt him.

el pájaro era lo único que le quedaba a Minnie y que su asesinato (encontraron al pájaro con el cuello roto) puede haber sido el detonante para que Minnie matara a su marido.

SRA. HALE [*Mirando lentamente a su alrededor.*] Me pregunto cómo sería no haber tenido nunca niños. [*Pausa.*] No; a Wright no le gustaría el pájaro... Una cosa que canta. Ella solía cantar. Él mató eso también.¹⁶

La señora Hale culpa claramente a John de la muerte del pájaro y con ello lo único que le quedaba a Minnie pero piensa especialmente desde hace rato en la vida que ha llevado Minnie, en su soledad e infelicidad. El pájaro no es lo único que ha matado John Wright aunque es utilizado por su poder metafórico. Si Minnie es el pájaro y John Hossack mata al pájaro, la muerte del animal nos remite translaticiamamente a la muerte de Minnie, de la misma forma que la destrucción de la jaula por parte del marido representa análogamente la violencia que sufre la mujer. Hay alguna correspondencia más: Minnie conserva el cadáver del pájaro (tal vez para que alguien lo encuentre y comprenda su sufrimiento) y también lo hace con el de su marido, a la espera de que alguien lo encuentre e investigue como están haciendo las mujeres del sheriff y del vecino.

SRA. PETERS [*Removiéndose inquieta.*] No sabemos quién mató al pájaro.

SRA. HALE: Yo conocía a John Wright.

SRA. PETERS: Fue algo horrible lo que ocurrió en esta casa aquella noche, Sra. Hale. Matar a un hombre mientras dormía deslizándole una soga por el cuello para quitarle la vida.

SRA. HALE: Su cuello. Asfixiarle hasta morir. [*Descansa la mano en la jaula.*]¹⁷

Estas interacciones son tan importantes como sus silencios. Como dice la acotación del principio del fragmento, las dos mujeres tienen miedo de decir lo que piensan exactamente, por ello no dicen las palabras textuales, pero lo hacen indirectamente: la señora Peters se niega a ceder del todo porque está nerviosa y no sabe qué hacer y por eso dice que nadie sabe quién ha matado al pájaro y la señora Hale afirma que ella conocía a John Wright, es decir, sabe perfectamente que ha sido John quien lo ha matado. La señora Peters insiste en que un asesinato es algo horrible, apelando a su sentido de justicia y la señora Hale repite literalmente lo que ha dicho su compañera mientras toca la jaula, favoreciendo la creación de una analogía según la cual, aun habiendo un arma en casa, John fue ahogado con una cuerda porque así es como él mató al pájaro mientras que manifiesta su horror ante el asesinato del pájaro, pues su gesto nos hace pensar que ese “asfixiarle hasta morir” no tiene que ver con la muerte de John sino con la del pájaro. Es importante la aportación de Susan Galspell de lo que Linda Ben-Zvi llama “mutual monologues”, que se producen porque en varias ocasiones la señora Hale habla *en presencia de* la señora Peters pero no le habla *a* ella, y viceversa (Ben-Zvi y Gainor, 2010: 25)

¹⁶ MRS. HALE: [*with a slow look around her*] I wonder how it would seem never to have had any children around, [*pause*] No, **Wright wouldn't like the bird...** a thing that sang. She used to sing. **He killed that, too.**

¹⁷ MRS. PETERS: (*moving uneasily*) **We don't know who killed the bird.**

MRS. HALE: I knew John Wright.

MRS. PETERS: It was an awful thing was done in this house that night, MRS. Hale. Killing a man while he slept, slipping a rope around his neck that choked the life out of him.

MRS. HALE: **His neck. Choked the life out of him.** [*Her hand goes out and rests on the bird-cage.*]

La señora Peters sabe que no pueden hacer nada por Minnie pero el hecho de que entienda perfectamente cómo se siente ella es la razón por la que en última instancia, aunque sea la mujer del sheriff, quiera ocultar el cuerpo del pájaro, una prueba material que seguramente inculparía definitivamente a Minnie. La primera muestra de empoderamiento de la señora Peters surge cuando los hombres preguntan qué habrá pasado con la jaula, rota, y ella responde que habrá sido el gato. Pero sabe que Minnie no tenía gato:

SRA. PETERS: [*Mirando alrededor.*] Se hace raro pensar en un pájaro aquí. Pero debía tener uno. ¿Para qué iba a querer la jaula si no? Me pregunto qué le pasó.

SRA. HALE: Supongo que lo cogió el gato.

SRA. PETERS: No, ella no tenía gato. Le pasaba eso que le pasa a alguna gente con los gatos... que les tienen miedo. Mi gata se metió en su habitación una vez y ella se enfadó mucho y me pidió que me la llevara.¹⁸

Y poco más adelante, cuando entran los hombres:

FISCAL DEL DISTRITO: Eso es muy interesante, estoy seguro. [*Viendo la jaula.*] ¿Ha volado el pájaro?

SRA. HALE: [*Poniendo más telas sobre la caja.*] Pensamos que el gato lo cogió.

FISCAL DEL DISTRITO [*Preocupado.*] ¿Hay un gato? [*La SRA. HALE mira de forma encubierta a la SRA. PETERS.*]

SRA. PETERS: Bueno ya no. Son muy supersticiosos, ¿sabe? Se marchan.¹⁹

La relación entre las mujeres está a punto de cambiar definitivamente, las mujeres van a empoderarse (como ya hizo Minnie al matar a su marido) a pesar de las dudas de la mujer del sheriff, quien sin embargo se identifica con Minnie cada vez más:

SRA. PETERS: [*Alzando la voz.*] No sabemos quién lo mató. No lo sabemos.

SRA. HALE: [*Sin dejar de sentir lo mismo.*] Si hubiera habido años y años de silencio y después un pájaro cantase, todo se quedaría horriblemente silencioso si el pájaro dejase de cantar de nuevo.

SRA. PETERS [*Con un tono peculiar en la voz.*] Yo sé lo que es el silencio. Cuando vivíamos en Dakota, y murió nuestro primer bebé... cuando ya tenía dos años, y yo sin tener más hijos, entonces...²⁰

¹⁸ MRS. PETERS [*Glancing around.*]: Seems funny to think of a bird here. But she must have had one, or why would she have a cage? I wonder what happened to it.

MRS. HALE: I s'pose maybe the cat got it.

MRS. PETERS: **No, she didn't have a cat.** She's got that feeling some people have about cats... being afraid of them. My cat got in her room and she was real upset and asked me to take it out.

¹⁹ COUNTY ATTORNEY: Well, that's interesting, I'm sure. [*Seeing the birdcage.*] Has the bird flown?

MRS. HALE [*Putting more quilt pieces over the box.*]: We think the cat got it.

COUNTY ATTORNEY [*Preoccupied.*]: Is there a cat?

[*MRS. HALE glances in a quick covert way at MRS. PETERS.*]

MRS. PETERS: **Well, not now.** They're superstitious, you know. They leave.

²⁰ MRS. PETERS: [*with rising voice*] **We don't know who killed him. We don't know.**

MRS. HALE: [*her own feeling not interrupted*] If there'd been years and years of nothing, then a bird to sing to you, it would be awful—still, after the bird was still.

MRS. PETERS: [*something within her speaking*] **I know what stillness is.** When we homesteaded in Dakota, and my first baby died after he was two years old, and me with no other then.

MRS. HALE: [*moving*] How soon do you suppose they'll be through, looking for the evidence?

MRS. PETERS: **I know what stillness is.** [*pulling herself back*] **The law has got to punish crime, MRS. Hale.**

La señora Hale continúa con su reflexión sobre el crimen que John cometió con su mujer, reafirmando el aislamiento de Minnie comparándolo con su vida de soltera. El espacio en el que se movía Minnie antes de la casarse no era tan opresivo, era libre, bonita y cantaba como el pájaro. Perder todo eso también es un crimen. ¿Quién castigará eso? Es en realidad una pregunta retórica pues sabemos que Minnie lo ha hecho. A los ojos de la señora Hale, Minnie ha hecho justicia pero a los nuestros además se ha empoderado.

SRA. HALE [*Como sin responder a eso.*] Tenía usted que haber visto a Minnie Foster cuando llevaba un vestido blanco con lazos azules y cantaba en el coro. [*Mira alrededor de la habitación.*] Oh, ¡cómo me gustaría haber venido de vez en cuando! ¡Fue un crimen! ¡Fue un crimen! ¿Quién va a castigar eso?²¹

Y las dos mujeres van alzándose sobre los hechos y sobre sus maridos a partir de su comprensión y solidaridad, de su sororidad.

SRA. PETERS [*Mirando escaleras arriba.*] No podemos hacernos cargo.

SRA. HALE: Debería haber sabido que necesitaba ayuda. Yo sé cómo pueden ser las cosas para las mujeres. Le digo que es extraño, Sra. Peters. Vivimos cerca y estamos tan lejos. Y todas pasamos por las mismas cosas... son sólo diferentes clases de la misma cosa. [*Se limpia los ojos, cae en la cuenta del bote de confitura y alarga el brazo para alcanzarlo.*] Si yo fuera usted no le diría que su fruta se ha echado a perder. Dígale que no ha sido así, llévele este tarro como prueba. Ella nunca se va a enterar de si se echó todo a perder o no.

SRA. PETERS [*Coge el frasco, mira alrededor buscando algo con lo que envolverlo; coge la combinación de entre la ropa que ha traído de la otra habitación, muy nerviosa, empieza a envolverla alrededor del bote. Con voz falsa.*] Vaya, menos mal que no nos han oído los hombres. ¡Cómo se hubieran reído! Ponernos tan nerviosas por una tontería como un...canario muerto. Como si eso pudiera tener algo que ver con... con ... oh, ¡cómo se hubieran reído! [*Se oye a los hombres bajar por las escaleras.*]

SRA. HALE [*En un susurro.*]: A lo mejor... y a lo mejor no²²

La conversación es importante porque invita a la sororidad entre mujeres. La señora Hale sabe perfectamente que no pertenece a la misma clase social que la señora Peters, pero intenta apelar a su condición de mujer. Aunque la señora Peters no responda a esa frase, dice algo interesante: que los hombres se reirían si las viesen nerviosas por una cosa tan pequeña como un canario muerto. Y aquí con su silencio remarca que el canario muerto tiene mucho que ver con la muerte de John. Sin embargo, las dos mujeres creen que, ya que sus opiniones no suelen ser consideradas, es posible que ni se dieran

²¹ MRS. HALE: [*not as if answering that*] I wish you'd seen Minnie Foster when she wore a white dress with blue ribbons and stood up there in the choir and sang. [*a look around the room*] Oh, I wish I'd come over here once in a while! That was a crime! That was a crime! Who's going to punish that?

²² MRS. PETERS: [*looking upstairs*] We mustn't take on.

MRS. HALE: I might have known she needed help! **I know how things can be... for women.** I tell you, it's queer, MRS. Peters. We live close together and we live far apart. **We all go through the same things... it's all just a different kind of the same thing,** (*brushes her eyes, noticing the bottle of fruit, reaches out for it*) **If I was you, I wouldn't tell her her fruit was gone. Tell her it ain't. Tell her it's all right. Take this in to prove it to her. She... she may never know whether it was broke or not.**

MRS. PETERS: [*takes the bottle, looks about for something to wrap it in; takes petticoat from the clothes brought from the other room, very nervously begins winding this around the bottle. In a false voice*] My, it's a good thing the men couldn't hear us. Wouldn't they just laugh! **Getting all stirred up over a little thing like a... dead canary. As if that could have anything to do with—with—wouldn't they laugh!**

MRS. HALE: [*under her breath*] *Maybe they would... maybe they wouldn't.*

cuenta. Lo cierto es que los hombres ponen de manifiesto su incapacidad de descubrir el móvil del crimen porque no se dan cuenta de las condiciones en las que viven las mujeres y el sometimiento y crueldad a los que están sometidas:

FISCAL DEL DISTRITO: No, Peters, está todo perfectamente claro excepto el motivo para hacerlo. Pero ya conoce a los jurados cuando se trata de mujeres. Si hubiera algo concreto. Algo que enseñar... sobre lo que construir una historia... algo que conectase con esta extraña forma de hacerlo... [*Los ojos de las mujeres se encuentran por un segundo. Entra HALE de la puerta que da a la calle.*]

[...]

SHERIFF: Estaremos justo ahí fuera, Sr. Hale. [*HALE sale. El SHERIFF sigue al FISCAL DEL DISTRITO a la otra habitación. Después la SRA. HALE se levanta, las manos cruzadas con fuerza, mirando intensamente a la SRA. PETERS cuyos ojos se mueven lentamente hasta encontrarse finalmente con los de la SRA. HALE. Por un momento la SRA. HALE le aguanta la mirada, luego sus propios ojos se dirigen hacia el lugar donde está oculta la caja. Rápidamente la SRA. PETERS aparta las piezas de la colcha que la cubren y trata de meterla en el bolso que lleva. Es demasiado grande. Abre la caja, se dispone a sacar el pájaro, pero no es capaz de tocarlo, se desmorona, se queda de pie, desesperada. Suena el picaporte de la puerta de la habitación de al lado. La SRA. HALE le arrebató la caja de las manos y la mete en el bolsillo de su gran abrigo. Entran el FISCAL DEL DISTRITO y el SHERIFF.*]

FISCAL DEL DISTRITO: [*Tono chistoso.*] Bueno Henry, por lo menos hemos descubierto que no iba a coser las piezas de la colcha. Iba a... ¿cómo lo llamaban ustedes, señoras?

SRA. HALE [*Apretando el bolsillo del abrigo con la mano.*]: Lo llamamos... anudar, Sr. Henderson²³

En este último fragmento lo importante está en los gestos de las mujeres, especialmente en las miradas. Apenas hablan. “We call it knot it”, sólo son cinco palabras, pero es una forma brillante de relacionar la colcha con el asesinato y de terminar la historia con una sentencia que muestra la disyuntiva en la que se encontraba Minnie y la decisión que tomó: podía tejer, seguir aguantando como hasta ahora, o anudar, rebelarse ante la violencia masculina. “Nosotras lo llamamos anudar” porque, a pesar de pertenecer a estratos sociales diferentes (especialmente marcados en las futuras representaciones) sus vivencias son muy similares. Todas las mujeres sufren las mismas opresiones, sus vidas no son tan diferentes a las de Minnie, a la que precisamente por eso entienden perfectamente. Se produce un reconocimiento mutuo entre las dos mujeres, lo que les lleva a solidarizarse con Minnie, actitud destacada por el ocultamiento del pájaro. Minnie se rebela y se libera, aunque pueda pagar un alto precio por ello. Tal vez en la cárcel sea más libre que en su casa o piensa que se sentirá como en

²³ COUNTY ATTORNEY: No, Peters, **it's all perfectly clear except a reason for doing it.** But you know juries when it comes to women. **If there was some definite thing.** Something to show... something to make a story about... a thing that would connect up with this strange way of doing it.

[*The women's eyes meet for an instant. Enter HALE from outer door.*]

[...]

SHERIFF: We'll be right out, Mr. Hale. [*HALE goes outside. The SHERIFF follows the COUNTY ATTORNEY into the other room. Then MRS. HALE rises, hands tight together, looking intensely at MRS. PETERS, whose eyes make a slow turn, finally meeting MRS. HALE's. A moment MRS. HALE holds her, then her own eyes point the way to where the box is concealed. Suddenly MRS. PETERS throws back quilt pieces and tries to put the box in the bag she is wearing. It is too big. She opens box, starts to take bird out, cannot touch it, goes to pieces, stands there helpless. Sound of a knob turning in the other room. MRS. HALE snatches the box and puts it in the pocket of her big coat. Enter COUNTY ATTORNEY and SHERIFF.*]

COUNTY ATTORNEY: [*facetiously*] Well, Henry, at least we found out that she was not going to quilt it. She was going to—what is it you call it, ladies?

MRS. HALE: [*her hand against her pocket*] **We call it... knot it, Mr Henderson.**

casa y por eso pide un delantal. Al menos allí no estará su marido. Y las mujeres del fiscal y del vecino se rebelan también cuando emiten su veredicto de inocencia sin hablar apenas y culminan su proceso de empoderamiento.

El silencio de las mujeres es fundamental en la obra. Por una parte, es uno de los mecanismos que utiliza la autora para crear sororidad entre las mujeres y también con los espectadores o lectores; por otra parte, le sirve para hacer visible el sufrimiento de Minnie, cuya voz está deliberadamente ausente. Como ocurre con Mario en *Cinco horas con Mario*, el silencio y la ausencia de Minnie contribuyen decisivamente a la hora de darle la razón. Susan Glaspell priva a Minnie de voz para darle la razón y para universalizar el problema, que lo es no solo de Minnie sino de todas las mujeres.

El punto de partida del artificio poético de la obra es la esencia de la metáfora, es decir, la sustitución de un elemento por otro, proceso que se genera por una relación de semejanza entre el elemento que aparece expresado y el que no es expresado (*vehicle* y *tenor* según Richards, 1986). Esta sustitución se puede producir por diversos factores pero la analogía y la transferibilidad son los principios básicos sobre los que se fundamenta el funcionamiento metafórico. Los modernos estudios sobre la metáfora y las figuras (Fauconnier, Turner, 2002; Fludernik, 2013; Barei, 2006; Pujante, 2003, 2016; Arduini, 2007; Albaladejo, 2015; Seitz, Posselt, 2017; Chico Rico, 2017; Baena, 2007) abandonan el estudio exclusivo de la sustitución, ofreciendo mayores posibilidades. Max Black en su libro *Models and Metaphors* aúna las perspectivas sustitucionista y la comparatista y propone una perspectiva interactiva, que se basa en la presentación simultánea de dos temas, uno principal y otro secundario, siendo en esta presentación más importante el fortalecimiento de la percepción del asunto principal que la ocultación o la comparación (Black, 1968: 25-47, 46). Es lo que hace Susan Glaspell en su obra, probando que la metáfora no es solo un asunto de estilo, sino que tiene que ver principalmente con nuestro pensamiento, con nuestra comprensión y organización del mundo (Fernández Cozman, 2008: 17). La analogía, que es el factor que posibilita la sustitución y la comparación, le sirve a Glaspell para presentar una transferencia semántica y pragmática que potencia su mensaje (Albaladejo, 2019c, 2019d, Chico Rico, 2019), al identificar por una parte a Minnie con el canario a través de los atributos universalmente reconocibles por los receptores (Albaladejo, 2016; Chico, 2015, 2017; Valdivia, 2017; Gómez Alonso, 2017; Martín Cerezo, 2017; Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018) de alegría, libertad, canto y por otra, al identificar su aislamiento con la jaula, espacio opresivo y de privación de libertad. La muerte mediante “anudamiento”, mediante estrangulamiento, es otro procedimiento translaticio de identificación y de intelección, porque además de formas de expresión complejas son instrumentos al servicio de la comprensión del mundo (Ortega y Gasset, 1925: 164-166). La metáfora, la comparación y la analogía sustituyen y comparan, establecen relaciones de equivalencia y semejanza pero además contribuyen a construir y a interpretar el mundo, la realidad, también la cotidiana y por tanto están al servicio de su denuncia y su transformación, en este caso, de la situación de la mujer.

Bibliografía

- ALBALADEJO, T. (2016), "Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives", *Res Rhetorica*, 3, 1, 17-29, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2> (último acceso: 19/2/2020).
- ALBALADEJO, T. (2018), "Metaphors and the Metaphorical Engine", *Research Papers of the Communication, Poetics and Rhetoric Research Group of the Universidad Autónoma de Madrid*, 1.
- ALBALADEJO, T. (2019a), "El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación". *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583> (último acceso: 10/06/2019).
- ALBALADEJO, T. (2019b), "Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: En la estación perpetua". En Sergio ARLANDIS (ed.): *Contraluz del pensamiento: la poesía de Antonio Cabrera*, Sevilla, Renacimiento, 160-195.
- ALBALADEJO, T. (2019c), "The Pragmatics in János S. Petőfi's Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age". En BORREGUERO ZULOAGA, Margarita y VITACOLONNA, Luciano (eds.) (2019), *The Legacy of János S. Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Newcastle: Cambridge Scholars, pp. 92-109.
- ALBALADEJO, T. (2019d), "El motor translaticio en el texto narrativo: una historia en pedazos de José Luis Castillo-Puche", en prensa.
- ALBEROLA, N. (2017), *Susan Glaspell y los Provincetowns Players: laboratorio de emociones (1915-1917)*, Valencia, Universitat de València.
- ARDUINI, Stefano (ed.) (2007), *Metaphors*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BAENA, Enrique (2007), *Metáforas del compromiso. Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González*, Madrid, Cátedra.
- BAREI, Silvia (2006), "De la metáfora al orden metafórico", en Silvia BAREI y Elena DEL CARMEN PÉREZ (comps.), *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, pp. 19-33.
- BEN-ZVI, Linda (1992). "["Murder, She Wrote': The Genesis of Susan Glaspell's 'Trifles'"](#) (PDF). *Theatre Journal*. N.º. 44 (2): pp. 141–162. [doi:10.2307/3208736](https://doi.org/10.2307/3208736). [JSTOR 3208736](https://www.jstor.org/stable/3208736). (último acceso: 9/1/2020).
- BEN-ZVI, Linda (2005), "Preface." Preface. *Susan Glaspell: Her Life and Times*, Oxford: Oxford University Press.
- BEN-ZVI, Linda y J. E. GAINOR (2010), *Susan Glaspell: The Complete Plays*, North Carolina, McFarland & Co, Jefferson.
- BLACK, Max (1968), *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 4th reprint.
- BRYAN, Patricia L. y Thomas WOLF (2007). *Midnight Assassin: A Murder in America's Heartland*, Des Moines, University of Iowa Press.

- BRYAN, Patricia L. (2008), Foreshadowing “A Jury of Her Peers”: Susan Glaspell’s “The Plea” and the Case of John Wesley Elkins, en CARPENTIER, Martha C. (2008). ["Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry."](#) Cambridge Scholars Publishing, pp. 45-65. (último acceso: 9/1/2020).
- CARPENTIER, Martha C. (2008). “Introduction”, en CARPENTIER, M. C. [Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry](#), Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-6. (Última visita: 9/1/2020).
- CHICO RICO, F. (2015), “La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica”, en *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322, pp. 315-319.
- CHICO RICO, F. (2017), “El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 1-26, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8669> (último acceso: 30/11/2019)
- CHICO RICO, F. (2019), “János S. Petőfi’s Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking about Rhetoric”. En BORREGUERO ZULOAGA, Margarita y VITACOLONNA, Luciano (eds.) (2019), *The Legacy of János S. Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Newcastle, Cambridge Scholars, pp. 110-131.
- FAUCONNIER, Gilles y Mark TURNER (2002), *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2008), *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. y NAVARRO ROMERO, R. (2018), “Hacia una Retórica Cultural del humor”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2 (Retórica del humor: perspectivas desde la Retórica Cultural), pp. 188-210, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504/10669> (último acceso: 30/7/2019).
- FLUDERNIK, Monika (2013), “Introduction”, en Monika FLUDERNIK (ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, Abingdon, Routledge, pp. 1-16.
- GLASPELL, Susan (2018), *A Jury of Her Peers* by Susan Glaspell. *American Literature. The Short Story of the Day*, 21 de mayo de 2018 Consultado en <https://americanliterature.com/author/susan-glaspell/short-story/a-jury-of-her-peers> (último acceso: 1/2/2020).
- GÓMEZ ALONSO, J. C. (2017), “Intertextualidad, intediscursividad y Retórica Cultural”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (Homenaje a José Enrique Martínez Fernández), pp. 107-115, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2104> (último acceso: 30/7/2019).
- HINZ-BODE, K. (2006), “*Trifles* (1916): The “Female” voice of Community?”, en *Susan Glaspell and the anxiety of expression*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. pp. 55–74.
- IOWA COLD CASES, *Iowa Cold Cases ...where hope is never laid to rest*. Obtenido de <https://iowacoldcases.org/case-summaries/john-hossack/> (último acceso: 1/2/2020).

- MAI, Sarah (2013), "A Study Of Symbols In Susan Glaspell's *Trifles*" en *Diglossia, Jurnal Kajian Ilmiah Kebahasaan dan Kesusastraan diterbitkan oleh Fakultas Bahasa dan Sastra Unipdu*, vol. 5, n° 1, septiembre 2013, Universitas Pesantren Tinggi Darul Ulum Jombang, [file:///C:/Users/Familia/Downloads/316-612-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Familia/Downloads/316-612-1-PB%20(1).pdf) (último acceso: 19/2/2020).
- MAKOWSKY, V. (1993), "Passive Resistance to Active Rebellion: From *Trifles* to *The Verge*", en *Susan Glaspell's Century of American Women. A Critical Interpretation of Her Works*, Oxford, Oxford University Press, pp. 59-82.
- MARTÍN CEREZO, I. (2017), "La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare", *ActioNova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574/9174> (último acceso: 15/7/2019)
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), "Las dos grandes metáforas", en *El Espectador*, 4, pp. 157-189. Madrid: Revista de Occidente.
- OZIEBLO, B. (2000), *Susan Glaspell: A Critical Biography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- PUJANTE, D. (2003), *Manual de Retórica*, Madrid: Castalia.
- PUJANTE, D. (2016), "Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain", *Res Rhetorica*, 3, 1, pp. 30-49, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-3> (último acceso: 29/7/2019).
- RICHARDS, I. A. (1986), *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press.
- SANDER, L. V. (2008), "A Trembling Hand and a Rocking Chair: Glaspell, O'Neill, and Their Early Dramatic Experiments", en Martha C. CARPENTER, *Susan Glaspell New Directions in Critical Inquiry*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 25-36.
- SEITZ, Sergej y POSSELT, Gerald (2017), "Theorien der Metapher: Die Provokation der Philosophie durch das Unbegriffliche", en Andreas HETZEL y Gerald POSSELT (Hrsg.) (2017), *Handbuch Rhetorik und Philosophie*, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 421-447.
- VALDIVIA, Pablo (2017), "Literature, crisis, and Spanish rural space in the context of the 2008 financial recession", en *Romance Quarterly*, 64, 4, 2017: 163-171.