

UN ENFOQUE FEMINISTA SOBRE  
VIAJE DE UN LARGO DÍA HACIA LA NOCHE

Gilda Pacheco

ABSTRACT

This article consists of a feminist approach on Mary Tyrone, the heroine of Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night*. Being the main figure of O'Neill's masterpiece, Mary Tyrone is dissected by a male oriented criticism that presents her as a monster of evil insanity, and destruction. The author himself, through his characters and comments, sees Mary as the one responsible for the Tyrone's disintegration. Thus, the unsuccessful mother and incomprehensible wife as well as the frustrated nun and incapable pianist, converge into a fake image of womanhood that reflects a clear case of sexual stereotyping.

Desde el principio de su carrea, Eugene O'Neill se interesó en presentar en sus obras, sus experiencias personales. Pero no es hasta 1939 en que se dedica a una serie de piezas autobiográficas las cuales contribuyen enormemente a su denominación como uno de los más grandes dramaturgos mundiales. *Viaje de un Largo Día hacia la Noche* no es solamente una más de esas obras, sino que para muchos críticos, ésta es considerada el punto más alto en el desarrollo artístico de O'Neill. En 1956, tres años después de la muerte del autor, *Viaje de un largo Día hacia la Noche*, es publicada, conquistando luego aclamación no sólo en América sino también en Europa.

La obra en sí, trata de un día en la familia Tyrone, cuyos miembros, cuatro seres atormentados, representan a la propia familia de O'Neill. Tenemos a su propia madre morfomaniaca, a su padre, el alcohólico actor James O'Neill, a su hermano mayor, el fracasado Jamie y a sí mismo en la figura del joven escritor tuberculoso, Edmundo Tyrone. Sentimientos ambivalentes de amor y odio, esperanza y desesperanza, comprensión e indiferencia nutren la obra. Además, entre los personajes reina una especie de amor destructivo el cual crea un ambiente de desolación y tensión. El error de uno resulta ser la causa de la tragedia del otro, y es en esta conflictiva atmósfera en donde se destaca la imagen de Mary Tyrone, la madre. Para algunos Mary es el ser sensible, la desafortunada esposa, la religiosa frustrada, la víctima. Para otros, Mary es la madre irresponsable, la mujer incomprensiva, la morfomaniaca. Esta dualidad en

su personalidad ha hecho de Mary Tyrone un atractivo foco de atención para los críticos.

La imagen de Mary puede ser dividida entre sus sueños, —la religiosa y la gran pianista— y sus realidades —la esposa y la madre—. Es interesante leer lo que los críticos dicen sobre estos aspectos, así como lo es, el ver la opinión del mismo O'Neill a través de diferentes personajes.

Primero, tenemos a Mary Tyrone, la religiosa. Para James Robinson, Mary es "A grotesque distortion of the Holy Mother... she lacks the courage for compassion and forgiveness... Mary is the chief sinner" (1). (una grotesca distorsión de la Santa Madre... carece de compasión y piedad... Mary es la mayor pecadora). Es evidente que, para Robinson, Mary nunca pudo haber sido una verdadera religiosa por su falta de virtudes. Jean Chothia está de acuerdo con Robinson al decir, "Her [Mary's] account of her first meeting with Tyrone, in which the details confront us not with a nun but with a coquettish schollgirl concerned about the rednes of her eyes and nose" (Su relato acerca del primer encuentro con Tyrone, en el cual los detalles nos muestran no a una monja sino a una coqueta muchacha de colegio pendiente de sus ojos rojos y su roja nariz) así como "her delight in describing her wedding dress" (2) (su deleite al describir su vestido de novia), reflejan su coquetería, deseo matrimonial y por ende su inhabilidad para ser una religiosa.

Cathleen, la sirvienta en la obra, parece reforzar esta opinión al decir, "Well, I can't image you a holy nun, Ma'am, Sure, you never

darken the door of a church" (3) (Bueno, no puedo imaginármela de monja, señora. Usted nunca pone los pies en la iglesia). Además, para Cathleen, la apariencia física de Mary indica que ella pudo haber sido una gran actriz, pero nunca una monja. Tyrone, su esposo, comparte esta misma opinión al decir, "She was never made to renounce the world. She was bursting with health and high spirits and the love of loving" (*LDJ*, p. 138) (Ella nunca fue hecha para renunciar al mundo. Ella estaba rebosante de salud, de vitalidad y de deseo de amar). Así, de acuerdo a críticos y a algunos personajes, la apariencia de niña de convento que O'Neill confiere sobre Mary es sólo eso, una apariencia, porque de acuerdo a ellos, su sueño religioso nunca pudo haberse desarrollado.

Su segundo sueño era el de ser una gran pianista. Es sorprendente que ningún crítico haya comentado nada al respecto. Ellos simplemente lo mencionan como un sueño del pasado, pero ninguno se ha cuestionado si Mary Tyrone tenía o no el talento para llegar a serlo. Es evidente que todos comparten la opinión de Tyrone, "The piano playing and her dream of becoming a concert pianist, that was put in her head by the nuns flattering her... Not that your mother didn't play well for a schoolgirl, but that's no reason to take it for granted she could have—" (*LDJ*, p. 138). (El tocar el piano y su sueño de llegar a ser una pianista de concierto, eso fue puesto en su cabeza por las monjas que la adulaban... No es que tu madre no tocara bien para ser una niña de colegio, pero eso no es razón para creer que ella hubiera podido—). Parece que para O'Neill y los críticos, Mary no toca bien el piano no por sus manos lisiadas, sino porque nunca tuvo el talento para hacerlo. Así, la declaración de Tyrone y la aceptación de la crítica hacia ésta, es nuestro primer ejemplo de estereotipo sexual.

Pero Mary tampoco tiene éxito en su papel de esposa y madre. Para los críticos, Mary está muy lejos de ser la esposa ideal. Mary nunca comprende a su marido y jamás valora los esfuerzos que éste hace por ella. Mary es la incomprensiva esposa quien "constantly complains about the house, the car, and the servants" (4). (Constantemente se queja acerca de la casa, el carro y los sirvientes). Nadie espera que Mary pueda ser una buena esposa, ni siquiera su propia madre cuando declara, "I pity her husband if she ever marries... She'll never make a good wife" (*LDJ*, p. 114). (Compadeczo a su esposo si alguna vez se casa... Ella

nunca será una buena esposa). Además, su adicción a la morfina es considerada por muchos críticos como una forma de evadir sus responsabilidades de esposa.

Según la crítica, Mary Tyrone no es sólo una mala esposa, sino también una mala madre. Para James Robinson, ella hiere constantemente a sus hijos (5). De acuerdo a Michale Manheim, Mary ha sido un mal ejemplo para sus hijos ya que "His [Jamie's] gambling and drink are simple extension of her narcotic" (6) (el juego y la bebida de Jamie son simplemente extensiones de la narcosis de su madre). Para Manheim, la condición de Mary crea desesperación en Edmund (7) provocando, como nos lo dice el mismo O'Neill en la obra, que la adicción de su madre "made everything in life seem rotten" (*LDJ*, p. 118) (hiciera que todo en la vida pareciera podrido). Ninguno de los hombres en la familia, y los críticos están de acuerdo, está dispuesto a tomar responsabilidad por sus propios fracasos. Mary es la culpable de todo, el chivo expiatorio. De acuerdo con los críticos, ella falla como esposa y madre, y ninguno le ha dado la oportunidad de ser algo más. Mary es una víctima, sin duda, pero no de morfina o de sus sueños frustrados sino de estereotipo sexual.

Desde el comienzo de la obra, la descripción de la sociedad dada por O'Neill es orientada a lo masculino. Una de las primeras imágenes, es la biblioteca de Tyrone la cual parece estar repleta de autores como Shakespeare, Balzac, Zola, Stendhal, y muchos otros, todos ellos hombres. Ningún autor femenino es mencionado allí. Y "the astonishing thing about these sets is that all the volumes have the look of having been read and reread" (*LDJ*, p. 11) (Y lo sorprendente de estas series de libros es que todos los volúmenes tienen la apariencia de haber sido leídos y releídos). Pero a través de la obra, no hay indicio de que Mary los haya leído. James Tyrone recita partes de Shakespeare para defender sus ideas; Edmund prefiere a Baudelaire para expresar su dolor; y Jamie recita versos de Kipling y Swinburne. Pero Mary Tyrone permanece muda en este sentido. Parece que el campo literario no está solamente constituido por hombres sino leído exclusivamente por ellos.

En la descripción de Mary, su nerviosismo, sus manos lisiadas, y su apariencia de niña de convento niegan en ella cualquier posibilidad para enfrentar la vida. Ella es débil, enferma, incapaz e inmadura. Aunque tiene cincuenta y cuatro años, su cabello es completamente blanco; mientras que su

esposo, once años mayor, se ve diez años más joven y su cabello es gris. El es corpulento, de buena figura y constitución robusta, "he has never been really sick a day in his life" (*LDJ*, p. 13) (él nunca ha estado realmente enfermo un día de su vida). Parece que para Eugene O'Neill, en esta obra, la feminidad es sinónimo de debilidad y enfermedad, y lo masculino denota fuerza y salud. Además, lo masculino está provisto de sabiduría. James Tyrone es quien sabe lo que debe pesar Mary, la cantidad de comida que ésta debe ingerir, lo que Mary debe pensar, hacer y decir. Mary no es tratada como un mujer, sino como una niña. Su vida es controlada por su esposo. Por eso, el lector se cuestiona —cuando Tyrone dice, "I can't tell you the deep happiness it gives me, darling to see you as... your dear old self again" (*LDJ*, p. 17). (No puedo decirte la profunda felicidad que me das, querida al verte con tu antigua identidad otra vez)— cuánto de esta identidad es realmente de ella.

Las desventajas características físicas de Mary se reflejan en sus hijos. Jamie se parece a su padre, pero hereda la prematura vejez de su madre. Edmund, el hijo enfermizo, se parece mucho a Mary. O'Neill nos dice que Edmund hereda la hipertensión y el nerviosismo de su madre, además de su apariencia física. Puesto que Edmund se parece a su madre, éste hereda también la condición enfermiza de lo femenino. Y así, Edmund en la obra es débil, no porque esté enfermo de tuberculosis, sino porque se parece a Mary.

Aunque Tyrone clama ser el blanco de las bromas, y el chivo expiatorio de la familia, es Mary quien tiene ese papel. Los hombres no ponen atención a sus comentarios, sino a su apariencia física, a sus gestos y nerviosismo, ya que ella es el "objeto" de su mutuo interés. Pero no se preocupan de sus sentimientos o pensamientos, y sus comentarios son ignorados. Así, Mary se limita a decir "Oh Dios" o "Dios Mío" para hacerles notar su presencia, y para motivar la superflua conversación y evitar cualquier tipo de conflicto personal que pueda surgir. Porque la función de Mary, es la de mantener un ambiente pacífico en la familia. Ella no es la mujer enfermiza y atormentada que se aleja de la realidad (8) descrita por Michael Manheim, sino la comprensiva esposa y tierna madre quien trata de estar tranquila y apaciguar a los demás, quien sabe cuándo el tema de conversación debe ser cambiado para evitar cualquier conflicto. Sin embargo, para Chester Long "her sweetness of temper, her long suffering qualities, further

contribute to the gradual disintegration of the proper hierarchy of authority withing the family" (9) (su dulce temperamento, su gran capacidad de sufrimiento contribuyen a la gradual desintegración de la propia jerarquía de autoridad en la familia).

James Tyrone no se preocupa verdaderamente de Mary. Su deseo es la posesión de tierra; ésta es su mayor preocupación. Así, invierte más dinero en ésta, que en su propia esposa. Tyrone gasta un capital en bienes raíces, pero nunca tiene lo suficiente para proporcionarle a Mary un buen doctor o un verdadero hogar. Además, niega el talento de su esposa ya que para Tyrone, sólo él y Jamie tienen capacidad, "You had the talent to become a fine actor. You have it still. You're my son" (*LDJ*, p. 33, énfasis añadido) (Tú tenías el talento para llegar a ser un gran actor. Todavía lo tienes. Tú eres mi hijo). Así, el hecho de que Jamie sea también hijo de Mary, resulta ser un mero accidente biológico. Sin embargo, este mismo hecho parece ser perjudicial para Edmund, ya que "He's always been a bundle of nerves like his mother" (*LDJ*, p. 33) (él siempre ha sido un manojo de nervios como su madre).

Además de ser ignorada, devaluada y culpada, Mary no es confiable. Y esta falta de confianza ha contribuido a su misma destrucción. Judith Barlow dice, "by emphasizing the importance of her family's lack of faith in her, O'Neill virtually destroys the hope that Mary can ever be free of her habit" (10) (al resaltar la importancia de la falta de fe que muestra en ella su familia, O'Neill virtualmente destruye la esperanza de que Mary pueda ser liberada de su vicio). Los hombres critican su debilidad y adicción, y no ven que la mezquindad de Tyrone quien no le proporciona un buen doctor; la inabilidad del médico que la atendió al dar a luz quien le recetó morfina para calmar el dolor; e indirectamente, el nacimiento de Edmund, son los factores que llevan a Mary a su adicción a la morfina. En realidad, el elemento masculino ha contribuido enormemente a su vicio. Pero los hombres desprecian a Mary por su debilidad y provocan que ésta se odie a sí misma. Así, al final del primer acto, la abandonan en una casa que no es nunca un hogar. Puesto que no la ayudan, ni confían en ella, Mary busca amparo en la compañía femenina. Y con la opinión negativa de O'Neill hacia las mujeres reflejada en esta obra, esta compañía no es otra sino la de la "estúpida" Cathleen.

En el acto segundo de la obra, Cathleen, la sirvienta, es descrita, completando así el concepto de imagen femenina dado en la obra. Cathleen es "ignorante", "torpe", "estúpida". Parece que la inteligencia nunca se asocia a la femineidad. Los muchachos, Jamie y Edmund, obviamente se burlan de ella. Cathleen es comparada con una alondra la cual no sabe trinar, su voz resulta un chillido. Además, en este segundo acto, el machismo emerge más claramente cuando los hombres se dan cuenta de que Mary ha tomado droga. Jaime es agresivo con su madre. Edmund le reprocha. Tyrone la recrimina, porque Mary los ha traicionado. Ninguno se preocupa por la salud o el estado emocional de Mary. Todos están pendientes de su adicción, no por Mary, sino porque este vicio afecta sus propias vidas. En una egoísta actitud machista, Mary los ha traicionado. Nunca confiaron en ella, pero se enfurecen por su ya "esperada" debilidad. Nunca le ofrecieron calor familiar o protección, pero la culpan por haber arruinado sus vidas.

En vez de ayudarla, los hombres buscan excusas. Tyrone afirma que la pérdida de fe en Mary ha provocado su propia destrucción. Además, él asegura que su alcoholismo ha sido motivado por la adicción de su esposa ya que "No man has ever had a better reason" (LDJ, p. 83). (Nunca, hombre alguno tuvo una mejor razón). Además, la tuberculosis de Edmund resulta ser culpa de Mary, puesto que Tyrone estipula que esta enfermedad no viene del lado de su familia. Jamie critica el abandono de su madre debido a los efectos de la droga, pero no ve que son ellos mismos, los Tyrone, quienes la abandonan concientemente. Al final del acto segundo, los hombres dejan a Mary sola. Un adicto, un individuo enfermo necesita apoyo, ayuda y comprensión. Todas estas cosas le fueron negadas a Mary Tyrone. Ella fue juzgada por un tribunal masculino y encontrada culpable no sólo del deterioro de su persona, sino del deterioro de su familia.

En el acto tercero, Mary ha ingerido más morfina, y se encuentra en un mundo de tinieblas en donde apenas puede sostener la conversación con Cathleen. Para ésta última, su ama es muy afortunada puesto que su esposo la idolatra. Pero Mary no es la diosa que Cathleen describe. En su matrimonio, Mary Tyrone ha sufrido desilusión, infidelidad, abandono y desconfianza. Como John Raleigh dice, "It is after marriage that she learns that Tyrone had had a mistress, that he drinks, that he will go out with his friends and get drunk,

while she remains alone in a cheap hotel room" (11). (Es después del matrimonio que Mary se entera de que Tyrone había tenido una amante, de que bebía, de que él salía con sus amigos y se embriagaba mientras que ella permanecía sola en un cuarto de un hotel barato. Pero Mary es todavía la muchacha romántica cuando describe el primer encuentro con Tyrone, "He was different from all ordinary men... I forgot all about becoming a nun or a concert pianist. All I wanted was to be his wife" (LDJ, p. 105). (El era diferente a todos los hombres comunes... Olvidé todo lo relacionado con ser monja o pianista de concierto... Todo lo que quería, era ser su esposa). Parece que el papel de esposa, es el único rol valioso al que puede aspirar una mujer. Y Cathleen, refleja este mismo prejuicio social al decir, "He is a fine gentleman and you're a lucky woman" (LDJ, p. 106, énfasis añadido). (El es un caballero distinguido y usted es una mujer afortunada). Primero, Mary no es una dama sino una mujer quien es afortunada porque no sólo tiene a un hombre, sino a un caballero. Sin duda, Mary está "llena de gracia" y "bendita entre todas las mujeres".

Cuando los hombres regresan, Mary está prácticamente poseída por la droga. Se originan nuevas discusiones y reproches familiares. Mary le pide perdón a Tyrone por haberle recriminado el ser un mal ejemplo para Jamie y haber fomentado así el alcoholismo en el muchacho (lo cual es un argumento válido). Pero Mary tiene que pedir perdón, aunque esté diciendo la verdad, porque, como Judith Fetterley dice, "love for women means you always have to say you're sorry" —(para las mujeres, amor significa tener siempre que decir lo siento) (12). Tyrone, por otro lado, nunca acepta su responsabilidad por haber destruído las ilusiones de Mary y el haber contribuido a la adicción de ésta. Tyrone le dice, "Mary! can't you forget?" (LDJ, p. 113) (Mary! —No puedes olvidar?) y Mary contesta, "No dear. But I forgive" (LDJ, p. 114) (No querido. Pero yo perdono). Pero James Tyrone, en su arrogante posición machista, nunca ha pedido perdón.

De acuerdo a Clifford Leech, cuando la droga toma posesión de Mary Tyrone, ésta se convierte en la figura de poder recordando a los personajes débiles en las obras de O'Neill quienes han determinado el destino de los fuertes (13). Pero los reproches de Mary no demuestran su fuerza, sino su desintegrada personalidad. Ella no es la mujer dominante quien, como la define William Dawson, "seeks refuge from reality in drug addiction, and

it is with this that she tortures the members of her family and dominates their lives" (14) (busca refugio de la realidad en la drogadicción, y es con ésta con lo que ella tortura a los miembros de su familia y domina sus vidas). Mary Tyrone busca refugio en la drogadicción porque su propia realidad es insoportable, pero la manipulación está fuera de su alcance. Ella no puede torturar a nadie ya que es la más torturada de todos.

En el último acto, es sorprendente el control que los hombres tienen sobre su embriaguez. A pesar de que Tyrone y Edmund están bastante ebrios, no hay señales físicas de su estado. Tal control es negado a las mujeres, ya que los síntomas de la adicción de Mary no son solamente percibidos sino aumentados a través de la obra. Sus ojos brillantes, su distante voz, sus movimientos y gestos nerviosos se manifiestan continuamente. Aunque la drogadicción y el alcoholismo son igualmente perjudiciales, O'Neill escoje el alcoholismo para los hombres pues es más aceptable socialmente. Así, el mensaje de Baudelaire introducido por Edmund el cual dice, "Be always drunken... Drunken with what? With wine, with poetry or with virtue, as you will. But be drunken", (*LDJ*, p. 132) (Manténte siempre ebrio.. Ebrio de que? de vino, de poesía o de virtud, como quieras. Pero manténte siempre ebrio), justifica el vicio de los hombres y excluye al de la madre.

La última escena es la más significativa, pues el papel de Mary cambia. Irónicamente, ahora que se encuentra totalmente sumergida en la droga, los hombres se dignan prestarle atención. Pero por primera vez, Mary los ignora. Parece estar muy preocupada buscando algo que era de ella. Para Judith Barlow, lo que Mary ha perdido es su fe y su inocencia de infancia (15). Michael Manheim dice que se trata de "the loss of all illusions and the inevitable sense of universal emptiness that accompanies such a loss" (16) (la pérdida de toda ilusión y la inevitable sensación de vacío espiritual que acompaña a dicha pérdida). En esta escena final, los Tyrone quieren que Mary regrese a su mundo donde ésta ha sido ignorada, devaluada, herida. Pero esta vez, Mary no hace caso a sus llamados. Ella empieza a recordar su pasado como para buscar su error, y se detiene en la primavera de su último año de colegio en donde se enamoró de James Tyrone, y un poco después, su tormentosa vida comenzó.

—Quién es Mary Tyrone entonces?— ¿Es ella la muchacha llena de gracia quien nunca pudo probar si tal vocación existía en ella? ¿Es la jo-

vencita quien quería ser una gran pianista y a quien su padre le pagaba lecciones extra para convertirla en una artista? ¿Es la muchacha romántica quien deja atrás su familia, sus amigos, sus metas para casarse con el hombre de sus sueños, o la joven quien pensó poder adquirir su propia identidad y estabilidad emocional a través del matrimonio? Para su propia madre, Mary es una niña mimada. Para su padre, ella es "su pequeña". Para las monjas Mary fue "su mascota". Para James Tyrone, ella es o la muchacha del convento o la morfomaniaca. Para Jamie, Mary es la madre que lo traicionó, la responsable de su negativa concepción de mujer, la ficticia y patética "Ofelia". Para Edmund, Mary es un fantasma persiguiendo un pasado. Pero, —¿dónde está Mary Tyrone la mujer? —¿Dónde está su identidad? No hay transición entre la niña inocente y la morfomaniaca. Puede ser que Mary, la persona, simplemente no exista sino como "a reflection of male psychology and male fantasy life understandable only when she is seen as a series of responses to the male world that surrounds her" (17) (una reflexión de la psicología y fantasía masculina comprensible sólo cuando ella es vista como una serie de respuestas al mundo masculino que la rodea). Mary es definida exclusivamente por hombres, y vive por y para éstos. Su propia identidad nunca se define en la obra, y su gran descubrimiento fue aquel día en que se dio cuenta que "could no longer call her soul her own" (*LDJ*, p. 93) (no podía más llamar suya a su alma).

## NOTAS

- ( 1 ) James Robinson, *Eugene O'Neill and the Oriental Thought: A Divided Vision* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982), p. 178.
- ( 2 ) Jean Chothia, *Forging a Language* (London: Cambridge University Press, 1979), p. 155.
- ( 3 ) Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* (New Haven: Yale University Press, 1956), p. 102. Las siguientes citas de esta obra aparecen incluídas en el texto del artículo y serán señaladas como *LDJ* con su respectivo número de página.
- ( 4 ) Leyla Hasbún, *Long Day's Journey into Night: Eugene O'Neill's Vision of Hope in Hopelessness* (San Pedro: Universidad de Costa Rica, 1979), p. 30.
- ( 5 ) Robinson, p. 117.
- ( 6 ) Michael Manheim, *Eugene O'Neill's New Language of Kinship* (New York: Syracuse University Press, 1982), p. 165.

- ( 7 ) Manheim, p. 165.
- ( 8 ) Manheim, p. 181.
- ( 9 ) Chester Long, *The role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill* (The Hague: Mouton & Co., 1968), p. 208.
- (10) Judith Barlow, *Final Acts: The Creation of Three Late O'Neill Plays* (Athens: University of Georgia Press, 1985), p. 80.
- (11) John Henry Raleigh, "O'Neill's *Long Day's Journey into Night* and New England Irish Catholicism", in *O'Neill: A Collection of Critical Essays*, ed. John Gassner (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1964), p. 135.
- (12) Judith Fetterly, *The Resisting Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 70.
- (13) Clifford Leech, *Eugene O'Neill* (New York: Grove Press, Inc., 1963), p. 109.
- (14) William Dawson, *The Female Characters of August Strindberg, Eugene O'Neill and Tennessee Williams*. Diss. (Ann Arbor: University Microfilms, Inc., 1970), p. 91.
- (15) Barlow, p. 109.
- (16) Manheim, p. 164.
- (17) Fetterly, p. 61.
- Drucker, Trudy. "Sexuality as Destiny: The Shadow lives of O'Neill's Women". *Eugene O'Neill Newsletter*, 6, No. 2, (1982), pp. 7-10.
- Falk, Doris V. *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*. New Jersey: Rutgers Imoversotu Press, 1958.
- Fetterly, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Floyd, Virginia, ed. *Eugene O'Neill: A World View*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979.
- Frenz, Horst. *Eugene O'Neill*. New York: Frederic Ungar Publishing Co., 1971.
- Gannon, Paul W. *Eugene O'Neill's Long Day's Journey into Night: A Critical Commentary*. New York: Simon & Schster, Inc. 1965.
- Gassner, John, ed. *O'Neill: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1964.
- Hasbun, Leyla. *Long Day's Journey into Night: Eugene O'Neill's Vision of Hope in Hopelessness*. Diss. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 1969.
- Leech, Clifford. *Eugene O'Neill*. New York: Grove Press, Inc., 1963.
- Long, Chester Clayton. *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill*. The Hague: Mouton & Co., 1968.
- Manheim, Michael. *Eugene O'Neill's New Language of Kinship*. Syracuse University Press, 1982.
- Miller, Jordan Y. *Eugene O'Neill and the American Critic*. Connecticut: The Shoe String Press, Inc., 1973.
- National Humanities Center, ed. *Feminist Literary Criticism*, Working Paper 3. North Carolina, 27 March, 1981.
- Nelson, Doris. "O'Neill's Women". *Eugene O'Neill Newsletter*, 6. No. 2, (1982), pp. 7-10.
- O'Neill, Eugene. *Long Day's Journey into Night*. New Haven & London: Yale University Press, 1962.
- Raleigh, John Henry. *The Plays of Eugene O'Neill*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.
- Robinson, James A. *Eugene O'Neill and the Oriental Thought: A Divided Vision*. Carbondale: Southern University Press, 1982.
- Toarnqvist, Egil. *A Drama of Souls*. New Haven and London: Yale University Press, 1969.

## BIBLIOGRAFIA

- Barlow, Judith E. *Final Acts: The Creation of Three Late O'Neill Plays*. Athens: University of Georgia Press, 1985.
- Bogard, Travis. *Countour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford University Press, 1972.
- Cargill, Oscar, ed. *O'Neill and his Plays*. New York: New York University Press, 1970.
- Carpenter, Frederic I. *Eugene O'Neill*. New York: W. W. Northon & Company Inc., 1966.
- Chabrowe, Leonard. *Ritual and Pathos: The Theater of O'Neill*. London: Associated University Presses, Inc., 1976.
- Chothia, Jean. *Forging a Language*, London: Cambridge University Press, 1979.
- Dawson, William M. *The Female Characters of August Strindberg, Eugene O'Neill, and Tennessee Williams*. Ann Arbor: University Microfilms, Inc., 1970.