

En *La casa de espejos de una negra* y *Lección en una lengua muerta*, Adrienne Kennedy. Edición, introducción y notas de Olga Barrios. Traducción de Cecilio Rodrigo Gasulla y Olga Barrios. Valencia: Palmart, 2003. 9-49.

Olga Barrios

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

EL TEATRO DE ADRIENNE KENNEDY: EL TRÁGICO DESDO- BLAMIENTO DE UNA PROBLEMÁTICA RACIAL Y FEMENINA

Black Arts y Black Theater Movements (Los Movimientos de Arte y Teatro Negros)

[Theatre] has to represent the striving of men to try to raise themselves to a new level of thought, and it's not—I mean, we don't talk about theatre down here, or theatre up there as an idle jest but because it is necessary to pump life, blood back into our community—that's what we're talking about (Baraka 1969, 30).¹

Las décadas de los años sesenta y setenta fueron sin lugar a dudas las más vibrantes y prolíficas del teatro afroamericano en los Estados Unidos. En ningún momento de la historia afroamericana se encontraron tal número de líderes, portavoces y artistas dedicados de lleno a la tarea de buscar y presentar al resto del mundo unos valores artísticos y culturales inherentes a la comunidad afroamericana. El *Black Theater Movement* de estas décadas se había ido gestando a lo largo de tres siglos y fue finalmente activado por los Movimientos de Derechos Civiles y de *Black Power* (Poder Negro), tomando a la comunidad afroamericana como verdadera protagonista de este nuevo teatro. El público recuperaba así su papel tradicional como parte fundamental del evento teatral —algo que parecía estarse perdiendo en el teatro moderno occidental—.

1 "El teatro tiene que representar el esfuerzo de los hombres por intentar conseguir un nuevo nivel de pensamiento, y no es —quiero decir, no hablamos del teatro de aquí, o del teatro de allá como si fuera una broma fútil, sino porque es necesario volver a inyectar vida, sangre dentro de nuestra comunidad— eso es de lo que estamos hablando". La traducción de citas al castellano que aparecen en la Introducción han sido realizadas por la autora de la misma.

Dramaturgos y directores del teatro europeo, tales como Antonin Artaud o Bertolt Brecht, hacía tiempo habían comenzado a cuestionar la función y validez del teatro occidental y, volviendo los ojos hacia el teatro tradicional de sociedades no occidentales —Artaud buscó referencias en el teatro de Bali y el azteca de México; Brecht investigó el de China—, proponían la necesidad de incluir nuevos elementos, que finalmente contribuirían al nacimiento de una nueva estética teatral². Tanto Artaud como Brecht acentuaron la urgencia de crear un nuevo lenguaje teatral, subrayando la importancia de involucrar al público en un proceso dialéctico que debía mantenerse entre público y acción escénica. De igual manera, los artistas del *Black Theater Movement* se dieron cuenta no sólo de la pasividad a la que se veía forzado el público, sino también de la pasividad que se le había obligado a mantener a la comunidad afroamericana siguiendo las normas impuestas por la supremacía de una sociedad blanca. La crítica francesa de teatro afroamericano, Geneviève Fabre, señala muy acertadamente que la aparición del teatro afroamericano es un fenómeno sociocultural y debe ser analizado como tal. Fabre considera que el teatro afroamericano del *Harlem Renaissance* (Renacimiento de Harlem), durante los años veinte y treinta, no concedió demasiada atención a la comunidad afroamericana ni al desarrollo de una política cultural en su defensa, dejando por tanto un gran vacío entre teatro y comunidad. Pero con el nacimiento del *Black Theater Movement* en los años sesenta, la comunidad afroamericana, la gente de la calle, se convierte en protagonista (Fabre 1983, 8).

² Las teorías de Artaud quedarían resumidas en lo que él llamaba el *teatro de la crueldad*, y las de Brecht en lo que hoy se conoce como teatro épico. Para una información más detallada sobre estos dos dramaturgos, véase Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, y John Willet, ed., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*.

En opinión de algunos críticos, entre ellos Fabre, el *Black Theater Movement* de los sesenta, que devolvió a los intelectuales a su comunidad, podría entenderse mejor teniendo en cuenta las experiencias de la generación de posguerra. Este clima internacional de guerra dejó a los afroamericanos apartados de su comunidad. Fueron alejados de preocupaciones étnicas y de su historia, abandonados en una tierra de nadie. Sin embargo, en 1965 la generación más joven se vio envuelta en un estallido de violencia que azotó a la comunidad afroamericana con más fuerza que cualquier guerra. Los guetos del norte no se habían vuelto a ver sometidos a una crisis tan brutal desde los disturbios ocurridos en 1935 en Harlem. Por esta razón, y enfrentados al posterior descontento y represión, los jóvenes artistas e intelectuales se vieron forzados a examinar de nuevo la relación entre arte y comunidad (Fabre 1983, 19). Es precisamente en los años sesenta cuando se recupera esa relación dialéctica del teatro con su público. Además, el *Black Theater Movement* iba dirigido hacia un público específico, que no incluía a la comunidad blanca, ni a la burguesía afroamericana que había asimilado los valores de la sociedad dominante. Los artistas de este movimiento teatral iniciaron, por tanto, una doble tarea: la recuperación del público y la recuperación de una cultura afroamericana, tantos años enterrada bajo el imperialismo del canon occidental. El *Black Theater Movement* estalló como un manantial de vida liberado por artistas afroamericanos que se entregaron y se comprometieron a articular las necesidades de su comunidad plasmándolas en una nueva estética teatral.

Aunque fue durante los años sesenta cuando el teatro afroamericano obtuvo un gran impulso, su larga historia de vida se remonta a los tiempos de la esclavitud en los Estados Unidos y, en la trayectoria y desarrollo del mismo, la iglesia ha jugado siempre un papel fundamental como agente formal (Robinson, 211-16). Desafortunadamente, la influencia de la iglesia en el teatro afroamericano no

ha sido analizada como se merece, ya que, según Fabre, "todos los elementos de la futura dramaturgia [estaban] ahí" (1983, 5). En el pasado, la iglesia siempre había sido el refugio donde la comunidad afroamericana podía actuar libremente, combinando improvisación y ritual. Los servicios religiosos además incluían la participación de la congregación asistente. Sin olvidar la influencia de la iglesia, es necesario además mencionar brevemente la larga tradición del teatro afroamericano: El teatro que se representaba en las plantaciones, los *minstrel shows*,³ el African Grove Theatre de finales del siglo XIX, los musicales de los años veinte —y más concretamente la obra *Shuffle Along* (1921)—, los auditorios y teatros afroamericanos que abrieron sus puertas en Harlem durante el *Harlem Renaissance*, la compañía de Lafayette Theater Players y el Federal Theatre Project de los años treinta, el Harlem Suitcase Theatre de Langston Hughes a finales de los años treinta, y finalmente la obra *A Raisin in the Sun* de la dramaturga Lorraine Hansberry que obtuvo el Premio de la Crítica en 1959. Continuando con este legado, los años 60 ofrecieron el marco propicio para presenciar otro *renaissance*, esta vez con un compromiso más claramente político y orientado más específicamente hacia la comunidad afroamericana.

A lo largo de los años 60, se comenzó a plantear la necesidad de desarrollar una conciencia individual y colectiva, y emprender un camino de autodeterminación que se observa en las obras de los escritores de esta época. Sólo mediante una reflexión personal —siguiendo muy de cerca las teorías del psiquiatra e intelectual de

3 Los *minstrels* eran piezas cortas originariamente representadas por actores blancos con la cara pintada de negro, interpretando canciones y música de origen afroamericano, a veces caricaturizando también a esta comunidad. Posteriormente, a principios del s. XIX, estas piezas siguieron siendo representadas por actores afroamericanos con la cara pintada de negro cantando canciones acompañadas por un instrumento musical, normalmente el banjo.

Martinica Frantz Fanon⁴ aplicadas a las culturas del Tercer Mundo—podrían los artistas afroamericanos llegar a su público y ayudarles a desarrollar una conciencia social, de tal forma que pudieran comenzar a jugar un papel más activo dentro de la sociedad. En ese proceso de concienciación de la comunidad afroamericana, sus artistas adoptaron un compromiso político que iba íntimamente ligado al arte que creaban.

Según el intelectual y líder principal del *Black Arts Movement*, el dramaturgo, crítico y poeta afroamericano Amiri Baraka, el movimiento que acababa de nacer promovía un teatro revolucionario que debía impulsar el cambio:

The Black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community. Black arts is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept. As such, it envisions an art that speaks directly to the needs and aspirations of Black Americans. In order to perform this task, the Black Arts Movement proposes a radical reordering of the Western cultural aesthetic. It proposes a separate symbolism, mythology, critique, and iconology (1985, 165)⁵.

En pocas palabras Baraka resumía las líneas principales a seguir por el *Black Arts Movement*: la conjunción de arte y comunidad; la filo-

4 Para una información más detallada sobre este intelectual tan influyente en los Movimientos de Liberación ocurridos en los años 50 y 60 en los Estados Unidos y en África, véase Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*.

5 "El *Black Arts Movement* se opone radicalmente a cualquier concepto del artista que lo deje apartado de su comunidad. El arte negro es la estética y la hermana espiritual del concepto de Poder Negro. Como tal, concibe un arte que se dirige de forma directa a las necesidades y aspiraciones de los negros americanos. Para desarrollar esta tarea, el *Black Arts Movement* propone una reorganización radical de la estética cultural occidental. Propone un simbolismo, mitología, crítica e iconografía separada".

sofía del Poder Negro⁶; un arte orientado hacia las necesidades específicas de la comunidad afroamericana; y, una estética nueva que reorganizara las teorías occidentales llenas de símbolos racistas y estereotipos en las descripciones y representaciones de personajes negros.

Baraka consideraba además que el arte negro debía ser colectivo, funcional y comprometido, conservando siempre una conciencia nacional⁷. Por colectivo, Baraka entendía que el arte debía ser la expresión de la experiencia colectiva afroamericana; por comprometido, entendía que el arte debía impulsar el cambio —un cambio revolucionario—; y por funcional, entendía que debía demostrar una función dentro de la comunidad afroamericana y dentro del mundo en general. Baraka afirmaba además que el teatro negro debía

6 Los años 60 en los Estados Unidos se caracterizaron por un lema que se repetía y que leía *Black Power*—Poder Negro—, que implicaba también *Black Pride*—Orgullo Negro—. El *Black Power Movement* era un movimiento anti-capitalista, anti-imperialista y socialista, ya que consideraba el capitalismo como una fuerza opresora, y cualquier batalla contra la opresión necesitaba combatir el capitalismo. Este movimiento era la declaración de una filosofía con una fundación sólida en las teorías de antiguos líderes, escritores e intelectuales afroamericanos. Podría considerarse que *Black Power* era una evolución intermedia entre el movimiento de derechos civiles y las revueltas ocurridas en los guetos. La falta de *Black Power* significaba esclavitud. Para muchos *Black Power* era un lema y una táctica utilizada deliberadamente para acrecentar la autoestima y las esperanzas de la comunidad afroamericana; y realmente contribuyó al desarrollo de una estima personal y comunitaria y al afianzamiento de una fe en el futuro (Geschwender, 200-01, 467).

7 A comienzos del siglo XX, el intelectual y escritor afroamericano W.E.B. DuBois ya había concebido la necesidad de desarrollar una conciencia nacional. Fue precisamente DuBois quien contribuyó en gran medida al desarrollo de la concienciación negra que se afianzó en los años 60 en los Estados Unidos. DuBois consideraba que el ideal afroamericano era el de la solidaridad humana obtenida a través del ideal unificador de la Raza, el de promover y desarrollar el talento del afroamericano, no como opuesto o por desprecio a otras razas, sino de conformidad con los altos ideales de la república americana, para que algún día dos razas universales que vivían en el mismo suelo pudieran enriquecerse mutuamente con las características de las que adolecía cada una (52).

mantener un espíritu nacionalista que ayudara a la comunidad afroamericana a expresarse y expandir sus conocimientos, y así poder crear nuevas formas que reflejaran el amplio abanico de sus visiones. Por último, para que el arte negro fuera válido debía comprometerse con la Revolución Negra. Se necesitaban, por tanto, nuevos artistas que fueran capaces de conmover e infundir el espíritu que se supone es inherente al arte (*Black Theatre* 27-30).

En cuanto al teatro del *Black Theater Movement*, es importante destacar la diferencia existente entre caracterizaciones de personajes femeninos y masculinos. La crítica de teatro Elizabeth Brown-Guillory subraya que dramaturgos afroamericanos tales como Amiri Baraka y Ed Bullins caracterizaban a sus personajes afroamericanos como personas sensibles, muy trabajadoras y racionales, pero la mayoría de sus obras trataban exclusivamente de la experiencia del hombre afroamericano en los Estados Unidos; mientras que las caracterizaciones de las mujeres afroamericanas eran simplistas y carecían de interés (108).

A pesar de los altos ideales revolucionarios del *Black Arts* y *Black Theater Movements*, las dramaturgas afroamericanas no obtuvieron el reconocimiento merecido dentro de los mismos. Algunas de ellas, como por ejemplo Adrienne Kennedy, no fueron incluidas ni consideradas parte del *Black Theater Movement*, porque pensaban que la estética de sus obras no se adecuaba por completo a los parámetros políticos y artísticos establecidos por el mismo⁸. Esta exclusión es sintomática, ya que las mujeres afroamericanas también fueron ignoradas por el *Black Power Movement* que silenció la opresión a la que éstas se veían sometidas por la sociedad blanca y por el hombre afroamericano.

8 Las obras de Kennedy eran mucho más intimistas y no presentaban la problemática sociopolítica de la comunidad afroamericana de la forma abierta y directa que lo hacían sus compañeros afroamericanos.

La década de los 70, en cambio, evolucionó de forma muy diferente para las escritoras afroamericanas, ya que éstas consiguieron un puesto importante siguiendo pautas establecidas por los Movimientos de *Black Power* y de Liberación de la Mujer (Brown-Guillory, 119)⁹. En opinión de Brown-Guillory, dramaturgas afroamericanas como Alice Childress, Lorraine Hansberry y Ntozake Shange reformaron literalmente el teatro norteamericano al incluir sus propias percepciones y puntos de vista sobre la comunidad afroamericana y sobre el mundo en general (105). La crítica afroamericana Margaret Wilkerson señala además que los personajes creados por estas dramaturgas incorporaban un mundo en el que lo personal se convertía en político, “en lo que algo tan íntimo como el propio cabello puede realmente manifestar la política de esa persona (...). Las conexiones se fraguan entre las caderas y los muslos de una mujer negra y la política de la belleza, o entre el gesto compasivo de un hombre blanco y la rebelión de un hombre negro” (1986, xiii-xiv). El teatro de Adrienne Kennedy, tan injustamente ignorado en el pasado, es una muestra clara de esa intimidad que, ciertamente, se convierte en una declaración política de su condición como afroamericana y como mujer.

Hacia una estética teatral femenina en la obra de las dramaturgas afroamericanas

La necesidad del ejercicio de su poder y la necesidad de expresarse con voz propia y de conseguir su autoafirmación, mediante la presentación de un complejo abanico de diferentes perspectivas que reconstruyera la historia de opresión y estereotipos sufridos por la mujer afroamericana, son algunas de las reivindicaciones presentadas por escritoras afroamericanas tales como Sonia Sanchez o June

⁹ Ni que decir tiene que el *Black Power Movement* de los años 60 ejerció una gran influencia en el Movimiento de Liberación de la Mujer.

Jordan. Jordan proclama que las mujeres deben echar fuera el dolor y la ira que sienten en lugar de guardarlos dentro de ellas mismas porque esto puede lastimarlas. Éste es el primer paso a dar por la mujer en el proceso hacia su autoafirmación (citado en DeVaux, 138, 150).

La explotación sexual sufrida por la mujer afroamericana a lo largo de la historia es un elemento muy importante a tener en cuenta cuando se examina su obra. Los comienzos de esta explotación sexual nos llevan hasta la época de la esclavitud en los Estados Unidos. Desde entonces, siempre ha existido un sistema complejo de mecanismos para mantener los mitos y estereotipos creados alrededor de la mujer afroamericana. Ésta fue siempre considerada por el hombre blanco como simple objeto sexual, y la violación fue empleada como una arma de terror, no sólo contra ella sino contra su comunidad (Lerner, 163).

La historia del pueblo afroamericano está marcada por las huellas indelebles de la lucha que por su liberación han mantenido siempre sus mujeres. La mayoría de ellas casi unánimemente han sostenido que la consecución de su liberación como mujeres iba íntimamente unida a la de la liberación de su comunidad. Desde los tiempos de la esclavitud se han encontrado grandes activistas y líderes afroamericanas, como Harriet Tubman y Mary Mcleod Bethune o Ida B. Wells Barnett; periodistas como Margaret Murray Washington, también presidenta de la Asociación Nacional para Mujeres de Color (NACW); conferenciantes como Maria Sojourner Truth, quien subrayaba la importancia del orgullo negro, utilizaba un lenguaje poético para referirse a las raíces africanas encontradas en el suelo estadounidense y ofrecía una interpretación afroamericana de la Biblia cristiana; y muchas otras mujeres cuyos nombres no han sido recogidos en los libros de la historia de los Estados Unidos ni en los libros de la historia afroamericana.

Uno de los mitos más populares en la historia de la mujer afroamericana ha sido el llamado matriarcado negro, que casi siempre se ha interpretado erróneamente. Este término resulta engañoso porque matriarcado implica el ejercicio del poder de la mujer, y las mujeres afroamericanas en la escala jerárquica de la sociedad norteamericana, han ocupado siempre el escalón más bajo (Lerner, 23). A pesar de la doble opresión a la que se han visto forzadas estas mujeres —a causa de su raza y de su género— los escritores del *Black Arts Movement* acusaban injustamente a la mujer afroamericana de apoyar la estructura del poder blanco en lugar de apoyar a los hombres de su comunidad (Neal, 38). Al examinar la historia de la mujer afroamericana y ver su doble opresión, resulta penoso e incomprendible que los mismos hombres de su comunidad que luchaban por la liberación del pueblo afroamericano redujeran a sus mujeres a una visión tan simplista y carente del análisis histórico y social necesario para comprender su situación.

El Black Arts Movement promovía una autorreflexión que ayudara a exponer y a examinar las contradicciones existentes dentro del sistema sociopolítico en el que vivía la comunidad afroamericana, al igual que las contradicciones existentes dentro de la propia comunidad. Los hombres de dicho movimiento, sin embargo, fracasaron al no profundizar dentro de sí mismos y no analizar sus propias contradicciones en lo que se refería a la concepción de la mujer afroamericana. La escritora feminista afroamericana bell hooks¹⁰ subraya esta situación recordando el hito histórico marcado por el Movimiento de Derechos Civiles:

When the civil rights movement began in the 50s, black women and men joined together to struggle for racial equality, yet black

10 Su nombre aparece escrito en minúsculas por expreso deseo de ella misma.

female activists did not receive the public acclaim awarded black male leaders (...). What had begun as a movement to free all black people from racist oppression became a movement with its primary goal [being] the establishment of black male patriarchy (4-5)¹¹.

Por un lado, los Movimientos de Derechos Civiles y de Arte Negro, y por otro, el Movimiento Feminista —el cual, en sus comienzos, excluía la problemática de la mujer afroamericana— dejaban abandonada y sin apoyo a la mujer afroamericana en la lucha por su liberación y en su búsqueda de identidad como afroamericana y como mujer. El propio Amiri Baraka ha reconocido años después sus fallos al convertirse en revolucionario, formulando la necesidad de crear nuevas alternativas en las que el concepto de feminidad debía ser redefinido:

Part of our failure to become revolutionary is our continuing need to subjugate our women under contemporary feudalism (...). Everyone in the community must struggle (...) and help build alternative systems and institutions within our revolutionary nationalist communities. They must overthrow negro chauvinism and let our women learn and expand in the struggle by our side and stop making them invisible in the struggle (...). Manhood must be

11 "Cuando comenzó el movimiento de derechos civiles en los años 50, mujeres y hombres negros se unieron para luchar por la igualdad racial, sin embargo las mujeres activistas negras no recibieron el reconocimiento público que recibieron los hombres (...). Lo que comenzó siendo un movimiento para liberar al pueblo afroamericano de la opresión racista se convirtió en un movimiento cuya meta principal era el establecimiento del patriarcado negro".

redefined just as womanhood and indeed childhood must be redefined in collective revolutionary ways (...) (1974?, 4-5)¹².

Baraka ha reconocido además que la mujer afroamericana perteneciente a la clase trabajadora sufre una triple opresión de clase, nacionalidad y sexo (1984, 263).

La mujer afroamericana, aunque excluida de los Movimientos de Liberación Negra y de la Mujer, y consciente de los parámetros formulados por ambos movimientos, aplicó dichos parámetros a su propia situación sociopolítica. La crítica de teatro afroamericano Sandra Richards insiste en la estrecha conexión que existe entre arte y sociedad y el papel fundamental que dicha combinación ocupa dentro de la crítica feminista afroamericana (233). El teatro, como el más público de todos los géneros literarios, se convertía además en otro eslabón que la mujer afroamericana —siempre relegada al espacio privado— necesitaba romper para poder convertirse en dramaturga, directora o actriz. Antes de 1950, las mujeres habían mantenido un partenariado completo en el teatro de protesta contra las condiciones de vida sufridas por la comunidad afroamericana, bien en dramas históricos, obras tradicionales o de propaganda racial. En este teatro de protesta, dichas mujeres contribuyeron a ofrecer una perspectiva única y genuina a su realidad como mujeres afroamericanas. Pero fue después de 1950 realmente cuando la voz de estas mujeres comenzó a escucharse y a extenderse más allá de las fronteras de su comunidad (Wilkerson 1986, 19).

12 "Parte de nuestro fallo al convertirnos en revolucionarios es la continua necesidad de subyugar a nuestras mujeres bajo un feudalismo contemporáneo (...). Todos y cada miembro de nuestra comunidad deben luchar (...) y ayudar a crear sistemas alternativos e instituciones dentro de nuestras comunidades nacionalistas revolucionarias. Deben derrocar el chovinismo negro y dejar a sus mujeres que aprendan y se desarrollen a nuestro lado en la misma lucha y no permitir que permanezcan siendo invisibles en ella (...), hay que redefinir de forma colectiva y revolucionaria los conceptos de masculinidad y feminidad, y por supuesto el concepto de infancia (...)"

Poco a poco las dramaturgas afroamericanas comenzaron a ofrecer una visión exclusiva e indiscutiblemente suya, estableciendo así las pautas de una estética nueva. Una de las características de su escritura, según la crítica afroamericana Mae G. Henderson, es su "habilidad para interrumpir y romper con las imágenes convencionales". Henderson además subraya que el compromiso del proyecto feminista afroamericano ha sido el privilegio de la diferencia, porque ha sido precisamente la retórica de la universalidad la que ha mantenido las perspectivas de raza, género y clase excluidas del discurso crítico literario dominante (61-62). Aferrándose a ese privilegio, las mujeres afroamericanas establecieron el comienzo de un proceso de autodefinition para así impedir que otros continuaran haciéndolo por ellas.

La escritora afroamericana necesitaba lograr su propia autodefinition y autoestima como base fundamental para su supervivencia, porque es precisamente a través de las expresiones artísticas que de sí misma realice como puede llegar a alcanzar su totalidad como ser humano (Christian, 161). La mujer afroamericana era consciente de que ella sola, mediante una vehemente introspección, debía comprender las condiciones que la rodeaban antes de dar el primer paso para establecer una relación significativa con otros seres humanos (Tate, xxi, xxii). Esta introspección era precisamente la meta a conseguir por los pueblos oprimidos, explotados y colonizados, según pretendían Amiri Baraka y Frantz Fanon.

El Movimiento de concienciación negra de los años 60 tuvo una gran repercusión en las mujeres afroamericanas. Para la dramaturga Sonia Sanchez dicho movimiento ha continuado siendo después un componente primordial en su participación política y social. Esta misma escritora reconoce además que las mujeres escriben de forma diferente a los hombres: "los hombres escriben (...) de modo objetivo, (...) [mientras que las mujeres] tienden a escribir de modo sub-

jetivo" (143). Los personajes de las obras de Sanchez han contribuido enormemente al desarrollo de un teatro que refleja la complejidad y perspectivas que se aplican exclusivamente a la mujer afroamericana. En su obra teatral *Sister Son/ji* (1972), por ejemplo, el personaje femenino protagonista ha tenido que superar muchos cambios y dificultades: ha perdido varios maridos e hijos; ha ido a la universidad; ha sido activista política; ha visto la muerte de cerca; y, a pesar de todo, ha sido capaz de sobrevivir. Aunque este personaje femenino envejece en el escenario, su espíritu nunca lo hace (Sanchez, 148).

En la historia del pueblo afroamericano, la música ha contribuido enormemente a su supervivencia, siendo precisamente ésta el elemento fundamental con el que este pueblo creó una "estética comunitaria de resistencia" (Davis, 201). La música afroamericana llega a mostrar propiedades de la voz humana. La inseparabilidad del ritmo y movimiento queda reflejada en el lenguaje teatral hasta convertirse en elemento esencial de las obras de los dramaturgos afroamericanos del *Black Theater Movement*. Estos elementos se agudizan aún más en el teatro de las escritoras afroamericanas. Y ha sido la música y/o calidad musical del lenguaje una de las principales características que ha favorecido al establecimiento de una estética femenina afroamericana en el proceso por alcanzar su autoafirmación como afroamericanas y como mujeres. Las obras de dramaturgas como Ntozake Shange, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (1976), Aishah Rahman, *Unfinished Women Cry in No Man's Land* (1984), o la calidad musical y poética encontrada en toda la obra de Adrienne Kennedy, son sólo algunos ejemplos que muestran evidencia de ello.

La música además es capaz de extraer una cualidad emocional que subraya la subjetividad de la escritora como contraste a ese modo objetivo que, según Sanchez, caracteriza la escritura de los hom-

bres. La crítica literaria Linda Hart se atreve además a confirmar que es en manos de las dramaturgas afroamericanas donde el teatro ha comenzado a presentar una dimensión nueva y diferente ya que estas escritoras saben que la música es política, sensual y emocional como lo son sus vidas (74). Las dramaturgas afroamericanas, sin lugar a dudas, han añadido una perspectiva propia de su género y, como consecuencia, han establecido una diferencia que amplía y completa la estética negra de los años 60. Margaret Wilkerson considera además que las obras de Lorraine Hansberry (1930-1965), Alice Childress (1920-), Adrienne Kennedy (1931-) y Ntozake Shange (1948-) han fortalecido la conciencia social establecida en las obras de teatro afroamericano, han integrado lo social y lo político con lo privado y lo personal de manera nueva y diferente, y han enriquecido enormemente la experiencia teatral femenina. Sus obras han sobrepasado los límites del realismo para capturar nuevas formas teatrales que ofrecen una mayor expresividad de la vida del pueblo afroamericano (Wilkerson 1986, xxii-xxiii).

El trágico desdoblamiento racial en la obra de Adrienne Kennedy ¹³

La violencia contra nosotras mismas es una forma de expiación y penitencia (...). Aisladas, cautivas entre los muros de nuestras propias casas, la pasividad y la inmovilidad a las que somos destinadas como habitantes de las mazmorras estrechas amortiguan a la vez que acentúan nuestro dolor. (...) La culpa ejerce una poderosa gravitación en nuestra evolución como mujeres (...). He estado triste muchas veces en mi vida. Ignoraba o negaba lo que percibía y esperaba, simplemente esperaba. Creo que he pasado más de la mitad de mi vida malentendiendo, sobreentendiendo y ca-

¹³ Aunque haré una reflexión sobre la obra general de Kennedy, examinaré más de cerca las dos obras que aquí se reproducen, *Funnyhouse of a Negro* (*La casa de espejos de una negra*) y *A Lesson in Dead Language* (*Lección en una lengua muerta*).

llándome. Estaba segura de que el sentido de la existencia pasaba por obedecer algún mandato, perseverando en él durante largo tiempo, en una obstinada repetición de gestos e itinerarios (Mizrahi, 31, 35, 43, 78).

La dramaturga Lorraine Hansberry puede ser considerada la precursora del *Black Theatre Movement*. Su muerte prematura a principios de los años 60 interrumpió, sin embargo, la trayectoria teatral de una de las dramaturgas afroamericanas más prometedoras de la historia. Hansberry fue la primera escritora afroamericana en obtener el Premio de la Crítica de Nueva York por su obra *A Raisin in the Sun* en 1958. Su obra se caracteriza por el uso extenso del diálogo entre sus personajes que debaten temas sociales sobre la raza humana, y tanto blancos como negros son víctimas de una opresión que ambos deben combatir. El diálogo mantenido entre estos personajes no se queda en un simple intercambio de ideas, sino que intenta impulsar a sus personajes y al público a la acción. La obra de Adrienne Kennedy, en cambio, es una obra más intimista, repleta de magníficas imágenes visuales y, a pesar de tratar temas sociales —aunque no de la forma directa y abierta que lo hace Hansberry—, no se sitúa nunca fuera en el mundo exterior, sino que interioriza esos problemas para convertirlos en un asunto privado.

Si la obra de Hansberry transmite vida y esperanza, en la de Kennedy las imágenes de sangre y muerte son constantes. Mientras que en Hansberry la tragedia y la ira producen energía y la energía se transforma en acción que puede impulsar al cambio de las cosas (acción externa: HECHOS), en Kennedy, la tragedia la paraliza con angustia y, como resultado, huye a su interior en busca de refugio (acción interna: SENTIMIENTO). La estructura diferente reflejada en la obra de cada una de estas dramaturgas mantiene un paralelismo con el enfoque también diferente que cada una de ellas toma ante los mismos temas.

Adrienne Kennedy nació el 13 de septiembre de 1931 en Pittsburgh (Pennsylvania), aunque posteriormente se trasladó con su familia a Montezuma (Georgia), donde pasó algunos años de su niñez. Sus recuerdos de familia trascienden las barreras raciales que existían en los Estados Unidos entre blancos y negros. El vecindario donde Kennedy vivía incluía a sus compañeras de colegio italoamericanas, además de judíos, polacos, italianos y la sección negra de Cleveland (Ohio), a donde su familia se trasladó con ella después de residir en Montezuma. Kennedy recuerda que, como casi todas las familias de la ciudad, la suya tenía parientes blancos y negros (dualidad racial que quedará siempre impresa en su obra). Su madre Etta, que estudió en un internado como Jane Eyre (personaje que su madre y ella misma adoraban), le contaba historias que a su hija le resultaban fascinantes. Su abuelo materno era un rico agricultor blanco que también le contaba historias tanto de la comunidad blanca como de la negra. Además de todas estas historias, Kennedy también quedó muy influenciada por la religión. En algunas de sus obras, se repite la aparición de figuras como Jesús, María, José, los Reyes Magos (en *Funnyhouse of a Negro*, *A Rat's Mass* o *A Lesson in Dead Language*); o rituales católicos, como el de la primera comunión, recuerdo de las compañeras italoamericanas de Kennedy que iban vestidas con sus preciosos vestidos blancos a tomar la primera comunión (como las siete niñas protagonistas de *A Lesson in Dead Language*)¹⁴.

En sus obras, Adrienne Kennedy interioriza el mundo externo que le causa dolor y demuestra una gran valentía al exhibir en el escenario frente a un público (el mundo exterior que la atemoriza) la médula de su yo agónico e íntimo. La obra de Kennedy carece de

¹⁴ En su obra autobiográfica, *People Who Led to My Plays* (1987), Kennedy hace un recuento de su vida, tomando como referencia las figuras y personajes que influyeron en su vida y que la guiaron a escribir sus obras de teatro.

un argumento lineal, suprimido por un estilo surrealista y en gran medida expresionista. Kennedy inventa un nuevo lenguaje que reemplaza un diálogo realista más convencional. Los sentimientos más profundos de dolor y agonía de la dramaturga se expresan mediante imágenes visuales de gran fuerza que apuntan directamente a los sentidos. La propia escritora ha reconocido que, en un momento dado de su vida, comenzó a desconfiar del lenguaje hablado y decidió experimentar más extensamente con la imagen visual.

Adrienne Kennedy recuerda que fue después de ver *Bodas de Sangre*, del escritor español Federico García Lorca, cuando

[she] changed [her] ideas about what a play was. Ibsen, Chekhov, O'Neill and even [Tennessee] Williams fell away. Never again would [she] try to set a play in a "living room," never again would [she] be afraid to have her characters talk in a non-realistic way, and [she] would abandon the realistic set for a greater dream setting. It was a turning point (1988, 108) ¹⁵.

Pero Lorca no fue el único que contribuyó a que la obra de Kennedy diera un giro radical en su vida. El viaje que la dramaturga realizó al África occidental produjo en ella un doble efecto. Mientras visitaba Ghana en 1961, el presidente del Congo ya independiente, Patrice Lumumba, fue asesinado y este asesinato contribuyó enormemente al desarrollo de su concienciación social y personal. Por otro lado, y al igual que el estilo de Lorca influyó en su obra, las máscaras tradicionales Áfricanas otorgaron a Kennedy una nueva visión de formas que ella trasladaría a sus obras de teatro:

¹⁵ "cambió su idea sobre lo que era una obra de teatro. La imagen sobre Ibsen, Chekhov, O'Neill e incluso [Tennessee] Williams se derrumbó. La acción de sus obras no volvería a tener lugar nunca más en una 'sala de estar.' Nunca volvería a tener miedo de que sus personajes no hablaran en un estilo realista, y cambiaría el marco realista por uno onírico. Fue una decisión crucial".

A few years before, Picasso's work had inspired me to exaggerate the physical appearances of my characters, but not until I bought a great African mask from a vendor on the streets of Accra, of a woman with a bird flying through her forehead, did I totally break from realistic looking characters. I would soon create a character with a shattered, bludgeoned head¹⁶ (1987, 121)¹⁷.

La imagen de esa mujer a la que un pájaro le cruzaba la frente permanecería como una constante en sus obras, ya que muchos personajes femeninos aparecen siempre acompañados por algún tipo de aves —los cuervos que revolotean en la habitación de Sara en *Funnyhouse of a Negro* (1962) o los búhos que acompañan a Clara en *The Owl Answers* (1963)—.

El crítico teatral sudafricano Mineke Schipper, refiriéndose al teatro tradicional africano, asegura que el mundo animal es un espejo del ser humano (38), y en uno de los últimos trabajos de Kennedy, *Deadly Triplets* (1990), la escritora menciona una producción de Anna Karenina que vio en Inglaterra. En el programa de dicha producción, se leía: "Ella prefiere que su verdadero nombre siga siendo algo misterioso (...) optando por que sean las aves las que expresen su identidad. (...) Si no tuviera estas aves podría llegar a asesinar" (1990, 45-46). De forma similar, en *Dutchman* (1964), de Amiri Baraka, el protagonista afroamericano Clay declara que si Bessie Smith "had killed some white people she wouldn't have needed that music. She could have talked very straight and plain

¹⁶ Kennedy se refería al personaje de Patrice Lumumba que aparece en su obra *Funnyhouse of a Negro*.

¹⁷ "Pocos años antes, la obra de Picasso me había inspirado para exagerar la apariencia física de mis personajes, pero no fue hasta que le compré una gran máscara africana a una de las vendedoras de la calle en Accra, de una mujer con un pájaro que le cruzaba la frente, cuando decidí abandonar por completo la apariencia realista de mis personajes. Pronto crearía un personaje con la cabeza aplastada, destrozada".

about the world. No metaphors (...). Crazy niggers turning their backs on sanity. When all it needs is that simple act. Murder. Just murder" (1964, 35)¹⁸. Dramaturgos afroamericanos como Amiri Baraka o Ed Bullins realmente dieron rienda suelta a su ira y violencia a través de los personajes de sus obras, mientras que Kennedy utilizaba imágenes de aves y otros animales y marcos surrealistas para expresar su lucha interior.

Funnyhouse of a Negro, concebida en 1961 durante el viaje de Kennedy al África occidental, es uno de los testimonios que mejor expresa la violencia contra una misma –la agonía continua y posterior suicidio de la protagonista Sara. Refiriéndose al surrealismo en el arte y a la pintora mexicana Frida Kahlo –con cuya obra Kennedy encuentra marcadas semejanzas (Barrios, Entrevista)– la crítica de arte Whitney Chadwick asegura que en su pintura también queda plasmada la violencia contra una misma, sin proyectarla en nadie más: la violencia como algo inseparable de la realidad psicológica de la sexualidad de la mujer y de la construcción social de su rol femenino. Para Kahlo, como para otras artistas relacionadas con el surrealismo, la pintura se convirtió en el medio adecuado para mantener un diálogo con su realidad interior (Chadwick, 296). Y si Kahlo utilizó el lienzo para expresar ese diálogo, Kennedy optó por el escenario. La lucha interna de Kennedy queda siempre reflejada en sus personajes; y la pintora Kahlo que siempre se pintaba a sí misma, afirmaba que lo hacía porque ella era la persona a la que mejor conocía (Rico, 142).

Refiriéndose a *Funnyhouse of a Negro*, el dramaturgo norteamericano Edward Albee le dijo a Kennedy (alumna de éste) que un buen dramaturgo era aquel que dejaba sus entrañas en el escenario y eso

18 "hubiera matado a unos cuantos blancos no habría necesitado la música. Podría haber sido clara y directa al hablar del mundo. Sin metáforas (...). Locos negros dándole la espalda a la cordura. Cuando todo lo que se necesita es ese simple acto. Asesinar. Simplemente asesinar".

era precisamente lo que ella había hecho con esta obra (Kennedy 1990, 101). Parece que fue la valiente honestidad de Kennedy para representar la lucha interna y agónica entre dos razas la que tanto molestó a los dramaturgos afroamericanos del *Black Arts Movement*, ya que a ella no se la consideró parte del mismo. Kennedy había comenzado a crear un nuevo lenguaje y estilo muy personales en su teatro para exponer las contradicciones internas que existían en ella –curiosamente una de las metas a conseguir por el movimiento de teatro negro– que no eran otras que las contradicciones existentes en el mundo exterior. El propio escritor y crítico del *Black Theater Movement*, Larry Neale, afirmaba que el nuevo teatro debía ser un teatro del Espíritu que confrontara al hombre afroamericano “en interacción con sus hermanos y con el blanco” (33). Kennedy siguió literalmente esta teoría, convirtiéndose ella misma en el campo de batalla donde se producía la confrontación entre blancos y negros, aunque su estilo no se ajustara a los parámetros (de extensión sociopolítica más abierta y directa) impuestos por los escritores del movimiento. La nueva estética de Kennedy no fue comprendida y, como resultado, su trabajo fue rechazado por los escritores afroamericanos del momento.

Adrienne Kennedy no sólo era una escritora afroamericana que utilizaba un lenguaje propio y singular para expresar su arte; Kennedy además representaba una diferencia más de género: era una mujer. Refiriéndose a cómo queda reflejada la diferencia de género en el arte, la crítica de arte mexicana Araceli Rico afirma que de alguna manera el arte está vinculado a una especie de locura si pensamos que va más allá de lo real para convertirse en algo punzante y revelador. Sin embargo, añade, ese sendero trágico por el que se ha encauzado la historia de varias mujeres artistas, que va del abandono doloroso al suicidio o a la pérdida de la razón, ha sido en gran parte el resultado de la negación, de la marginalización, de una

sociedad que incluso hoy día no ha querido aceptar que existe otra visión, otra sensibilidad en la creación del arte, otro modo de vivir, otra manifestación del espíritu: ese otro es la mujer (156).

Rico ha analizado la pintura de Kahlo y ha observado que la mayoría de sus cuadros tienen su marco en lugares cerrados, reflejando la vida agónica y trágica de la pintora que, como Kennedy, siempre utilizaba su propio cuerpo para expresar su sufrimiento interno —la imagen de la sangre, como expresión de ese dolor, es constante en toda su pintura—. Como si también pintara sobre un lienzo, Kennedy hace uso de las mismas imágenes en su diálogo interior. Así, por ejemplo, en *Funnyhouse of a Negro* “el centro del escenario sirve como habitación de Sara, permitiendo que el resto del escenario se utilice para los diferentes lugares de sus alter egos” (*Funnyhouse*, 1). Cada *alter ego* tiene su propia habitación. Curiosamente, este desdoblamiento de la personalidad está también reflejado en la pintura de Kahlo. Uno de sus cuadros, titulado “Las dos Fridas”, muestra a una de ellas vestida con traje victoriano, mientras que la otra viste uno tradicional mexicano. Kennedy se siente igualmente dividida entre dos tradiciones: la europea y la Africana¹⁹, problemática a la que se enfrenta utilizándose a sí misma como el fondo sobre el que libremente deambulan los *alter egos* de Sara, hasta que Sara se siente tan desgarrada por no encontrar solución a su dualidad racial que se suicida (Kennedy 1990, viii).

Sara no es capaz de encontrar un lugar donde vivir y elige sus habitaciones como el refugio que necesita para ella y sus *alter egos*:

19 La dramaturga afroamericana recuerda que antes de convertirse en escritora, “did not then understand that I felt torn between these two forces of ancestry (...). European and African (...) a fact that would one day explode in my work” (1987, 96). (“No entendía que me sentía dividida entre dos fuerzas ancestrales (...) la europea y la africana (...) un hecho que después estallaría en mis obras”).

SARA: Las habitaciones son mis habitaciones: una cámara Habsburgo, una cámara en un castillo victoriano, el hotel donde maté a mi padre, la jungla. Estos son los lugares en que mis alter egos y yo existimos. No conozco lugar alguno. Es decir, no puedo creer en ellos (...). He descubierto que no hay lugares, sólo mi casa de espejos. Las calles son habitaciones, las ciudades son habitaciones, habitaciones eternas (*Funnyhouse*, 7).

Araceli Rico insiste que la mayoría de las obras pintadas o escritas por mujeres tienen lugar en sitios cerrados, espacios estrechos, pequeñas habitaciones. Estos espacios reflejan la condición de la mujer como alguien que vive en exilio, al margen, porque el otro, el *espacio amplio*, está ocupado por el mundo masculino (Rico, 72). Geneviève Fabre ha observado igualmente la utilización de espacios cerrados en la obra de Kennedy que aprisionan a sus personajes al tiempo que violan su intimidad (1982, 142)²⁰. El crítico Gaston Bachelard, refiriéndose a la imagen de la casa, asegura que es el símbolo de un espacio íntimo de gran fuerza para integrar los pensamientos, recuerdos y sueños de la humanidad. La casa puede albergar recuerdos al igual que puede convertirse en símbolo de refugio, y es, en definitiva, el símbolo claro de la psique (Bachelard 6, 8, 72). La propia Kennedy afirma que las obras que escribe surgen de sus sueños (citado en Betsko y Koenig, 254) y pretenden ser “estados mentales” (citado en Baym, 2168).

Los sueños de Sara la llevan a la locura y finalmente al suicidio. La madre de Sara ya está en el manicomio:

20 En la misma línea, el crítico literario Herbert Blau menciona que la presencia de Patrice Lumumba (uno de los *alter egos* de Sara), presidente congolés asesinado en 1961, en *Funnyhouse of a Negro* constituye una presión política que intimida a la dramaturga, como el *Black Power Movement* que la rodeaba en los años 60, invadiendo su intimidad, su retirada, y llamándola para que vuelva a participar en su historia (533).

FUNNYMAN: Y tu madre, ¿dónde está?

DUQUESA [uno de los *alter egos* de Sara]: En el manicomio. En el manicomio, calva. Su padre era blanco. Y ella está en el manicomio (Funnyhouse, 11).

A este respecto, la crítica literaria Elaine Showalter menciona las biografías y cartas escritas por mujeres que han sufrido crisis nerviosas y asegura que estas mujeres han señalado que la locura era “el precio que la mujer artista debía pagar por el ejercicio de su creatividad en una cultura dominada por el hombre” (4,5). Por otro lado, otra crítica literaria, Lillian Feder, asegura que algunos psicólogos han concebido la locura como “una lucha por liberarse de falsas actitudes y valores, y como un encuentro con los sentimientos e impulsos primarios que constituyen una posibilidad de renacimiento del verdadero yo” (28). En este sentido, el suicidio final de Sara podría simbolizar, como en la *Antígona* de Sófocles, un acto heroico de autoafirmación. La crítica feminista Claudia Tate afirma que muchas escritoras afroamericanas celebran una victoria racial, pero también aceptan la derrota, no para acentuar la condición de víctima sino para asegurarse que todos reconocemos lo que constituye la vulnerabilidad y así evitar futuras consecuencias. Por tanto, la obra de las escritoras afroamericanas son declaraciones para que los afroamericanos asuman la responsabilidad de sus acciones, aparte de las circunstancias sociales y raciales a las que deban enfrentarse (Tate, xxv).

Los GOLPES continuos que Sara oye en la puerta cada noche constituyen un elemento muy importante a tener en cuenta en la obra, ya que simbolizan el espíritu del padre muerto de Sara que continúa volviendo a buscarla:

(... LLAMAN a la puerta)

VICTORIA [Uno de los *alter egos* de Sara]: (Oyendo llamar a la puerta.) Es mi padre. Vuelve otra vez para quedarse a pasar la noche. (*La DUQUESA no replica.*) Atraviesa la jungla para venir a buscarme. Nunca se cansa del viaje. . .

(*Los GOLPES en la puerta son cada vez más fuertes.*)

(...)

VICTORIA: ¿Por qué sigue volviendo? Siempre vuelve, siempre volviendo y sigue vuelve que te vuelve siempre. Es mi padre (*Funnyhouse 3-4*).

El padre de Sara es negro, Patrice Lumumba²¹. Los golpes del padre a su puerta son esencialmente un toque de atención para que los afroamericanos reconozcan y acepten su pasado ancestral africano, y participen en la misma lucha que los habitantes africanos contra el colonialismo. Si los contemporáneos de Kennedy no supieron ver su preocupación social, el crítico teatral Herbert Blau resalta que, siendo consciente de la agitación política del momento²², la dramaturga menciona estos temas sociales pero siempre de forma indirecta, con un estilo altamente expresionista –”algo entre la impotencia sensual de las obras de Tennessee Williams y la poesía del teatro de

21 Como ya mencioné anteriormente, el asesinato de Patrice Lumumba dejó una huella indeleble en la escritora. Para ella, igual que para la mayoría del continente africano, Lumumba representaba una visión del África libre e independiente. Kennedy reconoce haber yuxtapuesto la imagen de Lumumba con la de su padre –un asistente social que se dedicaba a dar charlas en defensa de la causa negra– a quien su hija consideraba un “salvador” (Kennedy 1987, 119-20).

22 Años en los que la comunidad afroamericana cuestionaba la religión cristiana y/o la integración, y en los que temas como el nacionalismo negro o el panfricanismo y grupos afroamericanos como el de los *Black Panthers* (Panteras Negras) estaban en pleno auge.

García Lorca" (Blau 531)–. Es en el lenguaje entre surrealista y expresionista donde Kennedy va insertando símbolos que afirman claramente su conciencia social y política (aunque ella no fuera una activista política en la vida real).

Desde la lucha interna y personal de Sara, *Funnyhouse of a Negro* parece querer llamar la atención de la comunidad afroamericana para que acepte y esté orgullosa de su negritud. Por un lado, Sara quiere tener la piel más blanca y rodearse de amigos que le impidan reflexionar sobre su negritud y aferrarse a unas raíces occidentales que también son parte de ella; por otro, el personaje de Patrice Lumumba (uno de los *alter egos* de Sara) afirma: "Despreciaré [a mis amigos blancos] como me desprecio a mí mismo. Porque si yo no me hubiese despreciado a mí mismo, no se me habría caído nunca el pelo" (*Funnyhouse*, 13). Pero no es sólo el pelo de Sara y de sus *alter egos*, sino también el pelo de toda la raza el que se ha caído porque el padre de Sara se marchó de África (*Funnyhouse*, 18). Y, además, Sara no quiere abrazar a su padre negro que necesita el abrazo de su hija para poder seguir existiendo.

A Sara le invade un enorme sentimiento de culpa: "[Mi padre] quería que el negro saliese del colonialismo (...). [Y, en lugar de ayudarle en esa tarea] yo huía y me escondía bajo la cama de mi madre mientras ella gritaba de remordimiento" (*Funnyhouse* 15). Como afroamericana, Kennedy es consciente de que su comunidad necesita comprometerse y ser parte de una lucha que va más allá de las fronteras norteamericanas para participar igualmente en la lucha contra el colonialismo del continente africano y del Tercer Mundo en general. Pero para poder llegar a actuar a nivel internacional, los afroamericanos debían aceptar primero sus propias raíces y no escapar de su negritud. La presentación del fracaso final de Sara al no ser capaz de resolver su confusión racial simboliza el propio reconocimiento y concienciación de Kennedy como el primer paso nece-

sario hacia su renacimiento y autoafirmación. La propia autora cuenta cómo obtuvo el coraje y valor observados en la exposición tan íntima y personal de sus personajes:

I would say almost every image in *Funnyhouse* took form while I was in West Africa where I became aware of masks. (...) Ghana had just won its freedom. It was wonderful to see that liberation. (...) It gave me a sense of power and strength. (...) I think the main thing was that I discovered strength in being a black person and a connection to Africa (citado en Betsko y Koenig, 248-249)²³.

Esta declaración ratifica el simbolismo encerrado en el suicidio de Sara. Por un lado, representa el fracaso del personaje al no ser capaz de resolver la trágica confusión que le produce el choque de dos culturas a las que pertenece²⁴; por otro lado, su suicidio implica también una victoria: la muerte de una muchacha confundida que ha descubierto la fuerza que encierra su negritud. Kennedy logra la autoafirmación pasando por la locura y posterior suicidio de Sara. El propio Amiri Baraka había vivido en el Infierno de Dante²⁵ antes de asesinar a su yo blanqueado, Clay, en *Dutchman*. Tanto Amiri

23 "Diría que casi todas las imágenes de *Funnyhouse* fueron tomando forma durante mi estancia en África occidental donde descubrí las máscaras. (...) Ghana acababa de obtener su independencia. Era maravilloso observar su liberación. (...) Esto me dio una sensación especial de fuerza y poder. (...) Creo que lo más importante fue que descubrí la fuerza que encerraba el hecho de ser negra y de mi conexión con África".

24 Además, según Herbert Blau, aparte de la confusión racial, Sara encierra también una confusión de género (531).

25 Una de las obras de Baraka de tintes más existencialistas es *The System of Dante's Hell* (*El sistema del infierno de Dante*) (1965), donde el escritor muestra el infierno interno padecido por sentirse en medio de dos tradiciones y dos culturas diferentes –ambas parte de él– antes de optar por defender una sola, dedicándose de lleno a la causa negra.

Baraka como Lorraine Hansberry habían sufrido entre las paredes de un infierno o en pesadillas nocturnas hasta que tocaron el fondo de sí mismos y pudieron salir de él como seres renovados y reestablecidos al lograr su autoafirmación.

Baraka participó, dirigió, fue portavoz y escribió para el *Black Arts Movement*—se mantuvo en el espacio público. Kennedy, sin embargo, permaneció alejada de los demás, porque no le gustan los grupos y porque había estado en todas esas batallas, pero a solas. Desde 1955 a 1965 había estado escribiendo al tiempo que criaba a sus hijos, intentando ser esposa y, por último, pasando por la dolorosa experiencia de un divorcio (citado en Betsko y Koenig, 225). La batalla librada por Kennedy a solas le ofreció la posibilidad de reflexionar sobre sí misma, no sólo como afroamericana sino también como mujer, lejos de cualquier posible categoría que quisieran imponerle. Kennedy se limitó a ser honesta consigo misma y con los demás, mostrando sus sentimientos y su solitaria y agónica batalla interna.

La experiencia personal presentada por Kennedy, como las presentadas por muchas otras escritoras y/o artistas —especialmente afroamericanas— incluye el nacimiento de una conciencia política posterior, como asegura el Colectivo Bomahee River al afirmar que tanto las feministas afroamericanas como otras mujeres afroamericanas que declaran no ser feministas han sufrido la misma opresión sexual como factor constante de su vida diaria. Las feministas afroamericanas a menudo mencionan la dificultad que sintieron para comprender ciertos conceptos como política sexual, patriarcado e, incluso, feminismo antes de ser conscientes de su significado. Pero lo importante es la práctica y análisis político que las mujeres deben llevar a cabo luchando contra la opresión (211). Y la propia Kennedy afirma que, aunque no haya pertenecido a ningún grupo

político o colectivo de mujeres, siempre ha luchado como mujer por mantener una identidad separada de la de sus hijos o de la de su marido (Barrios, Entrevista).

Kennedy reconoce además que existe una estética que diferencia la escritura de las mujeres de la de los hombres. Según ella, las obras de las mujeres le afectan de forma diferente a cómo le afectan las de los hombres. Considera también imprescindible que toda mujer debe dejar salir a la luz su experiencia personal sin inhibiciones ni censuras. En este sentido, la dramaturga afroamericana Alice Childress le ha servido siempre de ejemplo e inspiración al escribir sus obras (citado en Betsko, 257). Es precisamente esa experiencia personal que muchas mujeres presentan en sus obras lo que es considerado por Margaret Wilkerson como una afirmación política, como ya mencioné anteriormente. Siguiendo en la misma línea, Herbert Blau asegura que la búsqueda de autenticidad encontrada en la obra de Kennedy era mucho más íntima que la de cualquier otro afroamericano activista y existencial (1986, 531).

Incluso rodeada de temores, éstos no son capaces de inmovilizarla y Kennedy vuelve una vez más a demostrar su valor. La autora se enfrenta a sus miedos y los explora dentro de sí misma, de esta forma no sólo explora el tema racial sino también el de la feminidad como queda manifiesto en su obra *A Lesson in Dead Language*. En esta obra, la sangre menstrual se convierte en la protagonista. Kennedy afronta así el temor que unas niñas sienten ante la llegada de la primera menstruación en su paso a la pubertad. Kennedy invierte así la intimidad de algo tan femenino como es la menstruación y lo convierte en público, afrontando y superando los temores causados por ella. Es interesante destacar además que la autora superpone el miedo a la menstruación con el asesinato de Julio

César²⁶, mientras las alumnas asisten a una clase de latín: “Como César, ¿también yo me desangraré hasta morir? (*Lesson*, 52).

La imagen de la sangre aparece de forma constante en la obra de Kennedy. Y, más concretamente, la sangre menstrual conlleva una dualidad significativa ya que es un atributo exclusivo de la mujer, “el indicio clave en el descubrimiento de su anatomía”, aunque es igualmente un signo de violencia “ligado a [la mujer] a través del ciclo menstrual” (Rico, 78). Al igual que el sueño de Calpurnia anunciando su violenta muerte a César, *A Lesson in Dead Language* interpreta el fenómeno natural de la menstruación (que podríamos considerar la madurez sexual en la mujer) como algo terrible y amenazador, asociado con la muerte más que con la capacidad de procrear y dar vida. La sangre menstrual además es parte de la subjetividad que pone en juego aspectos de la sexualidad femenina, ausente e “incluso reprimida en el arte masculino” (Ecker, 1718). La crítica de teatro Rosemary K. Curb, afirma que la sangre menstrual es la señal –“casi el antisacramento”– de la culpa heredada por las mujeres; pero también es el miedo de la adolescente a algo que se ha roto en su interior y, como consecuencia, cree estar muriendo. La imagen de la sangre es por tanto un símbolo de vida y de muerte simultáneamente. Las mujeres siempre han mantenido ese sangrar –un hecho que las identifica claramente con su sexo– escondido y alejado de los hombres por miedo a ser rechazadas o ridiculizadas (Curb, 50). Al destacar que las siete niñas vestidas de blanco lleven unos círculos rojos –la sangre menstrual– en la parte posterior de sus vestidos, Kennedy hace visible lo escondido y lo convierte en un símbolo de autoafirmación de la feminidad. La sangre que sale fuera es la sangre del dolor que la mujer ha mantenido oculta y ahora

26 Según la dramaturga, la figura de Julio César, como la de Jesús, se convirtió en un personaje clave en sus obras. Recordaba las campañas, los ejércitos, la traición de Bruto y final asesinato de César a las puertas del Capitolio. Era un personaje histórico que Kennedy adoraba (Kennedy 1987, 63).

surge con nueva fuerza desafiando pasados temores. A través de estas magníficas y vívidas imágenes, Kennedy ha encontrado un lenguaje con el que desafiar el silencio y hacer visible la invisibilidad de la mujer²⁷.

La imagen de la sangre también está presente en *Funnyhouse of a Negro*. En este caso, la sangre cubre la cabeza partida de Lumumba (*Funnyhouse*, 7) para convertirse en una declaración visible del asesinato de una raza y en símbolo de un sangrar interno que por fin sale a la luz y se hace visible. Esta imagen, una vez más, se convierte en otro símbolo de reconocimiento como paso hacia la autoafirmación –en *A Lesson in Dead Language* es una autoafirmación femenina, y en *Funnyhouse of a Negro*, es la autoafirmación de una raza–. Junto con la violencia que puede conllevar el símbolo de la sangre que brota de la cabeza partida de Lumumba, está además el tema de la violencia sexual contra la mujer. Toda mujer, desde que nace, se enfrenta a la posibilidad de ser violada alguna vez en su vida. Por esta razón, una gran mayoría de escritoras presentan de alguna

27 En la primavera del año de 1989, una compañera de doctorado –Batya Laks– y yo decidimos dirigir conjuntamente la obra de Kennedy *A Lesson in Dead Language* en el Departamento de Teatro de la Universidad de California, Los Angeles (UCLA). Antes de comenzar con la representación, llenamos el auditorio con las notas y letra de la canción “The Wall” (el muro) de Pink Floyd. Después utilizamos tres proyectores de diapositivas para exponer las pinturas de Frida Kahlo en tres paredes diferentes, mientras se escuchaba la canción “The Tender Lady”, de la cantante norteamericana Cris Williamson, y finalmente se iluminaba el escenario que mostraba a siete jóvenes sentadas ante unos pupitres imaginarios y de espaldas al público. De frente se encontraba el personaje de la profesora que llevaba encima una gran máscara simulando la cabeza de un perro blanco. Al cabo de unos cuantos minutos, las siete jóvenes se ponían en pie y dejaban ver lo que se suponía era un gran círculo de sangre roja que había traspasado sus vestidos blancos. Aquel fue un momento increíble, porque del público salió al unísono un pequeño suspiro de sorpresa, ¿vergüenza?, ¿sobresalto y temor? Habíamos obligado a unos espectadores sentados ante las actrices, a presenciar durante varios minutos esa imagen conseguida con los trucos y magia que encierra el arte escénico, dejando visible, como Kennedy pretendía, algo que la mujer siempre ha mantenido oculto y temía pudiera verse en alguna ocasión.

forma este tema en sus obras. Kennedy tampoco se olvida de ello, como recuerda el personaje de la Madre en *Funnyhouse of a Negro*: "Negro, negro, nunca debí haber dejado que un hombre negro pusiera sus mas manos sobre mí. La salvaje bestia negra me violó y ahora me brilla el cráneo" (4). Rosemary Curb señala que Sara experimenta la obsesión de la violación de su madre en todas sus múltiples personalidades, y añade que "extraer la ira contra el varón opresor/violador y ponerla sobre una misma y culparse de ser una víctima es una respuesta muy común entre las mujeres que viven bajo un patriarcado" (55-56). Consecuentemente, el rechazo de Sara al abrazo de su padre conlleva un doble significado. Por un lado, no quiere abrazar su propia negritud y, por otro, le atemoriza el hombre (símbolo de ese patriarcado) que, como a su madre, también podría violarla a ella. Y en medio de toda esa violencia, crueldad y temores que acechan a Sara, queda claro que lo que falta en su vida y ella está pidiendo a gritos es cariño, mantener relaciones auténticas con los demás y abandonar su tremenda soledad —rechazada por el mundo occidental por ser negra, Sara también rechaza como consecuencia la negritud que la persigue y es parte de sí misma (no quiere tener amigos negros)—.

Como ya mencioné anteriormente, las obras de Kennedy muestran un paralelismo entre la confusión interna de sus personajes y la estructura de las mismas que carecen de un argumento lineal. Por ejemplo, en *Funnyhouse of a Negro*, se matizan diferentes niveles escénicos para los *alter egos* de Sara, lo cual sirve como mecanismo para mostrar acciones simultáneas: las cámaras de la reina y de la duquesa, la habitación de la estudiante en el lado oeste de Nueva York y la jungla. Esta acción simultánea presentada en la obra recuerda las puestas en escena de la bailarina Martha Graham, como ratifica la propia dramaturga cuando presenció una de sus interpretaciones: "There were always many things happening simultaneously. And

everything seemed to come out of darkness. People played many parts, [Graham] used a lot of black and white—there was fluidity and added emphasis on the narrative (...)—" (citado en Betsko y Koenig, 257)²⁸. Esta observación de Kennedy muestra claramente la huella que Graham dejó marcada en ella. La simultaneidad de acciones en esta escritora subraya así el desdoblamiento de personalidades y lucha interna de sus personajes.

Resulta interesante destacar que los personajes de la Casera y Raymond (*Funnyman*) son los únicos que no forman parte de los *alter egos* de Sara. Estos dos personajes son blancos (Raymond además es judío) y se caracterizan por sus carcajadas y risa continuas —la Casera estalla siempre en una loca carcajada cada vez que habla (*Funnyhouse*, 7-8). Son los *alter egos* de Sara quienes introducen la obra, pero son la Patrona y Raymond quienes la concluyen, contando su versión de la historia de Sara que difiere de la ofrecida por la protagonista. Como consecuencia, el público ignora quién está diciendo realmente la verdad. Queda implícito, sin embargo, que estos dos personajes blancos puedan estar tergiversando la historia narrada por Sara, su historia afroamericana. Esta implicación por tanto podría tener un paralelismo con la manipulación sufrida por la comunidad afroamericana en los libros de historia, resaltando la necesidad de este pueblo por recuperar y contar ellos mismos su pasado y sus tradiciones históricas.

La utilización de máscaras blancas para los *alter egos* de Sara recuerda a los *minstrel shows*, pero invirtiendo los papeles —ahora serían actrices negras llevando máscaras blancas—. Además la utilización de estas máscaras y la tragedia de Sara y su familia recuerda

28 "Siempre había muchas cosas que sucedían simultáneamente. Y cada una de ellas parecía surgir de la oscuridad. [Los intérpretes] representaban diferentes papeles, [Graham] utilizaba mucho el blanco y el negro —había fluidez y añadía un mayor énfasis a la narrativa (...)"

también a las tragedias de familias clásicas griegas. En este sentido, el crítico teatral William Couch ha subrayado que las obras de Kennedy transforman la tragedia moral y social de la comunidad afroamericana en "iconografía de una búsqueda universal de identidad" del ser humano (xxi), característico de las obras del dramaturgo clásico griego Sófocles. Por otro lado, Margaret Wilkerson afirma que Kennedy es una poeta del teatro, por la utilización vívida de las imágenes y por la cualidad rítmica y condensada de lenguaje. Símbolo, imagen y metáfora son ciertamente los componentes más significativos de sus obras (Wilkerson 1985, 162-69). Aparte de la influencia de las máscaras africanas y del teatro de García Lorca, Kennedy ha reconocido también la influencia ejercida por los discursos de los líderes afroamericanos Martin Luther King y Malcolm X y por la música del afroamericano Duke Ellington. Refiriéndose a los sermones de Martin L. King, recuerda que éstos siempre hacían brotar lágrimas de sus ojos. Pero, especialmente, subraya el fuerte impacto que le causaban los discursos de Malcolm X. La forma en que Malcolm X utilizaba el lenguaje la obligó a reflexionar y reevaluar el uso del lenguaje en sus obras. Cuando Malcolm X fue asesinado, Kennedy fue consciente por primera vez de que alguien había sido asesinado por sus ideas²⁹. Martin L. King utilizaba el lenguaje de la Biblia, mientras que el lenguaje utilizado por Malcolm X yuxtaponía muchas ideas e imágenes hasta entonces no imaginadas por la dramaturga. Malcolm X utilizaba sobre todo imágenes de animales en los ejemplos que presentaba, algo que Kennedy utiliza también en sus obras. Y de la música de Ellington recuerda haber aprendido que "there was an immense poetry inside [her] life as an American [black] if [she] could find it" (Kennedy 1988, 106)³⁰.

29 Fue precisamente el asesinato de Malcolm X lo que inspiró a Kennedy a escribir su obra *Sun* (1968). Malcolm X era para ella uno de los mayores héroes universales (Barrios, Entrevista).

30 "su vida encerraba una inmensa cualidad poética como [negra] americana si ella era capaz de encontrarla".

Aparte de la música de Ellington, Kennedy recuerda cómo escuchaba muchos otros tipos de música: clásica, espirituales negros, Billie Holiday y Miles Davis, entre otros. El oído de Kennedy para la música se transmite en su trabajo, como queda reflejado en la musicalidad de su lenguaje poético, reconocido por todos los críticos que han analizado su obra. Uno de ellos, Paul C. Harrison, insiste en que el lenguaje poético de Kennedy muestra propiedades características de las canciones. Harrison asegura que la canción es capaz de penetrar el mundo invisible de lo irracional para resucitar nuestras relaciones totémicas con los antepasados; y Kennedy eleva la expresión de la palabra para penetrar en ese mundo invisible de símbolos que nutren nuestra realidad corporal y mítica (xx, xviii). Esta percepción de Harrison es patente en el lenguaje poético de *Funnyhouse of a Negro* y *A Lesson in Dead Language*, donde lectores/público presencian la reiteración de frases y palabras pronunciadas por los diferentes *alter egos* de Sara o por las siete niñas que repiten su lección. Hay una cualidad de canto coral explícita especialmente en estas dos obras, como lo indica la propia autora en *Funnyhouse of a Negro*: "Esto se repite varias veces, alcanzando finalmente un tono alto y TODOS corren por la hierba. Se detienen después y permanecen totalmente inmóviles. TODOS hablan tensamente a intervalos como si fuese un canto" (*Funnyhouse*, 21)³¹. El lirismo y reiteración de diferentes voces recuerdan igualmente al coro de las tragedias clásicas griegas.

Además de las propiedades de canto coral, otro crítico de teatro afroamericano, Mance Williams, ha observado propiedades del jazz impregnadas en el lenguaje de las obras de Kennedy, como son las

31 Durante los ensayos de *A Lesson in Dead Language* que realizamos mi amiga y yo en 1989, tuvimos la gran suerte de observar esta propiedad coral y las infinitas posibilidades que ofrecía el lenguaje de esta obra. Fue una experiencia única e inolvidable que sería muy difícil repetir con otras obras de teatro.

“variaciones sobre el mismo tema” que conllevan el elemento de la improvisación, componente fundamental también encontrado en el jazz (143). Esta misma reiteración y múltiples significados, encerrados en los símbolos e imágenes del lenguaje dramático de Kennedy, muestran también una propiedad característica del ritual, componente que se encuentra en toda la tradición de la literatura afroamericana. El rico, complejo y vívido lenguaje de la obra de Kennedy emerge como un fresco manantial que hace así evidente las muchas posibles lecturas y perspectivas al emprender el viaje en busca de su identidad—los *alter egos* de Sara son un claro ejemplo—. Todos estos diferentes significados y perspectivas son esenciales y necesitan sacarse a la luz y confrontarlos para poder ofrecer, en fin, como hace Kennedy, un sentido de totalidad.

OBRAS ESCRITAS POR ADRIENNE KENNEDY

- Funnyhouse of a Negro* (1962)
The Owl Answers (1963)
A Lesson in Dead Language (1966)
A Rat's Mass (1966)
A Beast's Story (1966)
The Lennon Play: In His Own Write (1967)
Sun: A Poem for Malcolm X Inspired by His Murder (1968)
An Evening with Dead Essex (1974)
A Movie Star Has to Star in Black and White (1976)
A Lancashire Lad (1980) (Versión musical de la infancia de Charles Chaplin)
Black Children's Day (1980)
Electra (1980)
Orestes (1981)
A Diary of Lights (1987) (Musical sin canciones)
People Who Led to My Plays (1987)
Adrienne Kennedy in One Act (1988) (Incluye las obras: *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers*, *A Lesson in Dead Language*, *A Rat's Mass*, *Sun*, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, *Electra* y *Orestes*)
Deadly Triplets (1990)
The Alexander Plays (1992) (Incluye las obras: *She Talks to Beethoven*, *The Ohio State Murders*, *The Film Club (A Monologue by Suzanne Alexander)* y *The Dramatic Circle*)
Motherhood 2000 (1994)

OBRAS CITADAS

- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Gove Press, Inc., 1958.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1964.
- Baraka, Amiri. *Dutchman. Dutchman and The Slave*. New York: Morrow and Co., 1964.
- . *The System of Dante's Hell*. New York: Grove Press, Inc., 1965.
- . First Pan-African Cultural Festival, 1969, in Algiers. *Black Theatre* 5 (1969): 18-30.
- . *Creating a Unified Consciousness*. Newark, New Jersey: s.e., 1974?
- . *Daggers and Javelins: Essays, 1974-1979*. New York: Quill, 1984.
- . *Amiri Baraka: The Kaleidoscopic Torch. A Literary Tribute*, n. a. New York: Steppingstones Press, 1985.
- Barrios, Olga. Entrevista con Adrienne Kennedy. Stanford, diciembre 1989.
- Baym, Nina, et al., eds. *The Norton Anthology of American Literature*. Volume II, 3rd Edition. New York and London: W.W. Norton and Co., 1989.
- Betsko, Kathleen and Rachel Koenig. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books, 1987. *Black Theatre* 6 (1969): 27-30.
- Blau, Herbert. "The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy", *Modern Drama* 27 (1984): 428-544.
- Brown-Guillory, Elizabeth. *Their Place on Stage: Black Women Playwrights in America*. New York: Greenwood Press, 1988.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Thames and Hudson, Ltd., 1990.
- Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black*

- Women Writers*. New York: Pergamon Press, 1985.
- Combahee River Collective. "A Black Feminist Statement." *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Cherríe Moraga and Ana Castillo, eds. New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983.
- Curb, Rosemary K. "Lesson I Bleed." *Women in American Theatre*. Helen K. Chinoy and Linda W. Jenkins, eds. New York: Crown Publishers, Inc., 1981.
- Davis, Angela Y. *Women, Culture and Politics*. New York: Vintage Books, 1990.
- DeVeaux, Alexis. "Creating Soul Food: June Jordan." *Essence* 82 (April 1981): 138-150.
- DuBois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Scarborough and Ontario: New American Library, 1982.
- Ecker, Gisela, ed. *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1985. Fabre, Geneviève. *Le Théâtre Noir aux Etats-Unis*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- . *Drumbeats, Masks and Metaphor: Contemporary Afro-American Theatre*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1983.
- Fanon, Frantz., *The Wretched of the Earth*. New York: Ballantine Books, 1973.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Geschwender, James A. "Black Power". *The Black Revolt: The Civil Rights Movement, Ghetto Uprising and Separation*. Geschwender, ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1971.
- Harrison, Paul C. *Totem Voices: Plays from the Black World Repertory*. New York: Grove Press, 1989.
- Hart, Linda. "Music as Metaphor: New Plays of Black Women" *Making Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's*

- Theatre*. Linda Hart, ed. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1989.
- Henderson, Mae G. In response to Houston A. Baker's "There Is No More Beautiful Way: Theory and the Poetics of Afro-American Women's Writings." *Afro-American Literary Study in the 1990s*, Houston A. Baker and Patricia Redmond, eds. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- hooks, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- Kennedy, Adrienne. *People Who Led to My Plays*. New York: Theatre Communications Group, Inc., 1987.
- . *Funnyhouse of a Negro. Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- . *A Lesson in Dead Language. Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- . *The Owl Answers. Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- . *Sun. Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- . *Deadly Triplets: A Theatre Mystery and Journal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Lerner, Gerda., ed. *Black Women in White America: A Documentary History*. New York: Vintage Books, 1973.
- Mizrahi, Liliana. *Las mujeres y la culpa: Herederas de una moral inquisidora*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Neal, Larry. "The Black Arts Movement." *The Drama Review* 12, 4 (Summer 1969): 29-39.
- Rico, Araceli. *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés editores, 1990.
- Richards, Sandra L. "Negative Forces and Postive Non-Entities: Images of Women in the Dramas of Amiri Baraka." *Theatre*

- Journal* 34, 2 (May 1982): 233-240.
- Robinson, Beverly. "Historical Arenas of African American Storytelling." *Talk That Talk: An Anthology of African-American Storytelling*, Goss and Barnes, eds. New York: Simon and Schuster/Touchstone, 1989.
- Sanchez, Sonia. "Sonia Sanchez." *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
- Schipper, Mineke. *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg: Ravan Press, 1982.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Tate, Claudia. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
- Wilkerson, Margaret. "Adrienne Kennedy." *Dictionary of Literary Biography*. Volume 38. Thadious M. Davis and Trudier Harris, eds. Detroit, Michigan: Gale Research Co., Book Tower, 1985. 162-69.
- , ed. *Nine Plays by Black Women*. New York: New American Library, 1986.
- Williams, Mance. *Black Theatre in the 1960s and 1970s: A Historical-Critical Analysis of the Movement*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1985.
- Willet, John, ed. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1986.