

TERESA REQUENA PELEGRÍ

# GERTRUDE STEIN

TEATRO Y VANGUARDIA



**PUV**  
UNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

GERTRUDE STEIN  
TEATRO Y VANGUARDIA

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans  
<http://www.uv.es/bibjcoy>

Directora  
Carme Manuel

GERTRUDE STEIN  
TEATRO Y VANGUARDIA

Teresa Requena Pelegrí

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans  
Universitat de València

*Gertrude Stein: teatro y vanguardia*  
©Teresa Requena Pelegrí

1ª edición de 2015  
Reservados todos los derechos  
Prohibida su reproducción total o parcial  
ISBN: 978-84-9134-163-5

Imagen de la cubierta: Teresa Requena Pelegrí  
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València  
<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

*A Adrià, Alexandra, Roger i Maria Teresa.  
I també a Maria i Jaume*

# Agradecimientos

Gracias a The Byrd Hoffman Foundation, Columbia University, New York University, New York Public Library for the Performing Arts, Films du Midi y al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona por facilitar mi acceso a fuentes documentales y gráficas. Me gustaría también agradecer su inestimable ayuda en ámbitos muy diferentes a Àngels Carabí, Gemma López, Ricard Salvat, Salvador Fernández, Pierre Gilou, Mercedes Rose, Josep y Marina Viadé, Marc Puente, David Fontanals, Lucía Giordano, Sussi Salat, Antonia Pérez y Fina Serrat.

A Carme Manuel, gràcies són gràcies són gràcies són gràcies.



Library of Congress, Prints and Photographs Division,  
Van Vechten Collection



*In the midst of writing.  
In the midst of writing there is merriment.*

Gertrude Stein, "Lifting Belly" 458

# Índice

El *sentido* de Gertrude Stein

Recepción crítica

Gertrude Stein como dramaturga

Capturando el presente camino de la metateatralidad

*Doctor Faustus Lights the Lights* (1938)  
y el presente metateatral

Conclusiones

Bibliografía

## El *sentido* de Gertrude Stein

How terribly exciting each of these were, first there was the doing of them, the intense feeling that they made sense, then the doubt and then each time over again the intense feeling that they did make sense.

Gertrude Stein, "A Message from Gertrude Stein", vii

Con estas palabras, la escritora estadounidense Gertrude Stein (1874-1946) resumía los dos aspectos fundamentales que habían guiado su carrera literaria: la pasión por la escritura y el absoluto convencimiento de que aquello que escribía tenía sentido. Stein combatía de esta manera la actitud de las editoriales que durante décadas se habían negado a publicar sus textos por considerarlos ininteligibles. Frases como "Rose is a rose is a rose is a rose", cuya esencia repetitiva resulta tan sugerente y revolucionaria, en aquel momento no hicieron sino confirmar de manera irrefutable tal percepción. Sin embargo, como indica Stein, el sentido es cuestión de perspectiva. Así lo supieron entender escritores como Sherwood Anderson o Richard Wright, directores como Robert Wilson o Richard Foreman y dramaturgas como Suzan-Lori Parks, quienes, desde diferentes campos artísticos y en diferentes momentos del siglo XX, vieron en Stein el comienzo de una manera absolutamente moderna de entender la literatura y el mundo.

Su estancia en París —desde 1906 hasta 1946, años en los que la capital francesa se convirtió en uno de los epicentros artísticos más importantes del siglo— determinó la trayectoria artística de Stein convirtiéndola en espectadora a la vez que en activa participante en el nacimiento de

movimientos tan revolucionarios como el cubismo. Stein sintió una afinidad especial entre su concepción estética y la de artistas como Picasso o Braque, aspecto nada sorprendente puesto que tanto el cubismo como su escritura coincidieron en la voluntad de cuestionar la representación de la realidad. Este principio antimimético la llevó a crear una escritura renovadora en todos los géneros literarios que cultivó, influenciando a diferentes generaciones de escritores y escritoras que la sucedieron.

De entre toda su prolífica producción, propongo su producción teatral como objeto de estudio, puesto que a día de hoy Stein sigue siendo principalmente considerada una escritora de ficción. En ocasiones, es incluso un hecho desconocido que la autora escribiera casi un centenar de obras de teatro, algunas de las cuales obtuvieron un éxito tan rotundo como *Four Saints in Three Acts* en 1934 o bien marcaron los inicios del teatro experimental en Estados Unidos. Por ejemplo, *Doctor Faustus Lights the Lights*, escrita en 1938, fue estrenada por The Living Theatre cuando el grupo empezaba su andadura teatral en 1951 y, con posterioridad, el texto ha sido todo un manifiesto estético para directores como Robert Wilson y Richard Foreman, quienes han bebido directamente de la concepción dramática steiniana. De hecho, fue en el campo de la práctica teatral donde la producción dramática de la autora halló su primer reconocimiento, aspecto que contrasta con la lenta apreciación que su teatro ha recibido en el campo de la crítica literaria. Por esta razón, así como por la evidencia palpable de la influencia de Stein en el teatro experimental estadounidense del siglo XX, el estudio de la poética teatral steiniana permite analizar una de las contribuciones fundamentales al desarrollo del teatro en el siglo XX.

El presente estudio se inicia con un primer capítulo donde se analizan algunos de los acontecimientos que marcaron la trayectoria literaria de Gertrude Stein y se examina el lugar

que la autora ha ocupado en la crítica llevada a cabo por sus contemporáneos, así como en la realizada a partir de su muerte en 1946. Este apartado introductorio resulta indispensable en el análisis de su producción para argumentar que Gertrude Stein fue una escritora con una firme vocación literaria. De esta manera quisiera rebatir el desdeño por su producción literaria que una parte de la crítica realizada por sus contemporáneos mostró al presentarla como un personaje excéntrico, una amante de las reuniones sociales, la gran mecenas de la Generación Perdida, así como la poseedora de una de las colecciones de arte más impactantes del siglo XX, pero en ningún caso como una escritora.

En este primer capítulo, se verá cómo, paradójicamente, fue la propia autora quien contribuyó a crear una imagen de sí misma que parecía otorgar a la escritura un lugar secundario, promoviendo de esta manera que una parte de la crítica no la tomara en serio. De hecho, los orígenes de tal situación deben buscarse en dos aspectos. Primero, en la vinculación de Stein con el mundo pictórico, puesto que el afán coleccionista que la autora compartió con su hermano Leo fue el hecho que inicialmente le otorgó la popularidad en los círculos artísticos del París de principios de siglo XX; los cuadros que juntos adquirieron poblaron las paredes del número 27 de la *rue de Fleurus*, convirtiendo el *atelier* en un lugar de reunión mítico. El segundo aspecto lo constituye el inesperado éxito que obtuvo con la publicación de *The Autobiography of Alice B. Toklas* en 1933. El texto, narrado por el personaje de Alice pero en realidad escrito por Stein, se adscribía a un estilo mucho más “accesible” que su producción anterior, caracterizada por una experimentación radical con el lenguaje. Asimismo, Stein ofrecía una crónica social y literaria de su vida en compañía de Alice B. Toklas en el París de las tres primeras décadas del siglo XX. El contenido del relato, así como las controversias que este suscitó entre algunos de los personajes que se sintieron

aludidos, resultó ser sumamente atractivo para un público ávido de información sobre las personalidades que poblaban *The Autobiography*. La publicación se convirtió en un inesperado *best seller* tanto en Estados Unidos como en Europa y, como resultado, Stein fue catapultada a una fama comparable a la de las estrellas hollywoodienses. Sin embargo, este éxito inusitado se convirtió en un arma de doble filo al promover una imagen pública de Stein sustentada sobre su faceta más glamourosa, en detrimento de la literaria.

A raíz de la repercusión de *The Autobiography* y después de haber vivido tres décadas en Francia, Stein regresó a su país natal en 1934, donde una campaña de marketing perfectamente orquestada la llevó a ofrecer una serie de conferencias en universidades tan prestigiosas como la Universidad de Columbia o Harvard. Interesa destacar este acontecimiento por diferentes motivos. Por un lado, la gira estadounidense coincidió con la representación de *Four Saints*, el éxito teatral más rotundo de su carrera. Estrenado como “ópera”, la popularidad de *Four Saints* fue del todo inusual, puesto que Stein había escrito un texto experimental y porque, con posterioridad, logró abrirse camino en Broadway con una notable asistencia de público.

Por otro lado, la enorme popularidad que Stein adquirió a raíz de su estancia en Estados Unidos tuvo consecuencias palpables en su escritura. En efecto, el destacado volumen de ventas le brindó la oportunidad de conseguir algo que siempre había deseado: un contrato con una editorial prestigiosa, Random House. Sin embargo, la popularidad propició que Stein entrara en una nueva etapa personal y literaria caracterizada por sus reflexiones sobre los efectos de la fama tanto en la configuración de su identidad como en la escritura. Fruto de este período fue su segunda autobiografía, *Everybody's Autobiography* (1937), donde explicará el bloqueo creativo que la notoriedad le ocasionó.

En la segunda parte del primer capítulo, se analizan las diferentes tendencias que han marcado la recepción crítica de Gertrude Stein, en la que pueden identificarse dos momentos claramente diferenciados. El primero que señalamos es el que atañe a la crítica contemporánea a Stein, es decir, hasta 1946. Este período estuvo marcado por el reconocimiento crítico del primer texto que publicó en 1909, *Three Lives*, en especial la tercera de las historias, “Melanctha”. Sin embargo, parte de la crítica pronto dejó de mostrar apreciación por su escritura y empezó a polarizarse claramente a raíz de la publicación de *Tender Buttons* en 1914, un texto mucho más experimental que *Three Lives*. A partir de ese momento, la facción que aglutinaba a detractores afirmó que la escritura de Stein no tenía sentido, era ininteligible y, por lo tanto, solo merecía el apelativo de escritura automática. Poco a poco, el encarnizamiento se centró no solo en la escritora sino también en la persona, quien cada vez adquiría más gloria como personalidad excéntrica y se convertía en objeto de todo tipo de comentarios no siempre respetuosos, por incluir burlas sobre su aspecto físico. Ahora bien, al mismo tiempo que se convertía en el centro de férreos ataques, surgió un nutrido número de personas —en su mayoría, escritores— que defendieron y celebraron la revolución en el lenguaje y en la literatura que la autora estaba llevando a cabo con su escritura. Gente como la rica heredera Mabel Dodge o el periodista y escritor Carl Van Vechten fueron claros artífices de la difusión de la escritura de Stein en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX y contribuyeron a que la autora se diera a conocer como escritora más allá de la fama de la que ya gozaba como coleccionista de arte.

Esta primera etapa tan polarizada en cuanto a la apreciación de la escritura de Stein evolucionó hacia un segundo período donde la apreciación crítica de la autora se realizó de una forma mucho más rigurosa. Esta se inició en

la década de los 50 y culminó en la década de los 80, momento en que Bruce Kellner (1988) o Marianne DeKoven (1996) consideran que Stein fue reconocida plenamente como escritora. En esta segunda etapa se inicia el estudio académico de la producción steiniana que coincide con la edición completa de los textos inéditos de la autora. Asimismo, aparecen las primeras biografías realizadas por quienes la conocieron y donde no se menciona la naturaleza amorosa de la relación entre Stein y Toklas. La biografía realizada por Malcom Brinnin en 1959, *The Third Rose, Gertrude Stein and Her World*, es un ejemplo, puesto que el autor se refiere a Alice como “[Stein’s] palpable shadow and satellite” (101) o bien a la relación entre ambas como un ejemplo de “friendship” (105). En este sentido, la homosexualidad de Stein ha sido uno de los focos de atención de la crítica en las últimas décadas del siglo XX. Puesto que la escritora nunca hizo referencia a su sexualidad de una manera explícita, la crítica ha condenado su falta de posicionamiento público al mismo tiempo que ha sostenido que su particular estilo está directamente relacionado con una supuesta represión de su homosexualidad. Shari Benstock (1986), por ejemplo, afirma que Stein y Toklas —al igual que otras parejas lesbianas en el París de principios de siglo XX— reflejaron comportamientos públicos heterosexuales con el fin de esconder su homosexualidad. En el plano literario, Richard Bridgman (1970) sostiene que el deseo lésbico está codificado en la experimentación formal de los textos steinianos y, de igual forma, Lillian Faderman (1987) postula que la particularidad del estilo de Stein nace de la propia autocensura. Tales posiciones han llevado al corolario de que la información biográfica sobre la escritora puede ser un elemento esencial para descodificar una homosexualidad latente en los textos.

No es objeto del presente estudio analizar tales consideraciones o establecer una conexión entre la



homosexualidad de Stein y su escritura. Sin embargo, la autora expresó su amor por Toklas en textos como "Ada" (1912) o "Lifting Belly" (1919), donde Stein no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de su relación. Por otro lado, la consideración de aspectos biográficos como clave interpretativa puede enriquecer la lectura de los textos. Como Donald Sutherland (1951) o Bonnie Marranca (1995) han señalado, Stein hizo de su propia cotidianidad su capital literario. Asimismo coincido con la opinión de DeKoven (1983), quien afirma que valorar una posible lectura biográfica de su obra no debe implicar menoscabar la decisión consciente de crear una literatura profundamente experimental.

Realizadas tales consideraciones, el primer capítulo concluye con un repaso de la crítica a partir de la década de los 80, dando paso a un gran acervo de estudios que, desde múltiples perspectivas teóricas, han enriquecido la visión crítica de los textos de Stein dejando atrás las décadas de críticas acérrimas en contra de la escritora.

En el segundo capítulo se aborda específicamente la figura de Stein como dramaturga, así como el marco teórico que propongo para llevar a cabo el análisis de su teatro y señalar la modernidad de sus propuestas estéticas. Con tal fin, señalo la influencia que tuvo en la generación teatral que nació en la década de los 50 en Estados Unidos, cuando grupos como The Living Theatre y, con posterioridad, directores como Richard Foreman o Robert Wilson reconocieron que se habían sentido inspirados directamente por la concepción dramática de la autora. Asimismo, y como corolario a la tesis anterior, sostengo que el hecho de que Stein representara una influencia determinante en la definición del teatro experimental de la segunda mitad del siglo XX implica una redefinición del concepto de vanguardia artística en Estados Unidos. Mientras la vanguardia europea se data en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, en Estados Unidos esta tiende a

identificarse —Aronson (2000) es un ejemplo— con la década de los 50 y 60. En este sentido, el teatro de Stein demuestra que también existía una vanguardia estadounidense que coexistía con la europea y que mantenía puntos de conexión con esta última ya desde principios del siglo XX.

En este capítulo también se analiza la cuestión de la extensa producción dramática de la autora, uno de los aspectos que presenta una mayor dificultad al tratar el estudio de su teatro. De hecho, desde los inicios de la crítica steiniana académica en la década de los 50, hubo un interés por catalogar toda su producción literaria general, empresa difícil por la dispersión editorial de muchos de los textos y por el hecho de que una parte de ellos todavía permanecían inéditos. De igual manera, la crítica dramática específica — en concreto, Betsy Alayne Ryan (*Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*, 1980) y Bowers (*They Watch Me as They Watch This*, 1991)— también intentó establecer una cronología por fechas de composición con el fin de catalogar casi un centenar de textos dramáticos que se cuentan en el haber de la autora. Sin embargo, existen ciertas peculiaridades en la escritura dramática de Stein que hacen que esta iniciativa obtenga resultados dispares. Prueba de ello es que tanto Ryan como Jane Palatine Bowers en sus inventarios llegan a una cifra final dispar con una diferencia de 30 textos: Bowers enumera un total de 107 textos dramáticos, mientras que Ryan únicamente cataloga 77. Aunque esta gran disparidad puede explicarse por el uso de diferentes criterios de clasificación, tal aspecto debe relacionarse con la rotunda redefinición del género teatral que Gertrude Stein lleva a cabo al cuestionar las normas que rigen el género dramático. Esta característica, que subyace a lo largo de todos los años de escritura dramática, es especialmente evidente en las obras pertenecientes a la primera etapa, período en el que se concentra una mayor

disparidad de opiniones con respecto a qué obras se consideran textos teatrales y cuáles no.

Esta situación peculiar lleva a otro debate que atañe a la clasificación de los textos dramáticos. Es decir, si existen tantas discrepancias sobre qué textos son en realidad “textos dramáticos” y por lo tanto pertenecientes al género dramático, quizás sería mejor utilizar una clasificación que no contemplara una división por géneros y, en cambio, agrupara todos los textos pertenecientes a un mismo período cronológico. Este es el tipo de clasificación que defienden DeKoven (1983) o Kellner (1988), mientras que la crítica específica teatral —Ryan (1980) y Bowers (1991)— prefiere seguir hablando de géneros literarios. En el presente estudio sigo la posición de Ryan y Bowers, aunque esto pueda considerarse una contradicción desde el punto de vista de la crítica posmoderna y de la propia producción dramática de Stein, que precisamente aboga por redefinir las rígidas fronteras entre los géneros literarios. Sin embargo, mantengo la denominación de “teatro” para la producción dramática steiniana porque creo que el campo del estudio del teatro de Stein no está firmemente establecido. Hasta el momento, el número de monografías íntegramente dedicadas a la producción dramática de Stein es claramente inferior al que se dedica a otros géneros cultivados por la autora y, por lo tanto, quizás sea todavía temprano para deconstruir un campo que en el caso de la ficción o de la poesía ya está claramente identificado. A riesgo de cometer una incongruencia estructural en mi análisis, creo necesario como primer paso delimitar un estudio de la producción dramática steiniana para, con posterioridad, valorar otras posibles formas de clasificación. En este sentido, escojo delimitar el teatro de Gertrude Stein en tres etapas principales que se corresponden a los tres volúmenes que contienen la mayoría de textos teatrales que la autora escribió —*Geography and Plays* (1922), *Operas and Plays* (1932), *Last Operas and Plays* (1949)— y

omito entrar en una casuística sobre las obras dudosas, puesto que tal aspecto sería objeto de otro estudio.

Establecida la influencia de Stein en el teatro contemporáneo, así como la propuesta de clasificación teatral, a continuación se examina la recepción crítica específica del teatro de Stein. En este apartado matizo las afirmaciones de Kellner (1988) y DeKoven (1996), cuando sostienen que la crítica steiniana se había consolidado en la década de los 80. En este sentido, comienzo mi reflexión señalando una de las paradojas que considero centrales en el perfil de la Stein dramaturga, puesto que, a pesar de que escribió casi un centenar de obras de teatro entre 1913 y 1946 y creó una estética teatral que influenció directamente a la generación teatral de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, la crítica raramente la ha considerado una dramaturga. Creo, pues, que se debe establecer una diferenciación entre la notoriedad y la atención que han recibido su ficción y su poesía y la todavía escasa crítica dramática de su teatro. Por este motivo, sostengo que Stein es todavía a día de hoy considerada una escritora de ficción y, en menor medida, poeta, pero que, como he apuntado, a menudo su faceta de dramaturga ni tan solo es conocida.

Tal afirmación puede apreciarse fácilmente en la ausencia de la producción dramática de Stein tanto en las antologías como en los estudios de teatro estadounidenses, omisión significativa dada la repercusión que su producción dramática ejerció en la generación que se encargó de crear el teatro experimental estadounidense del siglo XX. Quizás puedan identificarse dos motivos principales por los cuales la producción dramática de Stein dista de gozar del reconocimiento académico al que me refiero. Por un lado, esta situación se debe a una percepción recurrente por parte de la crítica, que, una vez aceptada la premisa de que Stein era una escritora, pareció creer que la escritura dramática fue un mero pasatiempo para la autora. Por otro lado, creemos que el retraso endémico de la crítica teatral

en Estados Unidos también puede haber influido en la situación de desventaja frente a la crítica literaria de la ficción y la poesía.

En cuanto al primero de los argumentos, se ha recurrido a menudo a destacar la poca vinculación de Stein con el mundo del teatro para así poder enfatizar que la escritura dramática no era uno de sus intereses principales, argumento mantenido —recordemos— a pesar de que escribió casi un centenar de textos teatrales. Si bien es cierto que Stein nunca pareció mostrar interés por establecer conexiones con personas pertenecientes al mundo del teatro, tal desvinculación, lejos de demostrar que la escritura dramática era un pasatiempo, jugó a su favor. En efecto, la separación de la autora del entorno teatral pareció otorgarle una libertad creativa de la que quizás no habría gozado si hubiera estado relacionada con algún círculo teatral o bien condicionada por un público que no tenía. Tal libertad le permitió crear una estética teatral diferente en muchos sentidos a la de sus contemporáneos y que avanzaba algunas de las premisas que el posmodernismo más tarde identificaría como propias.

En la misma línea, se puede aventurar que quizás el teatro, en su dimensión espectacular, le ofreció la oportunidad de experimentar con una faceta que no era posible ni en la ficción ni en la poesía. Es necesario rebatir la tesis comúnmente sostenida sobre la “irrepresentabilidad” de sus textos dramáticos que se sustenta sobre su hermetismo textual, puesto que Stein escribió teatro para ser representado y en el que la dimensión visual y auditiva del texto estuvo siempre presente en combinación con la estructura dramática.

Por otro lado, la situación actual de desventaja de la producción steiniana en el conjunto de toda su producción literaria puede también deberse en parte a lo que académicos como Bigsby han identificado como un retraso endémico de la crítica teatral en Estados Unidos”. De hecho,

la aparición de una crítica específica estadounidense es un fenómeno de consolidación tardío. Bigsby, por ejemplo, en 1992 lo dató en la segunda mitad del siglo XX y afirmó que había sido la tónica obviar el teatro como género en las historias de la literatura estadounidense del siglo XX. Asimismo, Susan Harris Smith tituló su estudio de 1997 sobre la situación del teatro en el país *American Drama: The Bastard Child*, enfatizando así el olvido del género dramático frente a los otros géneros literarios. Esta situación específica de la crítica teatral y del teatro como género literario que se analiza en este segundo capítulo debe, sin embargo, enmarcarse en una crisis general de los estudios teatrales que autores como Marco De Marinis (1998) o Patrice Pavis (1997) han descrito y que identifican con una falta de metodología propia que ha propiciado que históricamente la crítica teatral se haya nutrido de otros campos y haya adaptado metodologías ajenas.

La situación descrita en este apartado sirve de nexo de unión con la sección metodológica que se propone con el fin de delimitar el marco teórico e intentar demostrar que el teatro de Gertrude Stein presenta algunas de las premisas que se han tipificado como posmodernistas. En este sentido, no se pretende aquí explicar qué es el posmodernismo sino identificar los conceptos concretos que se toman del debate y aplican al análisis del teatro de Stein. Por este motivo, se inicia la sección abordando brevemente las discrepancias del debate en el seno del posmodernismo literario para, con posterioridad, identificar el uso que se les otorga en el presente estudio y específicamente en la relación del posmodernismo con el teatro.

Quizás sea en este último aspecto donde pueden apreciarse los mayores puntos de conexión entre la situación de retraso metodológico de la crítica teatral estadounidense y el papel que ha ocupado el teatro como género literario en el debate sobre el posmodernismo. Como regla general, los estudios sobre literatura posmodernista y

sobre teorización posmoderna —Patricia Waugh (1992) o Linda Hutcheon (1995), por ejemplo— utilizan recurrentemente la ficción como género privilegiado y, una vez más, el teatro ocupa un lugar secundario o invisible. Sin embargo, esta situación no deja de comportar una paradoja, puesto que, de hecho, el teatro ha aportado numerosos conceptos al posmodernismo literario. Una muestra de esta situación es el de Bertolt Brecht, cuya estética dramática es constantemente citada por Hutcheon (1995), entre otros, pero cuyos textos no son utilizados como ejemplo, sino que para este fin se prima, en cambio, la novela. Asimismo, parece problemático que sea el teatro, precisamente, el género que ha sido descartado del debate, puesto que, como han hecho notar Steven Connor (1989) o Mark Fortier (1997), el teatro es intrínsecamente posmoderno, por cuanto el público siempre es consciente de que lo que está presenciando es irreal y, por lo tanto, se da cuenta de los mecanismos de la representación. Esta cualidad se debe a lo que Anne Ubersfeld (1993) o Patrice Pavis (1998) denominan “denegación”, es decir, un proceso por el cual, como público, siempre somos conscientes de que lo que estamos presenciando no es “real”, incluso en el caso del teatro realista o naturalista.

Dentro de esta terminología, el teatro de Stein enfatiza la cualidad denegatoria existente en el teatro para poner de manifiesto que la ilusión teatral es una falacia y, por lo tanto, crea un tipo de público activo en oposición a la pasividad que, como Belsey (1988), por ejemplo, ha apuntado, caracteriza al público del teatro realista y naturalista. El teatro de Stein es, pues, intrínsecamente denegatorio.

A continuación identifico las fuentes teóricas concretas que utilizo para apoyar mi lectura del teatro de Stein desde una perspectiva denegatoria y, por extensión, posmodernista, ya que uno de los objetivos principales del posmodernismo es poner de manifiesto que la realidad no

es una entidad neutra. Identifico aquí tres fuentes principales: la primera, el estudio de Berry sobre la ficción de Stein, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism* (1992); la segunda, los diferentes estudios de Hutcheon que incluyo en la bibliografía, y, en tercer lugar, el estudio de Waugh *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1990). Estas fuentes principales son las usadas para definir el principio de desnaturalización que confiere unidad a toda la producción dramática steiniana, puesto que Stein enfatiza la cualidad autorreferencial del texto mediante estrategias que le permiten cuestionar y redefinir los límites del género dramático, así como las estructuras que son percibidas como “naturales”. Asimismo, la autora utiliza en mayor o menor grado estrategias que también se han identificado claramente con el posmodernismo como, por ejemplo, la interrupción de la narrativa causal, la teleología, la fragmentación o el énfasis en estructuras autorreflexivas (Berry 4); en definitiva, una estética que dará como resultado un teatro profundamente estático que se centra en realzar la cualidad denegatoria del género teatral. Todos estos aspectos pueden englobarse en el concepto de metateatro, término que adapto de la acepción que Patricia Waugh ofrece en su estudio *Metafiction*. En este sentido, analizo el significado que esta estudiosa otorga a la definición y la traslado al género dramático para utilizarla a la hora de analizar el teatro de Stein.

Esta presuposición lleva por consiguiente a un posicionamiento sobre la relación entre el *modernism* y el posmodernismo, puesto que Stein es una escritora cronológicamente perteneciente al *modernism*, aunque muestra rasgos que pueden interpretarse como pertenecientes al posmodernismo. La posible conexión entre los dos movimientos ha conllevado un debate teórico que se ha centrado en determinar si el posmodernismo utilizaba estrategias estéticas que podían considerarse novedosas —



con potencial crítico o de revisión— o bien, por el contrario, estas eran meras repeticiones de preocupaciones que ya se habían mostrado en el *modernism*. En relación con esta cuestión, el caso de Stein ejemplifica una cierta relación de continuidad entre los dos movimientos artísticos, puesto que, como argumenta Berry (1991), el *modernism* ya contenía elementos que pueden encontrarse en el posmodernismo, como por ejemplo la autorreferencialidad. En efecto, tal práctica no se ha inventado en la segunda mitad del siglo XX, pero ha sido en el posmodernismo donde se ha enfatizado y utilizado la autorreferencialidad como estrategia central de desnaturalización. Para apoyar dicha tesis me remito al concepto de proceso de refocalización que Brian McHale describe en *Postmodernist Fiction* (1994) y que se desarrolla a partir de la idea del cambio de “dominante” que el formalismo ruso teorizó y que con posterioridad el lingüista Jakobson definió como el elemento principal de una obra de arte (cit. en McHale 6). Desde esta perspectiva, los movimientos literarios no se crean de la nada, sino que reutilizan y se centran en elementos que ya estaban presentes en épocas anteriores, idea que se recoge en el concepto de dominante. Así pues, con estos argumentos intento demostrar que Stein crea un teatro con un dominante posmodernista, puesto que sitúa en una posición destacada estrategias paródicas y desnaturalizadoras como la autorreferencialidad o la repetición.

Una vez establecido dicho marco teórico, este segundo capítulo concluye con la delimitación de los dos conceptos sobre los que concretamente interpreto el teatro de Stein: el metateatro y el uso de la parodia como estrategia central de desnaturalización. Como he apuntado con anterioridad, adapto el término metateatro de la definición que Waugh ofrece de *metafiction*. Mi motivo principal para tomar esta decisión se apoya en la voluntad de interpretar a Stein desde el posmodernismo y, al mismo tiempo, enfatizar el

concepto de desnaturalización, que creo que es la tónica dominante de su producción dramática. Así, la adaptación del término tal y como lo define Waugh en su estudio sobre la metaficción ofrece la combinación de estos dos aspectos. Por este motivo no utilizo otras definiciones de metateatro o bien metadrama que, de hecho, han existido en el campo de los estudios teatrales. Por ejemplo, Lionel Abel (1963) — quien acuñó del término— lo utilizó principalmente para referirse al teatro-dentro-del-teatro y tanto el mismo Abel como Ryan (1981) o Pavis (1998) incluyen una ligera noción de autorreferencialidad en sus definiciones, aunque no lo consideran un elemento central. Otras autoras como Ryan o Bowers también utilizan el término en sus estudios sobre el teatro de Stein y me hago eco del sentido en el que lo hacen, aunque prefiero, en cambio, la definición de Waugh, quien afirma que la metaficción, característica de la ficción posmodernista —por ejemplo, en los textos de Donald Barthelme, John Barth o Kurt Vonnegut—, tiene como uno de sus objetivos principales poner de manifiesto los mecanismos de representación mediante una estética autorreferencial. En este sentido, la autorreferencialidad se convierte en una estrategia fundamental en la ficción posmoderna, en el “dominante” de tal ficción. Adaptando tal concepto al presente estudio, la poética teatral steiniana es metateatral y esta es la característica que unifica toda la producción dramática de la autora. Una de las cualidades de esta estética metateatral es, en gran medida, la de reconsiderar las convenciones del género dramático y las convenciones lingüísticas, aspecto claramente presente en toda la producción steiniana. Sin embargo, en el caso de *Doctor Faustus* podemos apreciar esta misma característica en combinación con una reconsideración temática de la leyenda faustiana. Con el fin de aunar la relectura formal y temática que puede apreciarse en el texto, recurro al concepto de parodia, como aspecto central del posmodernismo y como estrategia central de

desnaturalización en la producción dramática steiniana. En este punto, recojo diversas posiciones en relación con la parodia y analizo si, en contra de lo que algunas voces afirman, esta puede considerarse algo más que un mero ejercicio estético desproveído de todo contenido político. La parodia, tal y como puede apreciarse en *Doctor Faustus*, es un elemento crítico y de revisión de las convenciones literarias y, en este caso concreto, temáticas. Con tal objetivo, la parodia se nutre de técnicas como la desfamiliarización para poner de manifiesto y revitalizar formas que se han incorporado como “naturales”. Este capítulo finaliza con una reflexión sobre el concepto de público tanto en un plano teórico como práctico, con el fin de aventurar los efectos que puede tener la estética steiniana en el público.

El estudio prosigue con un análisis de la poética teatral de Gertrude Stein, estructurada alrededor del concepto que la misma autora denominó “el presente”. El presente se define como la eliminación de la causalidad, de la teleología y de la progresión, entre otras nociones asociadas al término. Por lo tanto, el presente está asociado a la estaticidad, a la aprehensión de lo que Stein denominó “la cosa en sí misma” en ensayos como “What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them” (1940). La voluntad de plasmar el presente en el teatro es lo que confiere la naturaleza metateatral a la producción teatral de Stein y, en este sentido, vinculo el presente con los cambios artísticos y científicos del momento, situando de esta manera a Stein en diálogo con su contexto histórico inmediato: la producción pictórica de Cézanne, la teoría de la relatividad de Einstein o el nacimiento del cubismo, por ejemplo.

Asimismo se analiza aquí la producción ensayística de la autora, tan prolífica como la literaria, por dos motivos principales. Por un lado, fue en los ensayos donde Stein reflexionó sobre el concepto de presente en relación con su escritura. Si bien críticos como Bridgman (1970) cuestionan

la validez de estos textos como “explicaciones” del estilo steiniano, quisiera reivindicar la importancia de estos textos críticos, puesto que en ellos Stein definió su concepción estética y, de esta manera, dotó a su propia obra de un trasfondo teórico que la crítica más acérrima siempre le había negado al acusarla de ser un fraude. Por otro lado, el rigor de los ensayos demuestra una vez más que Stein se tomó muy en serio el oficio de escribir, aunque, al igual que sucedió con otros textos, la recepción crítica de los mismos fue motivo de polémica, puesto que es cierto que en ellos encontramos a veces a una Stein un tanto arrogante que no tiene ningún reparo en proclamarse la única mente pensante del siglo, motivo por el cual le llovieron múltiples acusaciones de egocentrismo. Sin embargo, los ensayos deben tenerse en consideración como algo más que un simple ejercicio narcisista, porque demuestran que la escritura de Stein no fue fruto de la improvisación o un mero pasatiempo; al contrario, estos escritos ponen de manifiesto la voluntad experimental de su proyecto literario.

Stein englobó en el término de presente toda una serie de conceptos que declaró como pertenecientes al siglo XX, puesto que, según su parecer, el presente era el emblema del nuevo siglo y se oponía a la tradición anterior. Frente a la teleología o la narración causal, características del siglo XIX, el nuevo siglo se centraba en la estaticidad y, por lo tanto, la escritura debía centrarse en la aprehensión del presente sin tener en consideración aquello que lo precedía o sucedía. Stein delimitó el concepto en diversos ensayos como “Composition as Explanation” (1926) y, de hecho, distinguió dos tipos de presente: el presente prolongado y el presente continuo. El primero se refería a una primera etapa donde Stein dejaba atrás de manera progresiva la narratividad y la teleología identificadas con el realismo, utilizando unidades semánticas que se repetían y recurrían constantemente, a menudo reelaborando una idea que había aparecido con anterioridad y donde el lenguaje

mantenía una cierta referencialidad. Este tipo de presente, que Stein claramente identifica con *Three Lives* (1906), suponía una sucesión de fragmentos que mantenían relación.

En oposición al presente prolongado, el presente continuo representó la culminación del proceso de eliminación de todo elemento asociativo del lenguaje y la aprehensión total del concepto de presente en su estado más puro. Este segundo tipo de presente caracterizó la mayoría de la producción literaria steiniana a partir de *The Making of Americans* (1925). El presente continuo se centra en la sucesión de diferentes momentos presentes que no guardan relación los unos con los otros y mediante los cuales Stein aprehende la entidad (*entity*) o la cosa en sí misma. Las unidades léxicas se repiten exactamente iguales o modificadas y cada vez empiezan de nuevo. Con estos dos conceptos y, en especial, con el de presente continuo, Stein busca desproveer al lenguaje de toda cualidad asociativa y, en esta voluntad estética, la repetición se erige como estrategia principal para conseguir la idea de entidad.

Por lo que respecta a la producción dramática, Stein empezó a escribir teatro durante la etapa en que desarrolló el presente continuo. Es decir, en su teatro no existe una transición entre los dos tipos de presente como la que puede apreciarse en el caso de la ficción, tipificada por la comparación entre *Three Lives* (1909) o "Tender Buttons" (1914), por ejemplo. Los primeros textos teatrales son la expresión de un presente continuo en su estado más puro que hallará su máxima expresión en las dos primeras etapas de escritura dramática y regresará, en la última, a un tipo de texto más próximo al presente prolongado.

Los comentarios de Stein sobre el teatro tomaron forma en un único ensayo, "Plays", que escribió como parte de la serie de conferencias impartidas durante la gira estadounidense de 1934 y con posterioridad publicó en *Lectures in America* (1935). En el ensayo, Stein parte de su