



MUJER, SEXUALIDAD Y FAMILIA EN LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS¹ DE ÁFRICA Y DE LA DIÁSPORA AFRICANA²

OLGA BARRIOS

The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognised feeling (...). We have been raised to the yes within ourselves, our deepest cravings. (...) When we live outside ourselves, and by that I mean on external directives only, rather than from our internal knowledge and needs, when we live away from those erotic guides from within ourselves, then our lives are limited by external and alien forms and we conform to the needs of a structure that is not based on human need, let alone an individual's. (...) In touch with the erotic, I become less willing to accept powerlessness, or those other supplied states of being which are not native to me, such as resignation, despair, self-effacement, depression, self-denial (Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*).

DENTRO DEL SISTEMA PATRIARCAL, la sexualidad y la familia han sido dos de los factores más analizados por el feminismo como fuentes principales de opresión para la mujer. Un gran número de feministas rechazan una concepción universalista sobre la sexualidad. El placer y el deseo sexual femenino han sido silenciados durante siglos, siendo, como dice Audre Lorde al definir lo erótico, la base fundamental necesaria para sentirse una persona completa. El concepto de familia tradicional occidental, por otro lado, igualmente unido al de la sexualidad, también conlleva la falta de poder de la mujer, quien ha estado relegada al papel de cuidadora de los hijos y del marido en función de las necesidades de éstos; es decir, tenía que cumplir el papel de esposa y madre sin espacio alguno para ser ella misma. Y, dentro de la familia, la mujer ha estado obligada a satisfacer al marido, siendo a menudo víctima de abusos y agresiones de los que la ley no la protegía –aún en el siglo XXI vemos a diario que las mujeres de todo el mundo continúan sufriendo la violencia por parte de sus maridos y compañeros sin que se haya aprobado una legislación que realmente las defienda de estas agresiones y amenazas que, en la mayor parte de los casos, acaban en la muerte de las mismas–.

¹ Al final de este ensayo se ofrece una nota bibliográfica de dramaturgas y sus obras y/o producciones más destacadas, incluyendo las que se mencionan en este ensayo.

² La investigación y elaboración de este artículo han sido realizadas como parte del Proyecto de Investigación "Análisis y desarrollo del teatro de origen africano de habla inglesa" concedido por el Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Ciencia y Tecnología (Ref. BFF 2000-1276) y con la colaboración del Grupo de Artes Escénicas y Mujer (GAEM) del Seminario de Estudios de la Mujer, Salamanca.

Los conceptos de familia y sexualidad, sin embargo, tienen una representación teatral diferente cuando analizamos las producciones teatrales y/u obras escritas por mujeres que viven en diferentes regiones del mundo. Si en general en occidente, las mujeres reivindican su sexualidad e independencia económica como prioridades en su lucha por la igualdad, cuando estudiamos el trabajo de otras mujeres de color, estos temas se ven acompañados de otros factores como raza, clase y/o necesidades mínimas de supervivencia que se antepone a las prioridades de la mujer occidental. Y, además, dependiendo de la región, estas mujeres representarán en su trabajo unas diferencias que van de acuerdo con la experiencia cultural de la que ellas forman parte. Este ensayo pretende ofrecer una panorámica de las artes escénicas realizadas por mujeres africanas, afroamericanas y afrocaribeñas desde finales de los años 60 con especial incidencia en las representaciones que en ellas se ofrecen sobre los conceptos de familia y sexualidad femenina.

SEXUALIDAD

De acuerdo con *The Dictionary of Feminist Theory*, la sexualidad se define como el proceso social que crea, organiza, expresa y dirige el deseo (Humm 260). Normalmente se entiende sexualidad desde el punto de vista naturalista que suele referirse al instinto o impulso biológico dentro del individuo; y a veces también se utiliza para referirse a la orientación e identidad sexual, percibida como un atributo del individuo. Sin embargo, en la crítica feminista, según Stevi Jackson y Sue Scott, la sexualidad se refiere a los "aspectos de la vida personal y social que tienen una significación erótica", no sólo a "las prácticas, identidades y deseos eróticos individuales" sino también a los discursos y regulaciones sociales que construyen posibilidades eróticas en uno u otro momento (citado en Andermahr *et al.* 245)³. En la actualidad un gran número de sociólogos/as, sexólogos/as y feministas rechazan una concepción universalista de la sexualidad. Muchas feministas consideran la sexualidad como un tema de implicaciones políticas. En los años 60 y 70, el movimiento feminista comenzó a exigir el derecho de la mujer a definir su propia sexualidad, inicialmente en sus relaciones con los varones, pero más tarde rechazando el término sexualidad con la única implicación de *heterosexualidad* ya que dejaba fuera otros tipos de sexualidad, por ejemplo, las relaciones sexuales mantenidas entre personas del mismo sexo (Andermahr *et al.* 245)⁴.

La sexualidad, por tanto, puede entenderse como una construcción social (Mackinnon 161). Nuestro comportamiento sexual está enormemente afectado por fenómenos externos al dormitorio –la televisión y el cine puede dictar cómo debemos besar, mover el cuerpo, cerrar o abrir los ojos–. Además, nuestros padres, profesores, amigos/as y/o la religión nos han proporcionado expectativas que darán forma no sólo a lo que hagamos sino también a cómo nos sentimos al hacerlo. A esto hay que

³ Las traducciones tomadas de libros en inglés que aparecen en castellano han sido realizadas por la autora de este ensayo.

⁴ De acuerdo con la ensayista Nancy Chodorow, la división sexual y familiar del trabajo produce hombres y mujeres que entran en una relación heterosexual con una orientación asimétrica (195).

añadir que los placeres sexuales para la mujer pueden estar afectados por la preocupación de quedarse embarazada, o de nuestra apariencia física, o de hacerlo de forma *correcta*. Consecuentemente, nadie comienza su vida sexual sin llevar con ellos/as un pesado lastre de concepciones, esperanzas, miedos, creencias y expectativas. Según Harriet Gilbert no fue hasta los años 70 y 80 cuando las mujeres (re)descubrieron su potencial como amantes (207).

Desde que surgió el movimiento feminista se ha visto una acentuación en el derecho de la mujer al placer sexual, a la libertad de elección y a su culminación (Gilbert 196)⁵. El derecho de una mujer a su cuerpo –(re)descubrir y disfrutar de una sexualidad propia, decidir sobre el aborto, rechazar la mutilación genital femenina, defenderse contra abusos que revelan cómo es tratada como un objeto, para resaltar y rescatar el placer y la sensualidad de su cuerpo– es algo que se ha dejado ver especialmente, dentro de las artes escénicas, en la danza –como queda reflejado en el emblemático coreopoema de la afroamericana Ntozake Shange *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (1974) o en el trabajo de la compañía de danza/teatro afroamericana Urban Bush Women (desde los años 80), como se verá más adelante–. Según Holy Hughes, la sexualidad femenina suele asustar tanto a hombres como a mujeres, por lo que al representarla sobre el escenario es reclamada por las mujeres para obtener una posición de poder. Hughes, al igual que Lorde, considera que la sexualidad, como fuerza positiva y poderosa, es una manera de recrear la vida de una persona (citado en Brown 166-67).

Gran parte de la historia sexual vivida por las mujeres está teñida de violencia, incluyendo abusos, violaciones, acoso y otros tipos de agresiones sexuales. Al reivindicar el sexo –deseo y placer femeninos, negados a lo largo de la historia– el feminismo ha cuestionado y atacado la larga historia de la mujer tratada como objeto y el proceso de intimidación por el que, según Susan Brownmiller "*todos los hombres* mantienen a *todas las mujeres* en un estado de temor continuo" (citado en Gilbert 197). La teoría feminista prueba que la violencia contra la mujer es el producto de una cultura patriarcal en la que el hombre controla tanto las instituciones públicas como el cuerpo de la mujer –aunque los orígenes y significado político de la violencia del hombre contra la mujer sea interpretada de forma diferente en la literatura feminista–. El feminismo que se refiere a los casos de países del Tercer Mundo hace referencia a la violencia utilizada contra la mujer que rompe las normas sociales, siendo especialmente utilizada por el hombre para controlar la sexualidad de la mujer y su papel reproductor –por ejemplo, la mutilación genital femenina– (Humm 293).

Por otro lado, al analizar el tema de la sexualidad femenina, deben tenerse en cuenta otros factores culturales tales como clase y raza. De esta forma, las feministas negras añaden unas diferencias no incluidas en el feminismo blanco occidental. Según la escritora afroamericana bell hooks⁶, la realidad de una identidad racial y de

⁵ Se ha observado que en las fantasías y sueños de las mujeres, hay una separación entre sexualidad y erotismo, y maternidad y reproducción. Además se han estudiado casos en los que las mujeres eligen entre sexualidad y maternidad –madres para las que la satisfacción sexual se convierte en algo insignificante– (Chodorow 191). La maternidad, en el caso de las mujeres africanas, les concede un poder sagrado dentro de su comunidad, por lo que normalmente este factor se antepone al placer sexual que puedan obtener en sus relaciones (López 40).

⁶ El nombre de bell hooks aparece en minúsculas por expreso deseo de su autora.

clase establece unas diferencias en la calidad de vida, estatus social y estilo de vida que preceden a la experiencia común de las mujeres⁷; y está de acuerdo con el estudio *Liberating Feminism* de Benjamin Barber en el que éste considera que el sufrimiento no es una experiencia universal y, por tanto, deben examinarse los parámetros sociales e históricos para analizar este término y así poder establecer las diferentes formas de sufrimiento y las prioridades que deben otorgarse a cada caso (citado en hooks 2000, 134). En este sentido, hooks matiza las diferencias existentes en la experiencia vivida por las mujeres blancas y por las mujeres negras. Así, por ejemplo, el hombre negro puede ser víctima del racismo, pero el sexismo le permite actuar como explotador y opresor de las mujeres; por otro lado, la mujer blanca puede ser víctima del sexismo, pero el racismo le permite actuar como explotadora y opresora de la comunidad negra. El sexismo del hombre negro ha minado la lucha para erradicar el racismo al igual que el racismo de la mujer blanca ha minado la lucha feminista en busca de una igualdad entre todos los hombres, y entre todas las mujeres. Por tanto, según hooks, mientras estos dos grupos o cualquier otro grupo defina liberación como la necesidad de alcanzar una igualdad social con la clase dirigente del hombre blanco, demuestra que le interesa continuar la explotación y opresión de los otros grupos (2000, 144).

Al analizar la historia de la sexualidad de las mujeres negras, se observan una serie de agresiones recibidas por éstas entre las que se encuentra la mutilación genital contra la que la escritora afronorteamericana Alice Walker sigue luchando a través de su obra (sea literatura, cine, entrevistas, conferencias, etc.)⁸. En ocasiones, colectivos de mujeres africanas se han opuesto a que las mujeres occidentales, sin contar con ellas, hayan criticado la tradición de la mutilación genital femenina. Sin embargo, un mayor número de mujeres africanas hablan abiertamente y cada vez más a menudo contra esta práctica, habiendo solicitado, en algunos casos, refugio en otro país para no ser sometidas ellas o sus hijas a dicha práctica⁹.

En Norteamérica, por otro lado, la trayectoria histórica de los linchamientos sufridos por hombres negros y las violaciones a las que fueron sometidas las mujeres negras, en opinión de Jacquelyn D. Hall, no han sido suficiente ni profundamente analizadas¹⁰. Hall considera que esta tradición de violencia racial va íntimamente

⁷ Patricia Hill Collins observa además que las sociedades negras de África y de la diáspora reflejan elementos enraizados en el sistema de valores africano que existía antes e independientemente de la opresión racial. Por otro lado, como resultado del imperialismo, colonialismo, esclavitud, *apartheid* y otros sistemas de dominación racial, las comunidades negras comparten una experiencia común de opresión. Estas similitudes han promovido una serie de valores afrocéntricos que han penetrado en la estructura familiar, las instituciones religiosas, la cultura y la vida comunitaria de los negros en diversas partes de África, el Caribe, Sudamérica y Norteamérica (190).

⁸ Véase la entrevista "Interview from *Warrior Marks*" con Alice Walker realizada por Pratibha Parmar.

⁹ Véase el testimonio de Awa Thiam (Mali), quien en un breve artículo relata el doloroso proceso al que fue sometida mediante la práctica de la mutilación genital femenina.

¹⁰ Según Jacquelyn D. Hall entre 1882 y 1946 casi 5.000 personas fueron linchadas en los Estados Unidos, ofreciendo como ejemplos el caso de Emmett Till, un joven linchado en 1955 por silbar a una mujer blanca; los linchamientos de tres miembros del movimiento de derechos civiles en Mississippi en los años 60 y el linchamiento de un joven en Alabama en 1981, casos que muestran la persistencia y permisividad de este fenómeno de violencia racial. El índice más alto de linchamientos, sin embargo, ocurrió durante las revueltas populares del período de la Reconstrucción en Estados Unidos. Estos linchamientos en muchas ocasiones iban acompañados de tortura y mutilación sexual (329-30).

unida a la política de la sexualidad. Los linchamientos servían como herramienta de intimidación psicológica dirigida a toda la población negra. Las leyes fueron promulgadas principalmente para excluir al hombre negro, que resultaba una amenaza en potencia al orden establecido. Los linchamientos servían especialmente para establecer jerarquías entre los hombres. En contraste, la mujer negra representaba una amenaza más ambigua. La violencia ejercida contra la mujer ilustraba un doble peligro racial y sexual. Aunque, en ocasiones, las mujeres negras podían ser colgadas, en la mayoría de los casos servían como diana de múltiples agresiones sexuales. En este sentido, la violación sufrida por la mujer negra aseguraba la dominación y control del hombre blanco en el espacio privado, al igual que los linchamientos aseguraban el mantenimiento de una jerarquía en el espacio público masculino (331-33). Los linchamientos, por otra parte, eran la herramienta elegida para proteger a la mujer blanca, aunque el mito del violador negro nunca ha tenido una fundación real objetiva (Hall 334)¹¹. Estos linchamientos nunca eran perseguidos ni castigados por la justicia, como tampoco lo eran las violaciones y agresiones que sufrían las mujeres negras.

Al estudiar la sexualidad en la historia de la comunidad negra norteamericana hay que tener en cuenta que, al igual que el racismo deterioró las relaciones entre los miembros de la clase obrera y los linchamientos a veces enfrentaron a los blancos de clase humilde contra la comunidad negra, las agresiones sexuales dividieron igualmente a la comunidad negra. En opinión de Hall, en una sociedad que ha defendido la hombría/masculinidad en términos de poder y posesión, al hombre negro se le ha negado la posibilidad de poder cumplir esas expectativas, lo que le ha llevado, como consecuencia, a querer dominar a la mujer —la única forma de que su masculinidad permanezca bajo su control (345)—.

La sexualidad negra femenina ha ofrecido varias vertientes a lo largo de la historia: o ha sido completamente ignorada/invisible, o visible (*expuesta*), hipervisible, o estudiada como una patología¹² en discursos dominantes (Hammonds 93). La sexualidad femenina negra ha sido construida como la antítesis al canon de belleza blanca femenina occidental y, por tanto, ha sido relegada a la posición más baja de la escala social. Expertos occidentales en diferentes ciencias han llegado a concluir que la mujer negra encierra una sexualidad incontrolada. A la denominación de incontrolada se ha añadido además la de inmoral. Por tanto, la diferencia racial iba unida a la diferencia sexual para

¹¹ Hall añade que no siempre los linchamientos servían como castigo de la posible violación de una mujer blanca, sino de cualquier relación sexual elegida y mantenida libremente entre un hombre negro y una mujer blanca (340).

¹² Un caso evidente de la sexualidad negra femenina expuesta sería el caso de la Venus de Hottentot, quien, según la iconografía de finales del siglo XIX unía la imagen de la prostituta con la imagen representada por la Venus de Hottentot. Esta escultura de Sarah Bartmann de una mujer negra sudafricana fue expuesta y utilizada como objeto por el público occidental y por expertos científicos por considerarla como representante de aspectos inusuales de la fisonomía femenina —sus genitales y caderas—. (Hammonds 95). Sólo recientemente se ha presentado la producción de la dramaturga afronorteamericana Suzan-Lori Parks, *Venus* (escrita en 1990 y estrenada en 1997) como análisis y deconstrucción de esta figura, que ha representado el estereotipo extendido del cuerpo y sexualidad de la mujer negra. Por otro lado, la compañía de danza/teatro afronorteamericana Urban Bush Women, en su producción *Batty Moves* (años 90?), también ha reflejado el tema de las caderas de la mujer negra, exaltando su belleza a través de danzas caribeñas como contraposición al canon occidental de belleza femenina. Para una mayor información sobre un análisis de la iconografía del cuerpo femenino negro, véase GILMAN, Sander L. "Black Bodies, White Bodies".

mantener una supremacía masculina blanca –como ocurrió, por ejemplo, durante el período de la esclavitud en los Estados Unidos–. Los estereotipos creados sobre la sexualidad de la mujer negra eran utilizados para justificar su esclavitud y las agresiones sexuales y violaciones perpetradas por el hombre blanco contra ella; igual que servían para justificar los linchamientos (Hammonds 95-96).

A finales del siglo XIX, en lugar de resistir los estereotipos creados sobre su sexualidad, la mujer negra optó por el silencio con la esperanza de que, al callar y promover la moralidad victoriana de la época, podría demostrar que la imagen creada sobre la inmoralidad de la sexualidad femenina negra era falsa. Pero esta actitud no destruyó los estereotipos existentes. Según Evelyn M. Hammonds, el silencio mantenido por la mujer negra ha propiciado el que la mujer negra haya perdido la habilidad de articular algún concepto sobre su sexualidad (97)¹³. Este silencio lo han comenzado a romper muchas escritoras negras, especialmente las norteamericanas, y las artes escénicas ha sido el género que mejor ha expuesto estos cambios, especialmente en el teatro (a través de la sensualidad de sus imágenes, poesía y música) y en la danza.

FAMILIA

La definición tradicional occidental de familia según el *Dictionary of Feminist Theory* de Maggie Humm es la de “un individuo o grupo con niños/as” (87), añadiendo que ha sido el feminismo el movimiento político radical que se ha centrado en la transformación de las relaciones familiares. El rasgo que mejor caracteriza el feminismo de la década de los 80 es la forma en la que identifica a la familia como el centro más importante de la opresión de la mujer, añadiendo Humm que uno de los logros fundamentales del feminismo ha sido “su esfuerzo por deconstruir la familia como una unidad natural y reconstruirla como unidad social –como ideología, como un nexo institucional de relaciones y significados culturales y sociales–” (Humm 87). Por otro lado, la teoría feminista postcolonial considera a la familia como un núcleo complejo y el feminismo negro ha criticado el feminismo blanco occidental por suponer que la familia tiene características universales –la familia en la historia y práctica de países del Tercer Mundo tiene una función diferente, ya que puede ser el refugio en el que las mujeres pueden conseguir autodeterminación alejadas del mundo explotador (Humm 88)–. La ideología familiar occidental considera que la familia se refiere al concepto de familia nuclear (el esposo que ingresa el dinero y la esposa que depende económicamente del marido), excluyendo otros conceptos como *desviaciones* del mismo –por ejemplo, los casos en los que es la mujer la que lleva el peso de la casa y es la cabeza de familia, algo que parece ser bastante común en el Caribe–. Este concepto occidental ignora la diversidad de formas en las que confluyen relaciones económicas, sexualidad y reproducción, por lo que antropólogos/as han decidido optar por el término

¹³ Otro terreno al que se ha desplazado la sexualidad de la mujer negra ha sido la música. Éste es el caso de las cantantes del *blues* que fueron consideradas pioneras en dar voz a una sexualidad subjetiva de la mujer negra, desafiando y explotando los estereotipos que sobre ellas existían (Hammonds 97-98).

kinship (relaciones de parentesco o relaciones entre personas que comparten características similares de origen, ideas) (Andermahr *et al.* 89)¹⁴.

Como se ha apuntado antes, el feminismo de los años 60 y 70 se centraba inicialmente en la familia como núcleo principal de opresión para la mujer¹⁵. Sin embargo, esta visión ignoraba los diferentes tipos de familia que existen en todo el mundo. Las feministas negras, concretamente, han visto la maternidad en sus familias como fuente de solidaridad femenina y de poder, y han demostrado que para ellas el trabajo explotador doméstico no está restringido a la familia o a la maternidad confinada al cuidado de unos/as hijos/as biológicos/as. La política del feminismo socialista, por el contrario, se ha concentrado en redefinir la familia y ampliar su significado, más que rechazarlo. Un ejemplo es el movimiento de gays y lesbianas que han tratado de ampliar el significado de familia para incluir a compañeros/as del mismo sexo y han realizado campañas para conseguir que sus relaciones obtengan el mismo estatus legal de las parejas heterosexuales (Andermahr *et al.* 89). Por otro lado, bell hooks considera que se debería descartar la idea de que el yo existe *en oposición* a otro, recordando que, por el contrario, dentro de la comunidad negra norteamericana sureña aprendían que el yo existía *en relación* a las vidas y experiencias de los demás, englobando una realidad colectiva pasada y presente, familia y comunidad (2000, 31). Patricia Hill Collins observa, además, que, dentro de la comunidad afronorteamericana, la familia extensa y la iglesia son dos instituciones fundamentales en las que mujeres negras expertas en el conocimiento específico de autoafirmación de la mujer negra comparten ese conocimiento con sus *hermanas*¹⁶ más jóvenes. En este sentido, Adrienne Rich en su artículo “Compulsory Heterosexuality”, subraya la tradición de unión y solidaridad que ha existido siempre entre las mujeres negras, tanto en África como en los Estados Unidos (200). Por su parte, Collins afirma que tanto la familia como la iglesia negras son instituciones afrocentricas que tienen como centro a la mujer (195).

Para una mejor comprensión del concepto de familia negroafricana y de la diáspora es fundamental conocer el trayecto histórico que ha sufrido la familia negra de ancestros africanos. El nuevo orden establecido en el Nuevo Mundo representó para su población indígena y para la población de origen africano una escena de mutilación real, desmembramiento y exilio, en el que el cuerpo femenino y masculino dejaron de ser sujetos para convertirse en un lugar de manipulación cultural y política (Spillers 60). La familia de la diáspora africana no sigue los mismos parámetros que la familia occidental blanca; mientras que en esta última el hombre es el cabeza de familia, en el caso de la familia a lo largo de la historia de la diáspora africana en la mayoría de los casos el padre está ausente (Spillers 58). Por otro lado, durante la

¹⁴ Según esta teoría podría incluirse aquí la relación de estrechos vínculos que existen entre las mujeres negras –*zammies*–. Sobre este tipo de relación entre mujeres negras en Dominica está basada precisamente la obra de la escritora de Dominica asentada en Inglaterra, Jacqueline Rudet, titulada *Basin*, que se examinará en la sección del Caribe.

¹⁵ En las últimas décadas se observa una tendencia en la mujer más que en el hombre a tomar la iniciativa para iniciar los trámites de divorcio y separación puesto que es cada vez más independiente económicamente (Chodorow 186).

¹⁶ Curiosamente la palabra *hermana* se utiliza más a menudo entre las mujeres negras que entre las occidentales blancas no porque sean hermanas de sangre, sino como pertenecientes a una misma comunidad/familia, fuerte vínculo que se percibe entre las mujeres negras de todo el mundo.

esclavitud la madre en un gran número de ocasiones era separada de sus hijos/as, por lo que la familia nuclear como tal no podía existir dentro de la comunidad negra. En los años de esclavitud en el Nuevo Mundo se negaba el rito de la maternidad y se establecía la paternidad dual: la ausencia del nombre del padre africano y la presencia burlesca¹⁷ del padre apresador. En este juego paradójico, sólo se mantenía la presencia real de la mujer como madre y como madre-desposeída (Spillers 84-85).

Estudios psicológicos y sociológicos de las últimas décadas sugieren que la mujer negra ha sido condicionada por el concepto que la sociedad blanca tiene del hombre negro como irresponsable y débil, por lo que la mujer negra ha desarrollado como resultado un alto grado de independencia. Según Rennie Simson, las cifras del censo de 1980 en Estados Unidos, presentaban un 41% de casas en las que la mujer negra era la cabeza de familia. Esta independencia, a su vez, ha llevado al hombre negro a percibir a la mujer negra como agresiva y dominante. Aunque estas opiniones simplifican en exceso la realidad y puedan considerarse altamente estereotipadas, sin duda, en opinión de Simson, han jugado un papel importante a la hora de formular las relaciones entre mujeres y hombres negros, y a la hora de construir la identidad sexual de la mujer negra (229-30). Simson afirma que la construcción de esta identidad sexual tiene sus raíces precisamente en los días de la esclavitud. Los abusos y agresiones sexuales que la mujer recibía desde temprana edad chocaban con los principios cristianos y africanos que valoraban la castidad de la mujer, y el hombre negro tenía poder alguno para defenderla de dichos ataques. También habría que destacar la falta de solidaridad de la mujer blanca con la mujer negra en este terreno. Todos estos factores llevaron a que la mujer negra negara su identidad sexual como ser humano y, al carecer del apoyo y/o defensa por parte de otras personas, tuvo que desarrollar ella sola una fuerza especial en su lucha diaria de supervivencia (231-32).

En el período posterior a la Guerra Civil norteamericana, la mujer negra casada con un hombre negro siguió sufriendo la misma situación de abuso por parte de su marido, teniendo además que afrontar en la mayoría de los casos la situación de un marido que no podía mantenerla, de forma que también en este período tuvo que buscarse la vida sola para poder sobrevivir —el varón tenía más dificultad para encontrar trabajo que la mujer, ya que ésta, como último recurso, podía trabajar como asistente doméstica—. Al tener en cuenta esta trayectoria, la familia negra presentaba unas características totalmente diferentes a las que presentaba la familia blanca occidental, en la que el hombre era el cabeza de familia. Según esta trayectoria histórica, la mujer negra, de acuerdo con Simson, se convirtió en una militante por necesidad, teniendo que construir una identidad sexual diferente a la de la mujer blanca que vivía a su lado. Por una parte, el hombre negro no tenía poder para ayudarla; por otra, el hombre blanco ostentaba demasiado poder y era demasiado egoísta como para ayudarla en sus relaciones con los hombres y con la mujer blanca —ésta última, a su vez, en la mayoría de los casos, se mantenía demasiado distante y despreocupada para servirle de ayuda—. En estas condiciones, a la mujer negra no le quedó más remedio que confiar en sí

¹⁷ Además, la mayoría de los dueños de las plantaciones que habían tenido hijos de sus esclavas no reconocían su paternidad. Así comienza la historia de la figura del *trágico/a mulato/a* que es rechazado/a tanto por la comunidad blanca (por no ser completamente blanco) como por la comunidad negra (por creerlo más cerca de la posición privilegiada de los blancos).

misma y desarrollar sus propias herramientas de lucha para poder sobrevivir (232, 235). Por otro lado, a veces puede observarse la existencia de una hermandad, comunidad y/o familia de mujeres negras que han ayudado a nutrir y enriquecer su identidad como mujeres de color, como queda representado en las producciones teatrales en Norteamérica *for colored girls* (Ntozake Shange, 1974), *Flyin' West* (Pearl Cleage, 1992) o el trabajo de Urban Bush Women; en el Caribe, el caso más representativo en la compañía teatral Sistren (Jamaica) —también formada exclusivamente por mujeres— o la obra *Basin* de Jaquelin Rudet (Dominica, 1985); y en Sudáfrica, en obras como *Have You Seen Zandile* (Gcina Mhlophe, 1985) o *So, What's New?* (Fatima Dike, 1991), por citar algunos ejemplos¹⁸.

LAS ARTES ESCÉNICAS

Barbara Christian observa su miedo a los nuevos movimientos en los que se exalta la teoría más que la creación de escritores/as, acusando el oscurecimiento más que el esclarecimiento encontrado en dichas teorías (17, 16). Según Christian, la teoría debe estar enraizada en la práctica, y no viceversa, ya que parece que en un gran número de ocasiones se intenta crear una teoría para, posteriormente, intentar que la obra creativa analizada se ajuste a la misma. Christian considera que la teoría no debe ser un monolito, y, en su opinión, muchas feministas no tienen en cuenta la complejidad de la vida (las mujeres provienen de diferentes razas, clases, tienen diferentes preocupaciones, etc.). La variedad, la multiplicidad o el erotismo son difíciles de controlar (18-19). Christian asegura que su método de teoría no es uno prefijado sino que tiene relación con lo que lee y con el contexto histórico de los textos que lee, al igual que con las diversas actividades de crítica en las que está involucrada, considerando que existe un aprendizaje en el lenguaje utilizado por los escritores/as. Por tanto, ella no ha establecido ningún método, sino que cada obra literaria le sugiere un acercamiento diferente (22).

Teniendo en cuenta que, si todavía hay una gran carencia en teoría dramática feminista occidental, el vacío es aún mayor cuando se estudia el campo de las artes escénicas en África y en la diáspora, las palabras de Christian pueden tener una repercusión especial en la creación de futuras teorías dramáticas/teatrales en este campo. Es cierto que el número de obras escritas por mujeres africanas y afrocaribeñas no son todavía muy abundantes, pero sí puede observarse un aumento en el número de producciones escénicas especialmente desde los años 70 y 80¹⁹. Por otro lado, el factor de

¹⁸ Es interesante destacar que, últimamente, el hombre negro norteamericano está comenzando a dar sus primeros pasos al cuestionarse su papel dentro de la teoría feminista negra. La aportación de una visión masculina de feminismo negro, según el crítico afronorteamericano Michael Awkward, puede beneficiarse enormemente de lo que las mujeres feministas tienen que decir sobre la participación del hombre. El hombre negro necesita explorar la posición desde la que pueda hablar (95-96). Según Awkward, el feminismo representa un medio fructífero y liberador de reconceptuar el sujeto negro masculino. Lo que un feminismo negro masculino debe buscar es visualizar y llevar a la práctica las posibilidades señaladas por las diferencias que el feminismo ha expuesto y creado (104, 105). Para un análisis más detallado sobre este tema véase el artículo de Michael Awkward.

¹⁹ Uno de los principales problemas para analizar las obras teatrales es la dificultad para poder localizarlas. Es especialmente difícil acceder a las publicadas por dramaturgas del Caribe; y, en muchos otros casos, las obras han sido llevadas al escenario pero el texto no ha sido publicado.

una amplia carencia en la crítica dramática de obras y producciones realizadas por mujeres de la diáspora podría contribuir precisamente a seguir la línea propuesta por Christian e ir construyendo una teoría dramática a medida que estas obras van saliendo a la luz —una de las intenciones de este ensayo—. Al acercarse a las creaciones artísticas de estas mujeres, es conveniente además tener en cuenta lo que la escritora chicana Gloria Anzaldúa considera una conciencia mestiza, siempre en transición y con una múltiple personalidad, características que pueden encontrarse en los pueblos colonizados²⁰—algo que reflejan claramente los *alter egos* de Sarah, protagonista trágica de la obra de la afronorteamericana Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro* (1964).

Al hablar de las artes escénicas es importante señalar el hecho de que éste es un género público y uno de los que mayor incidencia y/o influencia puede ejercer a la hora de promover o reivindicar cambios sociales. Por otra parte, de acuerdo con Jeanie Forte, la naturaleza abiertamente política de muchas de las representaciones teatrales de las mujeres desde los años 60 ha surgido como un sub-género dentro de las artes escénicas. Todas las representaciones teatrales de las mujeres derivan de la relación de las mujeres con el sistema dominante de representación, situándolas dentro de una crítica feminista. La ruptura con el sistema dominante reflejada en estas representaciones constituye “una estrategia de intervención radical y subversiva *vis à vis* dentro de la cultura patriarcal”. Fue precisamente en los años 60 y 70, coincidiendo con el Movimiento Feminista, cuando las mujeres comenzaron a utilizar la representación teatral como estrategia deconstructiva para mostrar cómo la mujer había sido representada exclusivamente como objeto sexual y las repercusiones que para las mujeres había tenido dicha actitud (251-52).

Asimismo, Forte considera que la representación teatral de la mujer tiene un potencial que interrumpe y/o rompe con el concepto que la ha considerado como objeto sexual para convertirla en un sujeto que habla y se expresa libremente, poniendo, por tanto, en tela de juicio el concepto tradicional de un único sujeto unificado (el varón). Se puede explicar así que muchas de las producciones teatrales sean de naturaleza autobiográfica, lo cual evidencia la habilidad de una mujer para *hablar* de su subjetividad (Forte 254-58). Lo personal y autobiográfico, por otro lado, según Forte, están íntimamente unidos a la sexualidad femenina —lo más personal y, al mismo tiempo, estipulado socialmente—. La sexualidad no puede quedar relegada al campo privado puesto que el concepto *mujer* ha sido construido en relación con el deseo masculino, y, por tanto, el cuestionamiento de esta construcción es un acto político —por tanto público— (Forte 259). Según Forte, el afianzamiento de sus instintos sexuales y de su sexualidad para las mujeres que participan en las artes escénicas es crucial, y su trabajo reclama y captura el cuerpo femenino de “su textualización patriarcal mediante la ‘escritura del cuerpo’, tomando prestado este término de la feminista francesa Hélène Cixous” (259). En la misma línea que Cixous, Luce Irigaray promueve además una identificación entre el lenguaje y la sexualidad de la mujer, y considera la escritura como el espacio ideal para examinar las nuevas posibilidades de la subjetividad de la mujer (Forte 260). Un claro ejemplo de esta *escritura del cuerpo* son el

grupo de las afronorteamericanas Urban Bush Women en sus interpretaciones de danza/teatro.

Para que no haya malos entendidos, Forte establece una diferencia, por ejemplo, entre un show de *striptease* y una representación teatral en la que también se ofrezca un desnudo femenino, ya que en el primero la persona que realiza el show ofrece su cuerpo como objeto de cambio para el placer de otro, sin referencia a su propio placer; mientras que en el segundo caso las mujeres exponen sus cuerpos para reclamarlos, para afirmar su propio placer y sexualidad, y es la mujer la que ejerce control sobre su propio cuerpo al definir ella las reglas del juego —como en el caso de la producción *Batty Moves* de la compañía de danza/teatro Urban Bush Women, en la que se reclama el cuerpo, la sexualidad y sensualidad que reside en el movimiento de caderas de las mujeres afrocaribeñas—(263). Igualmente, a través de la representación teatral, el cuerpo desnudo o no de la mujer, puede articular la sexualidad femenina en una multiplicidad de voces no escuchadas antes. Estas representaciones ofrecen alternativas al canon existente y dominante, y revelan que la sexualidad binaria es una forma de opresión ejercida sobre la mujer al tiempo que exploran las diversas vertientes y complejidad de la sexualidad femenina (Forte 264). En esa exploración, la mujer (re)crea, inventa, descubre una sexualidad que ha sido invisible/inexistente hasta entonces. En esta línea, si analizamos el caso concreto de la sexualidad de la mujer negra, ésta ha sido eliminada por los componentes de género, raza y clase.

Las mujeres negras desde los años 60 y 70, a raíz de los Movimientos de Teatro, Artes y Poder Negros y del Movimiento de Liberación de la Mujer, comenzaron también a revisar, (re)escribir y recuperar *su* historia como mujeres negras, intentando simultáneamente crear una nueva estética que se adecuara a esa nueva identidad con que iban a impregnar sus obras. Así comenzaron una búsqueda incesante para encontrar un espacio que hasta entonces se les había negado. Al contar sus historias privadas y escondidas, consiguieron que el propio hecho de contar esas historias (*storytelling*) se convirtiera en un acto de resistencia a la opresión que sufrían, siendo los temas de la sexualidad y la familia los más explorados en sus obras. Por otro lado, el estilo de sus obras en la mayoría de los casos se aleja del realismo occidental tradicional para incluir elementos como la música, la danza, o el uso de un lenguaje poético; la inclusión de elementos surrealistas, expresionistas, etc.; o a través de monólogos —algo que subraya especialmente la subjetividad y afirmación de *su* identidad y de *su* historia— en un intento de crear un lenguaje propio que expresara su naturaleza de mujer de color. Habría que recordar que como ciudadanas de la primera potencia mundial (los Estados Unidos, en donde tuvieron lugar los grandes movimientos sociales liderados por la comunidad negra, como el Movimiento de Derechos Civiles, y los Movimientos de las Artes, Teatro y Poder Negros, además del Movimiento de Liberación de la Mujer) las dramaturgas, actrices y directoras afronorteamericanas pueden considerarse las pioneras en un nuevo arte escénico feminista negro que ha ejercido una influencia extraordinaria sobre otras comunidades negras del resto del globo, al tiempo que ellas han incorporado igualmente elementos pertenecientes a otras comunidades —especialmente afrocaribeñas y/o africanas— en sus obras.

²⁰ Véase la obra de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*.

ESTADOS UNIDOS

Entre las dramaturgas negras de Estados Unidos, especialmente desde los años cincuenta en adelante, y con mayor incidencia, a partir de finales de los años 60 y 70, familia y sexualidad femenina son dos temas fundamentalmente analizados en términos dramáticos y/o escénicos. Y todas ellas, siempre muestran un compromiso social y político de denuncia dentro de una sociedad en la que siguen marginadas y oprimidas por ser mujeres y por ser negras.

A pesar de las diferencias entre las obras teatrales escritas por mujeres blancas y negras en los Estados Unidos, puede establecerse una diferencia entre las escritoras inglesas y las norteamericanas, por ejemplo. Parece haber una convicción generalizada que desde los años 70 las dramaturgas feministas inglesas han combinado en sus obras un feminismo socialista con un estilo brechtiano en sus obras, mientras que las dramaturgas norteamericanas han utilizado con menor frecuencia la política de izquierdas, aunque hayan utilizado técnicas escenográficas no convencionales para representar un entendimiento psicológico de sus personajes y ofrecer modelos históricos para un teatro comunitario (Keyssar 9).

Por otro lado, muchas escritoras afronorteamericanas han destacado el papel esencial de la ira/rabia a la hora de escribir sus experiencias. A bell hooks, por ejemplo, esa rabia la llevó a cuestionarse la política de la dominación masculina y la capacidad para resistirse contra una socialización sexista (2000, 140). En esta misma línea, pero centrándose específicamente en la violencia que las mujeres sufren en el hogar a manos de sus maridos o compañeros, Valerie Smith menciona a varias escritoras afronorteamericanas como Toni Morrison, Michelle Wallace, bell hooks, Pearl Cleage o Notzake Shange, al afirmar que todas ellas han continuado luchando contra lo que Shange llama "conspiración de silencio", es decir, rompiendo con esa especie de secreto de familia que sigue amparando los abusos recibidos por la mujer negra en su hogar (205-06). Por eso, la obra de Shange, *for colored girls* (1974), quizá pueda considerarse pionera en la lucha por romper ese silencio en el campo de las artes escénicas al mostrar una valiente radiografía de las relaciones de pareja y de la familia afronorteamericana, por lo que esta obra ha tenido una enorme repercusión internacional en las escritoras africanas y de la diáspora africana.

Adoptando el término *womanist* (mujerista) —o feminismo negro—²¹, acuñado por la escritora afronorteamericana Alice Walker, desde los años 70 especialmente la estructura de las obras suele ir paralela a un planteamiento más mujerista (de mayor incidencia en la problemática y temas que atañen a la mujer negra), dando así lugar a un teatro

²¹ En su ensayo "In Search of Our Mother's Gardens", Alice Walker define el término *womanist*: From woman, a Black feminist or feminist of color; from the Black folk expression, "you acting womanish." Want to know more than is considered "good for one." Responsible, in charge, serious. Also, a woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women's company, women's culture, women's emotional flexibility and women's strength. Traditionally capable as in, "mama, I'm walking to Canada and I'm taking you and a bunch of other slaves with me." Loves music, loves dance, loves the movies, loves the spirit, loves love and food and roundness, loves struggle, loves the folk, loves herself—regardless!

Womanist is to feminist as purple is to lavender (citado en Dickerson 115).

experimental que muestra esa búsqueda femenina de una nueva estética que se ajuste a su realidad e identidad. Como se verá más adelante, el término mujerista ha sido igualmente adoptado por las escritoras afrocaribeñas y africanas, quienes lo han ajustado a sus características específicas geográficas, sociales y políticas.

Ya en los años 50 y principios de 60, sobresalieron dos grandes dramaturgas afronorteamericanas, Alice Childress and Lorraine Hansberry, quienes podrían considerarse precursoras de las dramaturgas que surgirían a finales de los 60 y principios de los 70²². Tanto Childress como Hansberry en sus obras inciden en el racismo existente en la sociedad norteamericana. Childress suele centrarse en personajes de la calle analizando o bien la arrogancia de la clase media negra en relación con la clase negra más baja (*Wine in the Wilderness*, 1966), o los problemas que sufren las parejas interraciales (*Wedding Band*, 1966). Y Hansberry, por otro lado, se centra más en la clase media negra, siendo *A Raisin in the Sun* (1957) la más conocida y con más repercusión internacional, obra que es además emblemática de un momento histórico específico —el movimiento de lucha por los derechos civiles— pues la obra presenta a una familia negra que, a pesar de los obstáculos encontrados para mudarse a un vecindario blanco, acaba logrando su objetivo. A la cabeza de esta familia está Lena (Mama), quien es capaz de mantener unidos a sus hijos y nuera. Por otro lado, Hansberry ofrece una visión pluralista dentro de la familia que daba al traste con la idea homogénea que el mundo occidental tenía sobre la comunidad negra, como si ésta fuera un monolito²³. La fuerza encerrada en el personaje femenino de Lena iba a verse reflejada también a menudo a partir de entonces en las obras escritas por las sucesoras de Hansberry. Sin embargo, serían estas últimas las que llevarían a sus obras una mayor concienciación de género —algo que no había sido incluido en los Movimientos de Arte, Teatro y Poder Negros de los años 60— y optando por un estilo experimental alejado del estilo predominantemente realista utilizado hasta entonces.

Adrienne Kennedy fue la primera que se aventuró en la creación de un teatro experimental, teñido de una combinación de estilos expresionista y surrealista, dentro de los que la autora desdobra a sus personajes en múltiples personalidades y muestra cómo el racismo ha penetrado en el individuo y en la familia negra norteamericanos destacando la vertiente trágica a la que, como resultado, se ven abocados sus personajes. Éste es el caso de *Funnyhouse of a Negro* (1964), en la que la protagonista mulata Sarah es incapaz de aceptarse a sí misma —dividida entre la tradición blanca y la negra— y de aceptar su mestizaje, la violación a la que ha sido sometida y la locura en la que ha terminado. Kennedy, refleja igualmente cómo el racismo ha causado la desmembración de la familia/comunidad a la que Sarah pertenece; y, por otro lado, cómo la sexualidad de la mujer negra siempre parece estar teñida de violencia y/o sufrimiento. Así, por ejemplo, en *A Lesson in Dead Language* (1968), Kennedy presenta

²² Esto no quiere decir que no existiera una larga tradición de escritoras afronorteamericanas desde el s. XIX, sobre las que en las últimas décadas se ha comenzado a escribir más extensamente. Sin embargo, Childress y Hansberry son especialmente mencionadas por las dramaturgas que surgirían posteriormente.

²³ Con un tono más radical, Hansberry dejó inacabada otra obra, *Les Blancs*, en respuesta a la obra del francés Jean Genet *The Blacks* (que tuvo igualmente una gran repercusión en Estados Unidos), que podía dar la impresión de que la comunidad negra es homogénea y no representar la pluralidad de personalidades existentes dentro de la misma.

el ritual de la niña hacia su pubertad y el sufrimiento que ello conlleva, como parte esencial de la sexualidad de la mujer –quizás un paralelismo con la del sufrimiento que conlleva el hecho de ser negra y el proceso de transición hasta aceptar su sexualidad/negritud como parte esencial de su identidad–.

En la misma línea de Kennedy, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (1974) de Ntozake Shange, es una obra que igualmente desdobra la personalidad de la mujer negra en una gama de colores –los del arco iris– para mostrar las múltiples experiencias de las mujeres negras (dejando así patente, igualmente, la multiplicidad de voces negras femeninas). La obra hace especial hincapié en las relaciones amorosas de estas mujeres con los hombres negros para denunciar, por un lado, los abusos, violaciones, malos tratos, embarazos no deseados, ausencia del hombre, etc.; y, por otro, para llamar la atención de los hombres negros y éstos se den cuenta de que deben comenzar a tratar a sus mujeres con respeto y en términos de igualdad. Esta denuncia de los malos tratos a los que se ve sometida la mujer negra y, por otro lado, la celebración de una familia/comunidad de mujeres de color, de su sexualidad, sensualidad e identidad femenina negras, van acompañadas de los ritmos de la danza y poesía que componen esta pieza y que subrayan precisamente la exaltación del cuerpo y la sensualidad de la mujer negra. Siguiendo con la idea de colocar a un elenco de mujeres en escena, Aishah Rahman en su obra *Unwed Women Cry in No Man's Land, While a Bird Dies in a Gilded Cage* (1977), trata el tema de cuatro adolescentes negras en los últimos días de su embarazo mientras permanecen en una casa de acogida en la que tendrán que dejar a sus hijos para ser entregados en adopción, al tiempo que se escucha un saxo con la música de Charlie Parker ("Bird") y observamos los últimos días en la vida de éste. Al final de la obra, el grito de una de las jóvenes en el momento del parto y nacimiento de su bebé se funde con la muerte de Charlie Parker. Estas jóvenes van narrando las historias de sus embarazos no deseados y cómo fueron abandonadas, en la mayoría de los casos, por sus compañeros. La obra (como la del dramaturgo sudafricano Small Ndaba, *So Where To?* (1991), muestra a estas adolescentes asustadas ante el embarazo y la idea de un parto inminente. Alguna de ellas ha sido violada y el embarazo se convierte además en otra consecuencia más no deseada fruto de esa violación.

En la misma línea de denuncia contra la violencia a la que se ve sometida la mujer negra seguida antes por Kennedy, Shange o Rahman, se encuentran las obras de Pearl Cleage. En *Blues for an Alabama Sky* (1995), por ejemplo, Cleage aborda los temas del aborto y la necesidad de ofrecer a las jóvenes una educación sexual, incluyendo el uso de anticonceptivos. Como otras dramaturgas afronorteamericanas y negras sudafricanas que se examinarán más adelante (Fatima Dike o Noninzi Magi Williams), Cleage decidió dedicarse a la escritura impulsada por la violencia que las mujeres sufren a diario (violadas, desangradas en abortos ilegales, o asesinadas –cinco mujeres son asesinadas diariamente por los hombres que dicen quererlas, según ha manifestado la propia dramaturga–). Para Cleage racismo y sexismo van íntimamente unidos, de ahí su interés en explorar el punto donde se encuentran los dos (Sullivan 20). Cleage se considera nacionalista negra y feminista radical, definiendo su trabajo como una lucha contra el racismo, sexismo, clasismo y homofobia existentes (Sullivan 25). Otra obra de Cleage, *Flyin' West* (1992) se centra en la representación de una familia de mujeres emprendedoras a finales del s. XIX. En esta obra Min, la hermana

más joven (maltratada por su marido) junto con sus hermanas Sophie y Fannie, es la propietaria de un terreno que resulta muy atractivo para los nuevos colonos blancos. Sophie está intentando por todos los medios desarrollar una especie de legislación comunitaria que contribuya al crecimiento económico de la Nicodemus, una ciudad de población exclusivamente negra. Por un lado se ve el conflicto con el marido de Min, que intenta por todos los medios vender la parte de Min con la posibilidad de llegar a matarla, y, por otro lado, las constantes estrategias de Sophie para salvar a la comunidad de que en ella se introduzca el mal ausente: el racismo. En esta obra, Cleage ofrece modelos de familia que se alejan completamente del canon occidental, estableciendo un paralelismo entre una familia de mujeres y la comunidad en la que viven –familia extensa–²⁴.

Las obras de Pearl Cleage se caracterizan especialmente porque siempre cuestionan los papeles de género prescritos y por su lucha contra el sexismo. Si en *Flyin' West* presenta un modelo de familia compuesto por tres hermanas emprendedoras, en *Hospice* (escrita en los años 80) presenta el reencuentro entre una madre que está muriendo de cáncer y su hija embarazada, mostrando a una madre que se negó a ser la sombra de su marido –un carismático líder de los 60– y lo abandonó junto a su hija para poder ser ella misma y dedicarse a la escritura. Cleage, por tanto rompe con el papel tradicional de esposa y madre otorgado a la mujer y ofrece nuevas representaciones de los papeles que puede jugar la mujer dentro de la familia. Además, según la dramaturga, no se puede luchar de forma eficaz contra el racismo hasta que no se haya vencido el sexismo existente en su sociedad (Chill, GP) –prioridad que aparece a la inversa de lo que piensan muchas mujeres africanas y caribeñas–. Las obras dramáticas de Cleage, por otro lado, siguen un estilo realista magistralmente escrito, que contrasta, con los estilos más experimentales de sus coetáneas; por tanto, utiliza un estilo más tradicional como base de sus reivindicaciones feministas y propuestas de cambio dentro de la comunidad afronorteamericana que se pueden hacer extensivas al resto de la sociedad norteamericana²⁵.

²⁴ *Flyin' West* está basada en un hecho histórico sobre un artículo escrito por la periodista afronorteamericana Ida B. Wells en un periódico de Memphis tras un linchamiento y posterior manifestación en las calles en 1898. En su artículo animaba a los afronorteamericanos a dejar la ciudad y mudarse al oeste del país en busca de libertad. Para Cleage es una obra sobre la violencia y otras injusticias ejercidas contra las mujeres afronorteamericanas. La obra tiene lugar en 1898 en Nicodemus, Kansas, centrada en una familia de mujeres encabezada por Sophie Washington. Fue precisamente la determinación de las mujeres negras de esa época lo que impulsó a Cleage a escribir esta obra (Jonson, PG).

²⁵ Helen Keyssar en la introducción a su libro *Feminist Theatre and Theory*, observa que hay una tendencia generalizada a creer que el teatro feminista debe tener una estructura experimental lejos del tradicional estilo del realismo. Sin embargo, ella argumenta que muchas mujeres siguen utilizando el estilo realista combinado con técnicas brechtianas que obliguen al público a pensar e intentar buscar soluciones a los problemas que plantean. Por otro lado, menciona a la dramaturga Michelene Wandor quien piensa que un estilo nuevo y desconocido puede resultar alienante entre un público de clase obrera y clase media que se siente más cómodo con un estilo tradicional, por lo que el realismo en estos casos puede contribuir a que el público sea más receptivo a las ideas sociales y políticas y a nuevos modelos de comportamiento que, de otra forma, evitarían. Según Keyssar, el realismo ayuda al público a olvidar que exista una frontera entre público y escenario y, por tanto, el mundo del escenario puede ser parte fácilmente del mundo del espectador/a (Keyssar 5).

En cierta manera, Alexis De Veaux en *The Tapestry* (1975), aunque sin seguir un estilo completamente realista, sí continúa en la misma línea de Cleage observada en *Hospice*, planteando el caso individual de la mujer negra contemporánea que tiene que poner en orden su vida y tomar decisiones personales y profesionales importantes, al tiempo que se entreteje el tapiz de sus emociones, de sus relaciones de amor y amistad, y del vínculo con su familia y las tradiciones –todo ello parece inundar su pequeño apartamento sin dejarle espacio para ella misma–. Jet (la protagonista) representa a la nueva mujer negra que tiene que hacer frente sola a su futuro, tras descubrir la traición de su mejor amiga con su novio. Al final, Jet decidirá realizar los exámenes finales de la carrera de Derecho y, por encima de todo, seguirá adelante con su intención de llevar a cabo cambios que ayuden a mejorar su sociedad. *The Tapestry* exalta la necesidad de la mujer negra por encontrar su propia identidad, su sexualidad e independencia al tiempo que cuestiona el papel tradicional de la mujer en sus relaciones amorosas, dentro de la familia y dentro de la sociedad. De Veaux ha destacado que busca nuevos mundos/caminos en los que mujeres y hombres negros –como seres sexuales, sin definición específica como homosexuales o heterosexuales– puedan trabajar juntos y en términos de igualdad (citado en Ramsey 93).

En el género del teatro/danza quizás sea la compañía Urban Bush Women (fundada en New York en 1984 y dirigida por Jawole Willa Jo Zollar) la que mejor ha analizado y representado los temas de género, raza y sexualidad femenina de la mujer negra, combinando elementos africanos, afronorteamericanos y afrocaribeños desde una perspectiva mujerista. Como en el caso de *for colored girls* de Shange, en sus obras, se combina el trabajo en colaboración con improvisación, música y texto –precisamente, en su obra *Soul Deep* (1999) se utilizan textos de Ntozake Shange y Langston Hughes (escritor afronorteamericano del *Harlem Renaissance*)–. Sus producciones toman características físicas o sociales que se refieren concretamente a la comunidad negra, como es el caso *HairStories* (2001) –jugando con la palabra *hair* (pelo), y que se pronuncia como *ber* (ella)– para estudiar la relación entre la imagen física (el pelo rizado negro), el estatus social, las ideas políticas y la identidad cultural, yuxtaponiendo danza tradicional y música contemporáneas. El objetivo principal de esta compañía es “crear a una bailarina nueva (...), una artista/atleta/pensadora/sanadora/organizadora comprometida con la liberación de las mujeres de color, con las personas de color, y con todos aquellos que no tienen otra cosa que ofrecer más que su trabajo” (WAC, Community Projects 1).

Las piezas de Zollar están basadas en legados africanos, danza tradicional afronorteamericana, y la energía de los bailes de la calle para celebrar y deconstruir los valores y nociones de la feminidad (WAC, Zollar's Choreography, 1, web). *Womb Wars* (¿año?) se centra en el cuerpo de una mujer para cuestionar las nociones que sobre él ofrece la ciencia, incluyendo la violencia que el cuerpo de la mujer sufre constantemente (riesgos de abortos clandestinos, agresiones sexuales, etc.) e intentando mostrar la relación existente entre la amenaza de violencia y la sumisión sexual. Con esta pieza, Zollar quiere devolver los derechos del cuerpo femenino a su dignidad y privacidad, creando espacios seguros a los que estas invasiones no puedan tener acceso; y, como el coreopoea de Shange, finaliza con una celebración de la habilidad de la mujer para redescubrir la paz y para resistir al control social que es impuesto sobre su cuerpo. En esta pieza de danza/teatro se enfatiza la necesidad de curar a las mujeres

violadas, agredidas sexualmente, subrayando que estar a favor del aborto legal no implica colocarse en una posición contra la vida (WAC, Political Commentary 2-3, web). En *Bones and Ash* (¿año?) el cuerpo femenino se convierte nuevamente en su tema central, mostrando el legado impuesto a las mujeres afronorteamericanas quienes se han mantenido en lucha continua contra la violación, la agresión sexual y la opresión. Estas imágenes, sin embargo, van seguidas de otras imágenes sanadoras de mujeres que, aunque han tenido que seguir por arduos caminos, han adquirido una fortaleza especial y han logrado el control de sus destinos. El cuerpo femenino, siempre sujeto al dolor y la violación, se convierte en seguida en un lugar de restauración y fuente de fuerza y poder. También la familia es analizada en esta pieza, ofreciendo imágenes sobre el afecto y el cuidado que no provienen precisamente de la familia tradicional, la cual ha sido una institución opresiva para la mujer (WAC, Womanist Legacies 1-2, web).

En *Anarchy: Wild Women, and Dinab* (¿año?), las componentes de Urban Bush Women representan sonidos y gestos que socialmente no están bien vistos (comer y masticar ruidosamente en el escenario, sentarse cómodamente con las piernas abiertas, etc.). De esta forma, el grupo rompe con las normas de comportamiento sociales impuestas sobre la mujer tanto dentro de la sociedad como en el escenario (WAC, Celebrations, web). En el espectáculo *Shelter* (¿año?) se amplía y se presenta una nueva concepción de lo que significa la palabra hogar, tomando como personaje a las mujeres sin techo (WAC, Shelter 3). En la danza subversiva interpretada por esta compañía se rompe con las normas eurocéntricas sobre los movimientos que el cuerpo femenino debe seguir; así, en *Batty Moves* (*batty* es argot jamaicano proveniente de la palabra *butt* para referirse a los glúteos de la mujer) se acentúa especialmente el movimiento de caderas, característico de los ritmos afrocaribeños, para expresar sensualidad y espiritualidad (no confundir con religiosidad). De esta forma se celebra la sexualidad negra femenina, desafiando el mito de que ésta es una sexualidad anómala (WAC, Subversive Dancing 12, web).

Resumiendo, las mujeres afronorteamericanas en sus obras representan nuevos y múltiples conceptos de familia, que no coinciden con el de la familia nuclear occidental, sino más bien con la idea africana de familia extensa, o con la de la tradición de la diáspora africana de mujeres solas (o familias de mujeres) al frente de sus vidas y/o de sus familias. Si, por un lado, alguna de ellas denuncia el efecto trágico del racismo en la sexualidad y en las relaciones de pareja y de familia –con el consiguiente desmembramiento de ésta, como en el caso del trabajo dramático de Adrienne Kennedy–, en la mayoría de los casos representan una familia/comunidad de mujeres que ayudan a otras mujeres a crecer y les muestran cómo pueden llegar a ser libres e independientes al tiempo que celebran sus cuerpos y sexualidad, denuncian la violencia que contra ellas ejercen a diario sus maridos y/o amantes, y, rompen, por tanto, con esa “conspiración de silencio” o secretos de familia que las mujeres han callado durante siglos. Es importante destacar además que, en la mayoría de los casos, estas obras suelen terminar con un final esperanzador de cambio y una celebración de la feminidad y sexualidad de la mujer negra, algo que suele reflejarse en muchos otros casos de dramaturgas africanas y afrocaribeñas. El trabajo escénico realizado en colaboración –como en los casos de Shange o Urban Bush Women– también puede encontrarse en otros ejemplos de África o el Caribe, como se verá a continuación.

EL CARIBE

Como resultado del comercio de esclavos/as africanos/as, el Caribe anglófono muestra especialmente un predominio de población de ascendencia negroafricana. El movimiento postindependentista en el Caribe ha estado marcado por un discurso que reclamaba su identidad predominantemente negroafricana. Frente a la experiencia del imperialismo occidental, el discurso postcolonial surgido a partir de los movimientos de independencia de los años 60 y 70 ha incluido el análisis de los factores de clase, raza y nación. El movimiento feminista de los años 70 en el Caribe además concurría con el de postindependencia. En la creación de grupos de mujeres de concienciación feminista se observa la influencia de las ideas que surgieron con los Movimientos de Poder Negro, la Nueva Izquierda, los diversos movimientos antibelicistas y el Movimiento de Liberación de la Mujer en los Estados Unidos durante los años 60 y 70 (Reddock 60). Sólo recientemente (a finales de los 80), grupos como los indocaribeños —especialmente en Trinidad y Tobago— han comenzado a expresar su identidad cultural y racial, pero, a pesar de ello, el discurso femenino sigue siendo predominantemente afrocéntrico, en oposición a un discurso multicultural o eurocéntrico.

En todo el Caribe existe la concepción de la mujer esclava africana como símbolo de fuerza y poder para mantener unida a su familia durante la esclavitud. Así, por ejemplo, el grupo teatral jamaicano Sistren escribió la historia de Nanny (en *Nana Yah*, 1980), una esclava cimarrona²⁶ que dirigió a su pueblo en rebelión contra los dueños de plantaciones blancos²⁷. Como la población mayoritaria en el Caribe es de ascendencia africana, el discurso feminista se ha centrado especialmente en la población negra y de color y en la cultura criolla (mestiza)²⁸. Por tanto, según Baksh-Sooden, la familia de clase obrera es siempre analizada en términos de la mujer como cabeza de familia (a pesar de que dentro de la población indocaribeña se encuentran diversos modelos de familia aparte de la ya citada, como por ejemplo, la familia extensa de tres generaciones o la familia nuclear) (Baksh-Sooden 78-79)²⁹.

²⁶ Cimarrones eran los/las esclavos/as que escaparon a la esclavitud y/o lideraron movimientos antiesclavistas, formando, en muchos casos, poblaciones libres.

²⁷ En el Caribe hay que distinguir entre las personas africanas e indígenas que fueron forzadas a la esclavitud y los contratos de aprendizaje (*indentureships*). Al ser abolida la esclavitud en 1838, se introdujo en 1917 el sistema de *indentureship*, por el que un gran número de población de la India fue llevada al Caribe —especialmente visible en Trinidad y Tobago— (Baksh-Sooden 80).

²⁸ Rawwida Baksh-Sooden incluye en su artículo la siguiente definición que M.G. Smith ha ofrecido al referirse a *criollo*:

The creole complex has its historical base in slavery, plantation systems and colonialism. Its cultural composition mirrors its racial mixture. European and African elements predominate in fairly standard combinations and relationships. The ideal forms of institutional life such as government, religion, family and kinship, law, property, education, economy and language are of European derivation; in consequence, differing metropolitan affiliations produce differing versions of creole culture. But in their creole contexts, these institutional forms diverge from their metropolitan models in greater or lesser degree to fit local conditions (83).

²⁹ En el discurso afrocéntrico feminista, quedan por tanto excluidas otras mujeres indígenas, de origen indio, chino y otros grupos como indonesios (Baksh-Sodeen 79). Por otro lado, la escritora cubana Nancy Morejón considera que todo el Caribe forma una gran familia, algo que suele reflejar en su poesía (268).

El movimiento feminista caribeño difiere del norteamericano y del europeo ya que el Caribe postcolonial tiene una mayoría de población africana que posee más control político y económico que en otras regiones de la diáspora. Por otro lado, aunque la mujer afrocaribeña ha creado su propio espacio de lucha contra el sexismo, continúa colaborando al lado del hombre en los partidos políticos de izquierdas, sindicatos y Organizaciones No Gubernamentales (ONG). Los primeros grupos de feministas afrocaribeñas consideraban que raza y clase iban íntimamente ligadas a las jerarquías políticas, económicas y sociales, reconociendo que el hombre negro pertenecía igualmente a la clase oprimida. Estos movimientos podrían definirse, por tanto, como feministas socialistas negros³⁰. Por otro lado, la educación recibida por un gran número de mujeres a raíz del movimiento de postindependencia les ha permitido una mayor movilidad y ha hecho posible que muchas dejaran de pertenecer a una clase social más baja a la que pertenecían por nacimiento. El matrimonio, por el contrario, no ha sido un agente de movilidad importante para las mujeres de clase baja o para las mujeres afrocaribeñas de clase obrera entre las cuales predomina el modelo de mujer como cabeza de familia (Baksh-Sooden 81)³¹. Sin embargo, en general, se puede decir que las mujeres de las clases más bajas están preocupadas esencialmente por su supervivencia y es difícil que puedan involucrarse en otros debates teóricos feministas mientras no tengan resueltos las necesidades básicas de subsistencia (Baksh-Sooden 81).

Las escritoras caribeñas Carole Boyce Davies y Elaine Savory Fido consideran que, cuando los países debaten temas de liberación en general, la emancipación de la mujer es un elemento esencial a tener en cuenta para el completo entendimiento de dicha liberación. Sin embargo, las sociedades caribeñas —aunque hay necesidad de debatir temas de género— no están muy involucradas en estos debates. En cuanto a la diferencia existentes entre África, Norteamérica y el Caribe, se puede observar que en el Caribe las escritoras no son consideradas parte esencial activa dentro de la lucha contra el sexismo; pero, según Davies y Fido, hay señales de que el feminismo literario y el activismo político podrían sobrevivir y desarrollarse más eficazmente a través de las artes escénicas creadas por mujeres que a través de la crítica, y el grupo teatral Sistren es un ejemplo evidente (x, xi). Davies y Fido parecen identificarse y creer que una aproximación mujerista³² al Caribe es más adecuada que el feminismo occidental,

³⁰ Sin embargo, se han originado separaciones dentro de estos movimientos feministas ya que ha habido una retirada por parte de las feministas de clase media que podrían caracterizarse como más radicales.

³¹ Según Rhonda Cobham, el modelo burgués de mujer victoriana como madre y esposa, retirada del sector productivo y atada a la fidelidad sexual con un solo hombre dentro de la unidad familiar, no resultaba práctico ni atractivo para la mujer jamaicana de clase baja, que tenía que buscar un compañero dentro de una movilidad constante y a menudo población masculina en el paro. Cobham explica así el espíritu independiente que ha impregnado la personalidad de la mujer jamaicana, reflejado en la literatura (1977). En *The Hills of Hebron*, de la escritora jamaicana Sylvia Winter, según Janice Lee Liddell, la protagonista Gatha queda debilitada por su matrimonio que contribuye a que se convierta en víctima —algo que caracterizaba la vida de la mujer caribeña en los años 40—. Gatha dirige su propio negocio y tenía una independencia que desaparece al contraer matrimonio (329, 327).

³² Aunque adopta el término acuñado por la escritora afronorteamericana Alice Walker, Carole Boyce Davies define *mujerismo* en los siguientes términos, subrayando que el término no es antagónico a los hombres y reconociendo afinidades con el feminismo internacional pero insistiendo, al mismo tiempo, en su especificidad y reconociendo las peculiaridades que envuelven a cada mujer bajo circunstancias concretas:

ya que engloba otros factores añadidos como raza y clase. Davies considera que el término mujerista es más flexible que feminista, considerando que en el Caribe es necesario atraer al hombre dentro del debate sobre la experiencia de la mujer (xv). Además, observa que, gracias al Movimiento de Liberación de la Mujer de los años 60 y 70, aparte de mujeres escritoras afrocaribeñas, las mujeres de origen indio han comenzado también a expresar su realidad y su visión feminista en lo que escriben, aunque la gran mayoría en el campo literario la siguen ocupando los hombres (xxvii-xviii). Según Davies y Fido, la crítica feminista y/o mujerista en el Caribe debe deconstruir los paradigmas de una sociedad tradicional masculina y reconstruir una perspectiva y experiencia femenina que ayude a cambiar esa tradición que ha silenciado y dejado al margen a la mujer (xviii).

La mujer caribeña se encuentra en el proceso de salir de una historia en la que se le ha negado su voz y está comenzando a dar pasos valientes en la expresión creativa, siendo la poesía el género más utilizado en el Caribe anglófono e hispano, mientras que el género narrativo parece predominar en el francófono. Las artes escénicas, sin embargo, carecen de una fuerte presencia femenina. A pesar de ello, pueden encontrarse contribuciones importantes como las de Daphne Joseph-Hackett (quien ha contribuido de forma esencial al desarrollo del teatro) en Barbados; Beryl McBurnie (una figura fundamental en el campo de la danza) y Molly Ahye y Hellen Camps (directoras de un importante movimiento teatral para el que se han adoptado algunas formas del carnaval de Trinidad) en Trinidad y Tobago; y Hertencer Lindsay (gran impulsora del *PanCaribbean Theatre Company* formada en 1986) (Davies y Fido 10).

Gran parte del problema de no encontrar más mujeres caribeñas involucradas en las artes escénicas tiene que ver con las escasas oportunidades que se ofrecen en estos campos, y con el hecho de que la mayoría de las personas realizan trabajos de jornada completa que sólo les permite asistir a los ensayos o actuar durante las vacaciones o por las noches. Además, a diferencia del hombre, se espera que la mujer esté en casa, y si son madres solteras, este factor les restringe aún más cualquier actividad teatral (Davies y Fido 10). Es interesante destacar, por el contrario, que en los años 80 comenzaron a aparecer grupos musicales de calipso en Trinidad compuestos exclusivamente por mujeres, para extenderse posteriormente a todo el Caribe. Estos grupos ofrecían una

(1) Recognizing a common struggle with African men against foreign domination, this brand of feminism is not antagonistic to men; (2) it acknowledges affinities with international feminism while insisting on its own specificity; (3) it looks back into history to account for indigenous feminisms; (4) it respects women's status as mothers while questioning compulsive motherhood and the valorization of male offspring—it sees the positive aspects of polygamy, especially as it relates to child care, while condemning the privileges that men have in marital relationships; (5) it respects African women's self-reliance, social organizations, and cooperative working practices while rejecting the exploitation of women's work; (6) it takes into consideration the peculiar situation of women in societies undergoing war, national liberation and socialist construction; and (7) it looks at traditional and contemporary avenues of choice for women (citado en Assiba d'Almeida 13-14).

Igualmente la escritora cubana Nancy Morejón considera que la tarea de una mujerista en su región estaría relacionada con su sociedad y su historia, observando que no se pueden importar ciertos modelos de los movimientos feministas de Occidente u otras regiones desarrolladas porque ellas pertenecen a zonas geográficas subdesarrolladas (266).

lectura feminista de una tradición que ha sido en su mayoría explícitamente sexista (Fido 1995, 250)³³.

De acuerdo con Elaine Savory Fido, Barbados y Jamaica han sido las regiones del Caribe en las que se ha originado más creatividad teatral llevada a cabo por mujeres, cuestionando los estereotipos existentes sobre la mujer y creando imágenes más complejas de la realidad femenina caribeña. A partir de los años 60, el teatro ha combinado la representación del texto escrito con la tradición oral y la del carnaval, dando un giro cada vez más radical hacia la representación no verbal—no basada en un texto escrito— (Fido 1990, 331-32). El trabajo teatral más conocido nacional e internacionalmente es el de la compañía jamaicana *Sistren*, que ha adoptado la forma de teatro popular, en clara conexión dialéctica con el público y con un fuerte compromiso político hacia el cambio social. Su trabajo se realiza de forma colectiva teniendo a Honor Ford Smith como directora/tutora (Fido 1990, 333).

En 1977 se creó el grupo teatral *Sistren* en Jamaica que desde entonces ha continuado su trabajo de orientación feminista. La compañía fue fundada cuando un grupo de mujeres pertenecientes a un programa de empleo (*Impact Programme*) decidieron representar sus objetivos en el escenario. Este programa fue diseñado para mejorar la situación de empleo de las mujeres debido al alto porcentaje de éstas en paro a pesar de que también fueran las únicas que se encargaban de los ingresos de su familia (Goodman 163). A diferencia de otros grupos feministas, casi todas sus componentes pertenecen a la clase obrera y utilizan el teatro como herramienta de concienciación y como entretenimiento (Reddock 60). Aunque su trabajo está realizado en la forma de teatro popular, habitualmente suelen seguir un guión escrito, y la misma compañía produce sus obras (Davies y Fido 10).

*Sistren*³⁴ significa algo más que hermanas de sangre, significa que este grupo proviene de la gente, que es de la gente, que está en la gente y es para la gente; *Sistren* es un término de gran respeto (Thomas 15). Entre los temas que tratan sus producciones teatrales, están los ritos de la mujer en el paso a la pubertad y los embarazos (*Belly-Woman Bangarang*, 1978³⁵), el problema de la prostitución (*QPH*-1981-, en el que tratan la leyenda de una famosa prostituta, Pearl Harbor conocida como Pearl, que murió en un albergue para pobres); o el tema de los malos tratos y la separación en guetos que existe para las mujeres de clase obrera en Jamaica. En sus producciones, y para conseguir que los temas tratados sean más digeribles, siempre está incluido el humor como componente esencial. Habitualmente utilizan sucesos reales como

³³ Elaine Savory Fido, en su artículo "Finding a Way to Tell It", incluye un breve resumen de los momentos teatrales más importantes en el Caribe, comenzando con Guyana hasta principios de los años 70, donde un gran número de actores y técnicos formaban parte de un teatro floreciente (Michael Gilkes, Clairmonte Tait, Ken Corsbie, etc.) que acabaron por trabajar en otros lugares del Caribe. Posteriormente fue Trinidad, durante los años en los que Derek Walcott tuvo allí su residencia y su grupo Trinidad Theatre Workshop. Jamaica recibió un gran impulso gracias al establecimiento de la Escuela de Drama de Jamaica, a través de la cual se han formado grandes actores/actrices. Y Barbados y Sta. Lucía tienen desde los últimos años algunos proyectos de teatro interesantes que muestran el desarrollo de ideas de trabajos previos (Fido 1990, 341).

³⁴ Del término inglés *sister*, hermana.

³⁵ Esta obra ganó la medalla de oro en la Comisión del Festival de Jamaica.

base de sus producciones teatrales, así, por ejemplo, para la producción de *Sweet Sugar Rage* (1985), la compañía se desplazó a una granja para trabajar en ella y utilizar esa experiencia como base de su trabajo sobre las mujeres jamaicanas agricultoras a través de su personaje principal, Iris. El resultado fue un documental sobre las mujeres en la industria azucarera. Igualmente se eligió a otra protagonista de fuerte personalidad para la obra *Nana Yab* (1980), centrándose en la figura de Nanny, la cimarrona (Goodman 164-65). Otra producción, *Domestick* (1982), denuncia el abuso que reciben las asistentes domésticas. Según Lizbeth Goodman, la combinación de teatro y política en el trabajo de Sistren ha ejercido una gran influencia en el cambio de perspectiva sobre los papeles de las mujeres en la sociedad jamaicana, y en hacer visible su existencia en otras culturas ya que esta compañía ha realizado varias giras internacionales (166).

En *Lionheart Gal: Life Stories of Jamaican Women* (1986), la directora artística (Honor Ford Smith) propuso tres preguntas que debían ser contestadas por las componentes del grupo teatral: ¿Cómo fuiste consciente por primera vez del hecho de estar oprimida como mujer? ¿Cómo afectó esa experiencia a tu vida? ¿Cómo has intentado cambiarla? *Lionheart Gal* es una obra esencialmente oral y de desarrollo circular (Cooper 482). Una de las historias que incluye esta pieza teatral es "Rock Stone a River Bottom No Know Sun Hot", en la que la narradora cuenta las peleas entre su madre y los hombres, su desilusión con ellos y la estrecha relación con su hija cuando viven juntas ellas dos solas. La historia muestra que el deseo de las mujeres de establecer relaciones con los hombres es tan fuerte como el reconocimiento doloroso de que dichas relaciones conllevarán dolor, abandono, frustración y la posibilidad de ser traicionadas (Fido 1990, 337-38). En las historias de esta pieza teatral se refleja el dolor y el amor de una gran mayoría de mujeres que se convierten en cabezas de familia casi siempre debido al abandono de sus parejas. Estos testimonios/historias, y el hecho de que se construyan con ensayos en los que prima la improvisación como base de su trabajo recuerdan claramente a la obra de la dramaturga afronorteamericana Shange *for colored girls* o al trabajo realizado por la compañía de danza/teatro Urban Bush Women. Por otro lado, el teatro popular de Sistren, realizado por mujeres de clase obrera y orientado especialmente a las zonas rurales de Jamaica, contrasta con el trabajo de las dramaturgas afronorteamericanas, cuyo teatro se representa y está dirigido especialmente a la clase media norteamericana. Sistren ha llevado sus producciones a las zonas rurales de Jamaica y otros países caribeños. Además aparecieron en el Festival Internacional de Teatro de Londres en 1983, en otras partes de Inglaterra y Holanda.

En Barbados, Earl Warner, ha sido el creador de la obra *Lights* (¿año?) centrada sobre temas de género, cuyo trabajo, según Warner, le ha ayudado enormemente a una comprensión más amplia de la mujer. La obra incluye escenas que muestran la adolescencia, abuso infantil e incesto, matrimonio, divorcio, lesbianismo, maternidad, prostitución, violación, mujeres ancianas, relaciones entre mujeres blancas y negras, menstruación, amistad entre mujeres, etc. En 1985, Earl Warner dirigió la obra de Norman de Palm, *Desirée*, un monólogo interpretado por una mujer que cuenta la historia de una madre soltera cuya existencia está estrechamente unida a su bebé, la iglesia y la necesidad de disfrutar de su vida, y cuya violencia hacia el bebé al final ocasiona una fuerte conmoción entre el público (Fido 1990, 339). Parece ser que el

mensaje que quería transmitir la obra, era el efecto destructivo de los embarazos en las adolescentes -Sistren y otras dos obras, una sudafricana, *So Where To?* (1989) escrita por Small Ndaba y la de la afronorteamericana, Aishah Rahman, *Unwed Women* reflexionan sobre el mismo tema, en un intento de concienciar al público sobre este problema dentro de la comunidad negra³⁶-. Es de destacar que, tanto en el Caribe como en Sudáfrica, han surgido dramaturgos que tratan específicamente temas que afectan a la experiencia de la mujer -y, por extensión, a la sociedad entera; mientras que no conozco casos de dramaturgos afronorteamericanos desde los años 60 y 70 en adelante que realicen la misma labor en teatro-. En opinión de Elaine Savory Fido, tanto mujeres como hombres dramaturgos sensibles a temas de género deben seguir explorando el campo de las artes escénicas (en forma y contenido) para crear una nueva tradición en el Caribe (Fido 1990, 340).

Según Fido, la importancia de la obra *Lights* y del trabajo de Sistren es que estas producciones presentan temas que pueden ayudar a aumentar la concienciación de la experiencia de la mujer caribeña y, supuestamente, minar las imágenes estereotipadas que existen sobre ella, además de sentar unas bases y un espacio que favorezca el hecho de que otros/as directores/as y dramaturgos/as puedan crear con más libertad personajes femeninos en el escenario. Tanto Sistren como *Lights*, utilizan además otras formas teatrales no verbales -como la danza o el mimo- e incluyen canciones (Fido 1990, 336).

Otro grupo de teatro africano-caribeño, dirigido por Yvonne Brewster desde 1986, que opera principalmente en Inglaterra, es Talawa³⁷. La directora de origen jamaicano considera que todo el Caribe está formado por sociedades matriarcales, con lo cual, la palabra feminismo no tiene mucho sentido en ese contexto aunque, en términos occidentales, considera que las producciones realizadas por este grupo son feministas (Goodman 155). Aunque pasa la mayor parte del tiempo en Inglaterra, Brewster ha trabajado con otros grupos teatrales en el Caribe (Jamaica), África y Norteamérica, resaltando la importancia de la representación de las mujeres negras, las diferencias en perspectiva que existen entre mujeres blancas y negras dependiendo de las regiones geográficas y la representación de las mujeres negras en papeles estereotipados (como el de niñera -*nanny*-). Precisamente, este grupo creó la producción teatral *Nanny*, presentada en el Festival de Mujeres de New York en 1988.

³⁶ En Inglaterra existe un grupo de Teatro de Mimo de Mujeres Negras (Black Mime Theatre Women's Troop) que quiere reflejar la experiencia de las mujeres negras en Inglaterra, dirigido desde 1986 (dos años después de su fundación) por Denise Wong, quien quería experimentar con la idea de un grupo de mujeres para explorar temas que resultaran relevantes a las mujeres (Goodman 167). Entre sus producciones se encuentra *Mother* (1990), que se desarrolla sin seguir una historia lineal, incluyendo mimo, canciones y un collage de impresiones sobre las vidas de las mujeres negras. Las actrices interpretan papeles múltiples relacionados sobre todo con el tema del las mujeres negras en relación a su maridos e hijos, de quienes reciben continuas demandas emocionales, siendo a veces maltratadas por sus maridos/amantes (Goodman 168). La idea de esta producción era concienciar al público sobre la maternidad y los problemas que ésta encierra de forma que se pudiera iniciar un cambio social, sobre todo en las mujeres, madres jóvenes o adolescentes que podían estar iniciando su vida sexual (Goodman 172).

³⁷ Brewster explica que el nombre de Talawa, que proviene de una palabra antigua Ashanti o Twi (de *small* -pequeño- y *stalwart* -robusto-), lo consideraron apropiado para su grupo de teatro, puesto que las mujeres que lo componían no eran muy altas pero poseían una fuerte personalidad.

Brewster confeccionó una pieza teatral sobre Nanny (como se conoce en Jamaica), realizando un paralelo con la mujer guerrera Asante y destruyendo así un estereotipo creado en Occidente y ofreciendo una imagen mucho más poderosa proveniente de África.

Brewster considera que Talawa es una compañía feminista en el sentido que trabaja desde un punto de vista femenino (Goodman 157-59). Influida por sus orígenes y por su generación, explica que su grupo teatral comparte la riqueza proporcionada por las mujeres, pero no considera que haya que excluir a los hombres, ya que, según su propia experiencia, los hombres a menudo ayudan y apoyan los logros de las mujeres, al igual que las mujeres animan a los hombres y a otras mujeres (Goodman 160). Por otro lado, después de haber trabajado en diferentes regiones, considera que en África se observa el dominio masculino en la sociedad y esto queda reflejado igualmente en el teatro; y además el mejor trabajo realizado por las mujeres queda relegado al mundo académico, por lo que el teatro no tiene un impacto social significativo (Goodman 161). Según Lizbeth Goodman, el trabajo de Talawa además examina las implicaciones del racismo en la sociedad contemporánea inglesa (163).

Una autora que merece mención especial es Jacqueline Rudet y su obra *Basin* (1985). Rudet nació en East London pero se crió en Dominica. Comenzó como actriz antes de fundar su grupo de teatro Imani-Faith en 1983 —compañía fundada por y para las mujeres negras—. Rudet afirma que fue precisamente en Dominica donde se dio cuenta de la fuerza y amor que poseen las mujeres negras, al tiempo que también fue consciente de los abusos que éstas reciben y de lo inapreciables que son. En *Basin* pretendía mostrar que todas las mujeres negras tienen mucho en común ("Preface", *Basin* 114). La obra ofrece una idea de la familia y de la sexualidad de la mujer que se aleja totalmente del modelo patriarcal occidental, ya que representa la relación entre dos mujeres negras, adoptando el término de *zammies* para definir dicha relación. En la página 132, Mona, una de las dos protagonistas, explica a otra amiga el significado de *zammie* —de origen francés de la palabra *ami*— aclarando que en Dominica, se refiere a una relación que tiene más implicaciones que una simple amistad; acercándose más a una amistad espiritual que no tiene por qué implicar necesariamente una relación sexual entre ellas:

MONA

It comes from "ami"; French for friend. Only in Dominica, it's more than friendship. It's not only comfort, it's not only companionship, it's not only physical. Zammies are friends, spiritual friends; zammies know about each other without knowing each other. Zammies are not necessarily lovers. Black women know things that only black women know. They have so much in common.

Vinculada al término *zammy* está la palabra *basin* (palangana), cuyo significado Susan le recuerda a Mona (su amiga y pareja). *Basin* es un término cuyo significado conocen todas las mujeres negras y simboliza un vínculo de unión entre diferentes generaciones de mujeres (abuelas, madres, hijas, etc.) porque, desde muy jóvenes, todas reciben una palangana para llevar a cabo su higiene personal:

SUSAN

If they want to know about zammies, tell them about their basin. All black women know about their basin. Some don't have water, some need the hot water to wash their kids, some don't have time to take a bath! We all know about boiling a pan of water and using a basin to wash yourself. My mother gave me my own basin when I was about four. I think it was probably the first thing I possessed. Just before we went to bed, my mother would tell us, "Go wash your kookalook!" That was when I first became conscious of being a woman and what it meant to be feminine. That was when I first began to think about my mother, and her mother (129).

Como en el caso de las dramaturgas y artistas afronorteamericanas, las afrocaribeñas transmiten el mismo vínculo de unión que existe entre las mujeres negras, creando así una familia extensa de mujeres claramente reflejada en sus producciones, muchas realizadas en colaboración, y en los temas específicos de género. Ninguna de ellas se olvida de reflejar la situación social en la que viven sus experiencias e igualmente denuncian el sexismo y violencia que reciben a manos de sus compañeros o esposos. Por otra parte, las mujeres afrocaribeñas parecen coincidir en que el hombre también puede colaborar con la mujer en el teatro en los temas de género que, al fin y al cabo, son temas sociales que les conciernen a ambos sexos. Y es de destacar, igualmente, que al menos una de las compañías teatrales, Sistren, está orientada más hacia un público rural con actrices que pertenecen a la clase obrera, algo que no es tan común en Estados Unidos.

ÁFRICA

La escritora de ascendencia nigeriana, Buchi Emecheta, al igual que las escritoras afrocaribeñas, rechaza el término feminista y adopta el de mujerista, que ella define aplicado a su condición de mujer africana:

No quiero que se me llame aquí feminista porque es [un término] europeo. Es así de sencillo, eso me molesta. (...) El feminismo viene de Europa, y de las mujeres europeas, y no me gusta ser definida por ellas. Pero en casi todo, excepto quizá en la cuestión de la familia, mis libros tienen las mismas ideas que ellas. (...) Yo creo en la variante africana del feminismo. Lo llaman mujerismo, porque, sabes, las europeas no tenéis que preocuparos del agua, no tenéis que preocuparos de la escolarización de los hijos, sois ricas. Pero yo compro una tierra y digo, "vale, no puedo construir en ella porque no tengo dinero, así que voy a dársela a algunas mujeres para que la cultiven". Esa es mi clase de feminismo (1989, citado en López 144-45).

En la misma línea de Emecheta, la teórica nigeriana Chikwenye O. Ogunyemi considera el feminismo occidental más individualista, polémico y retórico, mientras que el mujerismo tiene una orientación más comunitaria y permite el debate en el que poder discutir el destino de las personas oprimidas dentro de un contexto significativo, evitando así abstracciones (119)³⁸.

³⁸ Igualmente, la crítica nigeriana Molara Ogundipe, acuñando el término *stiuwanismo* (acrónimo de *Social Transformation Including Women in Africa*), define lo que significa para ella el feminismo africano que incluye su preocupación por el cuerpo de la mujer, su persona, su familia y sociedad, asegurando que el feminismo es un asunto tanto de hombres como de mujeres:

Al analizar la obra de las mujeres del Caribe y África (dos regiones consideradas subdesarrolladas) el movimiento feminista negro (mujerismo) tiene una vertiente socialista más acentuada que en Estados Unidos. Así, por ejemplo, Chikwenye Okonjo Ogunyemi, refiriéndose concretamente a las escritoras nigerianas, afirma que los problemas de las novelistas son complejos y van más allá de las cuestiones de género, observando que estas escritoras necesitan encontrar un equilibrio entre los temas de la nación de la que forman parte y los temas de género mientras buscan una forma de resolver la crisis socio-económica junto con el varón —algo que también se aprecia en las escritoras afrocaribeñas en contraste con las afronorteamericanas— (López 144).

Las mujeres negras pertenecientes a países del Tercer Mundo, parecen resaltar, como lo hace Molara Ogundipe en su artículo "The Female Writer And Her Commitment", que ser mujer en ese contexto implica inevitablemente una conciencia política y la necesidad de brindar a sus lectores/as sus percepciones sobre cómo afectan el imperialismo, colonialismo y neocolonialismo en sus vidas (López 153). La africanista española Marta Sofía López añade, que son pocos los escritores/as que eluden esa responsabilidad. Efectivamente, es esencial destacar la trayectoria luchadora de la mujer africana codo a codo con los hombres: el caso de las mujeres sudafricanas en varias campañas contra la ley que obligaba a llevar pases (una especie de pasaporte) a todos los ciudadanos africanos de color (1913, 1956); o campañas de desobediencia contra leyes injustas (1952); o las manifestaciones de Sharpeville y Soweto (1960, 1976), en las que se realizaron brutales masacres contra los/las manifestantes. Igualmente, se conoce la temida lucha guerrillera llevada por las mujeres para la liberación de Rodesia (la actual Zimbabwe), a quienes las tropas rodesianas llamaban leonas por su fiereza (López 156). De acuerdo con Chikwenye Okonjo Ogunyemi, la mujer africana ha enfatizado la interdependencia de los sexos como ideal mujerista (López 161). Sin embargo, esto no es óbice para que las escritoras africanas incluyan en sus obras como tema recurrente los conflictos de género, exponiendo cómo el masculinismo envuelve las tradiciones africanas (López 162)³⁹. Las portavoces del Movimiento contra la Violación en la India, Vibhuti, Suhata y Padma, al referirse al proceso de desarrollo de movimientos masivos de mujeres, observan que la minoría de mujeres que participan en estos movimientos de lucha van dándose cuenta de las contradicciones entre su nueva posición de poder en la lucha por mejorar sus condiciones de vida y, por otro lado, de su posición subordinada como mujeres tanto en la sociedad como en el ámbito doméstico (184). Por esta razón, el proceso de concienciación

African feminism, for me, must include issues around the woman's body, her person, her immediate family, her society, her nation, her continent and their locations within the international economic order because those realities in the international economic order determine African politics and impact on the women. (...) I am sure there will be few African men who will oppose the concept of including women in the social transformation of Africa, which is really the issue. Women have to participate as co-partners in social transformation. I think that feminism is the business of both men and women anywhere and in Africa (228-30).

³⁹ Según Marta Sofía López, hay que tener en cuenta que mucho antes de que se conociera la palabra feminismo en Occidente, "las africanas estaban organizadas en redes de apoyo recíproco y habían desarrollado estrategias para afirmar su autoridad y su poder tanto en el ámbito público como en el privado". Sin embargo, no es hasta mediados de los años 80 cuando las escritoras africanas comienzan a ser conocidas a nivel internacional (174, 141).

y militancia feminista/mujerista ha sido o sigue siendo diferente dependiendo de las condiciones sociopolíticas en las que viven estas mujeres.

Al estudiar las representaciones que de la familia ofrecen las escritoras africanas, deben tenerse en cuenta algunas diferencias fundamentales con el concepto occidental. Así, por ejemplo, mientras las mujeres occidentales consideran que tener un número de hijos conlleva serias limitaciones en su desarrollo individual, en el continente africano, el mismo ejemplo concede a la mujer un poder femenino especial y es igualmente una fuente de autoridad. En las culturas africanas "se potencia una visión de la persona como parte de un engranaje siempre más incluyente que el de la sociedad occidental: la familia extensa, el grupo étnico, la nación, o incluso el conjunto de la raza negra" (López 144, 152). En referencia a la sexualidad femenina en África, concretamente la ablación del clítoris o infibulación ha resultado ser un tema altamente controvertido llevando a numerosas organizaciones no gubernamentales de Occidente a la lucha para su erradicación. Esta operación se realiza en muchas sociedades africanas, entendiéndose que garantizará "no sólo la fidelidad de la mujer, sino también la salubridad de la prole" pero este tema no recibe mucha atención en la literatura escrita por mujeres africanas, y si lo hace es para destacar que puede producir a menudo enfrentamientos culturales —el hecho de no ser circuncidada, puede causar el total ostracismo de una mujer dentro de su comunidad—. Queda claro, sin embargo, que la sexualidad y el cuerpo femeninos son propiedad de los hombres y, en último término, causa de vergüenza para la mujer (López 163-64).

El debate sobre la sexualidad femenina y el derecho de la mujer al deseo y al placer, produjo una fuerte discusión entre la escritora afronorteamericana Alice Walker y varias escritoras nigerianas durante el desarrollo de un congreso titulado "Mujeres negras en la academia", celebrado en Estados Unidos. En él, Ogunyemi, resaltaba que en lugar de la supuesta falta de satisfacción sexual que sufren las mujeres circuncidadas, son la falta de recursos elementales (como el agua corriente) y la extrema pobreza lo que hace de las mujeres africanas y sus hijos los seres más desgraciados (López 164)⁴⁰. Queda claro así, como se ha visto anteriormente, que las mujeres africanas tienen unas prioridades diferentes a las que podamos tener en Occidente, donde la mayoría no tiene que buscar soluciones para combatir el hambre, la falta de recursos mínimos o la alfabetización, por citar unos cuantos ejemplos. Además, la esterilidad es un fenómeno que afecta más profundamente a la mujer africana que la mutilación genital. La posibilidad de ser madre es una preocupación más importante para mantener su autoestima que el hecho de obtener una plena satisfacción sexual. La maternidad le concede un poder fundamental a la mujer africana y la literatura refleja ese poder sagrado de la figura de la madre —temas que quedan reflejados, por ejemplo, en la obra de Ama Ata Aidoo (Ghana), *Anowa* (1970) (López 165)—. Pero curiosamente se

⁴⁰ Esto no quiere decir que no haya una condena cada vez mayor por parte de las mujeres africanas contra esta práctica, sin embargo en 1977, *La Association of African Women for Research and Development* (AAWORD) lanzaba un manifiesto a raíz de las diversas campañas de Occidente contra la mutilación genital femenina, observando que las que participaban en estas campañas no eran conscientes del racismo latente que "tales campañas evocaban en países en los que el prejuicio etnocentrista está profundamente enraizado", añadiendo que éste es un problema que incumbe a las mujeres africanas y el cambio sólo será posible cuando ellas conscientemente participen y luchen por lograr ese cambio (AAWORD 218-19). Véase BARRIOS, Olga "Género, raza y postcolonialismo en la literatura".

sobrevolara a la madre que engendra varones, lo cual conlleva una infravaloración de la mujer como persona, conflicto que queda reflejado en algunas de las novelas escritas por mujeres africanas (López 166)⁴¹.

En las obras de teatro escritas por mujeres africanas puede observarse una repetición de los temas mencionados en la narrativa, y, dependiendo del país, el aspecto de denuncia socio-política va siempre unido a temas de género o tradiciones africanas, algo que quizás quede expresado más abiertamente en el escenario. En Sudáfrica, por ejemplo, puede observarse una mayor concienciación sobre temas de género en el período post-apartheid, especialmente la violencia ejercida por el hombre contra la mujer negra. El número de dramaturgas ha ascendido en las dos últimas décadas en Sudáfrica, aunque también pueden encontrarse algunos ejemplos en otros países africanos.

En Ghana, por ejemplo, son dos las dramaturgas más conocidas nacional e internacionalmente: Efua Sutherland y Ama Ata Aidoo. Efua Sutherland ha conseguido unir dramaturgia y producción teatral creando en 1958 un grupo de teatro experimental y, en 1961, con apoyo gubernamental, el primer Estudio de Drama en su país. Sutherland es una dramaturga que siempre ha estado preocupada por la gente corriente, por lo que diseñó un patio teatral derivado de los espacios tradicionales utilizados para la representación. Probablemente el ejemplo y la influencia de sus producciones han tenido una mayor relevancia que sus obras. Entre los temas tratados en sus obras destacan los conflictos generacionales, tradición y modernismo, sobre los que se basan muchas obras africanas preocupadas por el cambio social. Utiliza mayormente la técnica de cuentacuentos (*storytelling*) para la presentación de los temas de sus obras –algo técnicamente frecuente en el teatro africano– (Berney 236-38). Entre

⁴¹ Parece ser que en la literatura escrita por las mujeres africanas el matrimonio polígamo –un fenómeno menos extendido en contextos urbanos occidentalizados– ha sido uno de los temas recurrentes, denunciando la pérdida de estatus de la mujer casada (López 167). En ocasiones se analizan las ventajas y desventajas de la poligamia, por un lado ésta facilita la maternidad compartida, concediendo más tiempo para el desarrollo personal de la mujer, pero, por el otro, destruye la familia y la autoestima de las mujeres (López 169-70). Igualmente se encuentra un rechazo hacia los matrimonios pactados, algo que forma parte de un gran número de tradiciones africanas, como queda reflejado en *Anowa* (1969), de Ama Ata Aidoo. Es interesante destacar que, cada vez más, la estructura familiar africana está sufriendo un cambio de la familia extensa polígama a un mayor número de familias nucleares monógamas. Esto depende de varios factores (entorno rural o urbano, religión –cristiana, musulmana o animista–, grado de occidentalización, nivel educativo, etc.). Por ello, es muy difícil que la narrativa escrita por mujeres no refleje algún tipo de conflicto en el tema familiar (López 168). Otro tema que preocupa a las escritoras es la dote o precio de la novia (*lobola*), rechazado por la mujer occidental por tratar a la mujer como objeto; sin embargo, Molará Ogundipe recuerda que en occidente a una futura esposa se le regala un brillante y nadie se horroriza pensando en el trabajo que le ha costado extraerlo a un minero africano. Otro tema que aparece en la narrativa es el caso de las mujeres africanas viudas, quienes habitualmente quedan en total desamparo a la muerte de su marido, ya que todos los bienes del matrimonio pasan directamente a los hermanos o a los hijos del esposo (López 171-72). Según López, tanto en la narrativa afrocaribeña como en la africana, las abuelas son las que poseen un saber ancestral "que arraiga a los individuos en el pasado colectivo" y cita a Chikwenye O. Ogunyem quien subraya que en las culturas negras son las mujeres post-menopáusicas las que tienen el poder femenino, ya que son veteranas curtidas y respetadas por su capacidad espiritual o miedo a sus poderes místicos, y es esta fortaleza de las abuelas la que constituye un legado muy valioso para sus descendientes femeninas (177-178). La estrecha relación entre abuela y nieta es precisamente el caso de la obra *Have You Seen Zandile?* de la dramaturga sudafricana Gcina Mhlophe.

sus obras más destacadas se encuentran *Foriwa* (estrenada en 1962), *Edufa* (basada en la obra *Alcestes* de Eurípides, 1962), *Anansegoro: You Swore an Oath* (1964) y *The Marriage of Anansewa: A Storytelling Drama* (1971). Por otro lado, Ama Ata Aidoo lleva dedicada al teatro desde los años 60. Entre sus obras más conocidas se encuentran *The Dilemma of a Ghost* (1964), sobre la imposibilidad de un matrimonio entre un nativo de Ghana que ha estudiado en Estados Unidos y una afronorteamericana a la que lleva a su país. La obra muestra el conflicto dentro de su familia que no puede superar los orígenes esclavos de la nuera y su supuesta esterilidad (ya que desconocen que el matrimonio está utilizando anticonceptivos), aunque al final hay una reconciliación; y *Anowa* (1970), en la que se trata el tema de los matrimonios concertados, algo a lo que la protagonista femenina, Anowa, se opone, rechazando a los seguidos elegidos por sus padres para casarse con un hombre que no está bien considerado dentro de su comunidad, esta vez con un final trágico. Las obras de Aidoo reclaman un papel más liberal de la mujer dentro de su sociedad, de la familia y de las relaciones con su pareja.

En Nigeria sobresalen especialmente otras dos dramaturgas: Zulu Sofola y Tess Onwueme. Las preocupaciones temáticas principales de Zulu Sofola tienen que ver con la tragedia, la metafísica, problemas de género, y el conflicto social e individual entre un creciente modernismo occidental y las tradiciones africanas, posicionándose casi siempre al lado de las tradiciones (Berney 231). Entre sus obras más conocidas se encuentran *The Disturbed Peace of Christmas* (1969), *Wedlock of the Gods* (1972) –en la que la heroína experimenta una gran liberación después de la muerte de su marido a quien nunca ha amado y es capturada junto a su amante tras haber roto los tabúes maritales de su sociedad– y *The Sweet Trap* (1977) –en ésta expone igualmente un conflicto de autoridad en las relaciones maritales–. El análisis de los valores tradicionales de su sociedad se observa principalmente en las obras *King Emene* (1974), *Old Wines are Tasty* (1981), *Memories of the Moonlight* (1986), *Song of a Maiden* (1991) y *The Love of the Life* (1992). Por su parte, destacan las obras de Tess Onwueme, *A Hen Too Soon* (1983) y *The Broken Calabas* (1984) –dramas domésticos con temas como la oposición paterna y las relaciones amorosas–, y *The Reign of Wazobia y Legacies* (1988). Estas dos últimas obras analizan los sistemas de gobierno tradicionales y se centran, respectivamente, en la organización de mujeres y en la relación entre las comunidades africanas y afronorteamericanas. Tanto Sofola como Onwueme, por tanto, presentan una revisión de las tradiciones en sus sociedades al tiempo que destacan el conflicto que puede encontrar la mujer africana dentro del matrimonio y de las normas familiares y sociales.

En Camerún la dramaturga más conocida es Werewere Liking, quien en 1987 fundó el grupo de teatro Ki-Yi, en un intento de buscar el desarrollo de la representación haciendo uso de marionetas, máscaras, canciones y danza. Entre sus obras destacan *La Puissance d'Um* (1979), *Une nouvelle terre* y *Du Sommeil injuste* (1980) o *Les mains veulent dire* y *La rougeole ar-en-ciel* (1987). En Tanzania, sobresale el trabajo teatral de Penina Mlama, quien escribe sus obras en Swahili, destacando *Haitia (Culpa)*, 1972), *Tambueni Haki Zetu (Reconoce nuestros derechos)*, 1973), *Heshima Yangu (Mi respeto)*, 1974), *Pampo (Decoración)*, 1975), *Talaka si Mke Wangu (Me divorcio de ti)*, 1976), *Nguzo Mama (La madre, el pilar mayor)*, 1982), *Harakati za Ukombozi (Luchas de liberación)*, 1982). En sus obras muestra su preocupación por la lucha de la

liberación de la mujer en Tanzania, y es una participante activa en los programas del teatro para el desarrollo en su país. Y, en Uganda, puede mencionarse la obra de Rose Bowa *Mother Uganda* (1987), en la que incluye música y danza para llevar a todos los hijos de Uganda a un estado de armonía. Bowa igualmente participa activamente en los proyectos de teatro con bases en la comunidad. Los títulos de las obras de Liking dejan ya reflejada una preocupación por los temas del matrimonio, la importancia del papel de la madre dentro de la familia y la concienciación para conseguir una libertad/derechos de la mujer y de su país; por tanto, la preocupación personal, familiar y nacional van íntimamente unidas.

Quizás Sudáfrica sea uno de los países africanos en los que puede encontrarse una mayor actividad teatral. Hasta los años 70, aparte del trabajo como actriz y cantante de Miriam Makeba —exiliada en Estados Unidos durante el *apartheid*—, la gran mayoría del trabajo teatral estaba realizado por los hombres. Sin embargo, a partir de finales de los años 70 aparecieron dos dramaturgas Fatima Dike y Gcina Mhlophe, quienes consiguieron que su trabajo no sólo se conociera en Sudáfrica sino también en Europa y los Estados Unidos. Entre las obras de Dike pueden destacarse especialmente *The First South African* (1977), en la que la autora muestra el conflicto y separación causado por el *apartheid* en las familias negras debido a las leyes absurdas de ese régimen⁴²; Zwelinzima, —joven de color⁴³, hijo de Freda (mujer negra) y de un hombre blanco— vive ahora con su madre y padrastro (negro) en una ciudad negra y, cuando es descubierto como persona de color, se le impide seguir viviendo con su madre, ya que de acuerdo con las leyes sudafricanas, las personas debían estar separadas según su color de piel. Dike ha escrito una obra más reciente, *So, What's New?* (1991), en la que, según ella, vemos de verdad por primera vez a las mujeres negras hablando en el escenario, no sobre política sino sobre temas sociales, presentando así a una nueva generación de mujeres que ven telenovelas y/o expresan abiertamente sus opiniones sobre los hombres y el sexo (Flockemann 24-25). La obra de Dike además deja claro el estrecho y fuerte vínculo establecido entre estas mujeres que forman una familia extensa. Por otro lado, como ya se mencionó anteriormente, Mhlophe, en *Have You Seen Zandile?* (1985) muestra la estrecha relación entre Zandile (una niña de ocho años) con su abuela Gogo y el maravilloso legado que se da cuenta le ha dejado su abuela al morir: la habilidad de narrar historias (*storytelling*)⁴⁴.

Durante los últimos días del *apartheid*, apareció la obra *You Strike the Woman, You Strike the Rock* (*Watbini' Abafazi, Watbini' Imbokotho*), de la compañía Vusisizwe Players, escrita en colaboración entre Phyllis Klotz, Thobeka Mahutyana, Momvula Kosa, Xolani September, Poppy Tsira e Itumeleng Wa-Lehulere, presentando la experiencia de

⁴² El tema de la separación de familias negras a causa del *apartheid* aparece habitualmente en las obras y producciones realizadas en los años 70 y 80.

⁴³ *Coloured* o de color, es el término que durante el *apartheid* se utilizaba para denominar a las personas que procedían de padre y madre de razas diferentes, para diferenciarlos de las personas negras, indias, malasias, blancas, etc. El sistema político del *apartheid* había adoptado la norma de "divide y vencerás", manteniendo a cada grupo separado en *townships* (pequeñas ciudades o guetos).

⁴⁴ Cuando Mhlophe representó esta obra en Inglaterra, muchas mujeres caribeñas se acercaron a ella al final de la misma para expresarle cuánto les había conmovido la obra, porque también en su caso se había cortado la relación con sus madres y abuelas y consideraban que la obra exploraba un aspecto importante sobre la memoria y la separación de sus madres y abuelas en la vida de una mujer (Walder 27).

las mujeres negras bajo el *apartheid*, incluyendo la separación de sus maridos y de sus hijos por tener que trabajar ambos fuera de casa (en las minas o cuidando los niños/as de los blancos en otras ciudades), y la lucha de la mujer contra el régimen y leyes absurdas del *apartheid*. Por otro lado, en Sudáfrica se encuentran varios ejemplos de dramaturgos que han escrito sobre temas de género. Durante los últimos años del *apartheid* lo hizo Small Ndaba, quien en su obra (no publicada) *So Where To?* (1989), e impulsado por la propia experiencia como padre de una adolescente embarazada, escribió esta obra con el propósito de concienciar a las/los jóvenes y padres sobre la necesidad de una educación sexual que incluyera la utilización de anticonceptivos.

Sin embargo, es después de establecerse la democracia cuando, tanto hombres como mujeres, plantean en sus obras, por un lado, todavía el tema de la identidad racial —especialmente el caso de las personas de color (rechazadas durante el *apartheid* por no ser completamente blancas y rechazadas también en la democracia después de 1994, por no ser completamente negras)—; y, por otro y más reiteradamente, el de la violencia ejercida por el hombre contra la mujer negra, como en las obras *WEEMEN* (1996), de Thulani S. Mtsali, *Kwa-Landlady* (1993) de Magi Noninzi Williams⁴⁵, *A Coloured Place* (1996) de Malika Ndlovu. En este último caso, en uno de las escenas sobre diferentes situaciones de las que se compone la obra, una adolescente anima a su madre a abandonar a su marido diciéndole que no puede entender cómo lleva aguantando tanto tiempo los malos tratos del mismo, al tiempo que presenta el problema de identidad racial de las personas de color animándolas a celebrar su identidad en lugar de rechazarla. En *Kwa-Landlady*, Williams intenta enfrentar al público con estereotipos familiares tradicionales que impiden que la mujer negra pueda ser independiente en una sociedad cada vez más occidentalizada dentro de Sudáfrica, al igual que denuncia el acoso sexual y violaciones que las mujeres negras de Sudáfrica reciben a diario. Esta obra, además, anima a crear una hermandad de mujeres para luchar contra la opresión que reciben —opción similar al final ofrecido por la obra de la afronorteamericana Ntozake Shange *for colored girls*, el trabajo del grupo jamaicano Sistren o la obra de Fatima Dike, *So, What's New?*—. Por último, Mtsali en *WEEMEN* presenta la relación familiar de un matrimonio negro formado por el tipo de hombre celoso que no acepta que su mujer trabaje fuera de casa al tiempo que muestra que él es un irresponsable e incapaz de trabajar y quien hace víctima a su mujer de sus propias frustraciones, esclavizando y maltratando a ésta hasta que ella decide rebelarse e imponer unas condiciones si él quiere seguir a su lado —condiciones que él acaba aceptando—. Cabe señalar igualmente la denuncia de elementos tradicionales que causan la opresión de la mujer, al tiempo que ensalzan valores propios de su identidad que no deben ser abandonados, como la importancia de la comunidad, los vínculos familiares o la tradición de contar historias —como también lo hacen las mujeres afronorteamericanas—.

⁴⁵ Como en el caso de la afronorteamericana Pearl Cleage, Williams Mtsali y Dike, también se inicia en la escritura impulsadas por la necesidad de denunciar la violencia que la mujer recibe continuamente en la sociedad a manos del hombre. En todos los casos escriben a raíz de la experiencia personal y/o por haber visto de cerca niñas violadas y asesinadas, o familias dentro de las que la violencia contra la mujer parece un elemento más aceptado, sin legislación que prevenga y castigue a los culpables (véase Goodman 1999).

El caso de Sudáfrica refleja bastante bien el proceso de concienciación de las mujeres en países subdesarrollados y colonizados por occidente, habiendo sido su preocupación principal durante la colonización la búsqueda de una independencia nacional e igualdad de derechos raciales y postponiendo los temas de género para el momento de la liberación de su país. Los procesos de alfabetización y educación han sido otras de las prioridades de estas mujeres y la lucha por crear programas de desarrollo⁴⁶. Igualmente, en el caso de África (y, más concretamente, de Sudáfrica) hasta hace muy pocos años esas prioridades quedaban reflejadas en las obras de teatro, mientras que últimamente, las mujeres comienzan por fin a hablar abiertamente (como apuntaba Fatima Dike) sobre el escenario, reincidiendo en la denuncia tanto de dramaturgos como de dramaturgas sobre las agresiones que sufre la mujer negra dentro y fuera de sus casas —tema que también aparece, más tímidamente en las obras caribeñas, y más frecuentemente en las escritas por afronorteamericanas—. Sin embargo, el tema de la sexualidad femenina en términos de reivindicación del deseo y placer de la mujer sólo parece ausente en las obras escritas en África, con algunos ejemplos dentro de las obras caribeñas y con una gran incidencia en el caso de las afronorteamericanas. Por último, se puede apreciar que, en todos los casos, se observa la creación de compañías teatrales por y para mujeres en las que se ha trabajado en colaboración; y, dentro de África, quizás sea en Sudáfrica donde más claramente queda reflejado otro tema que también se repite entre las caribeñas y las norteamericanas: la idea de una comunidad/familia de mujeres que se nutren y ayudan a encontrar su identidad personal como miembros de una comunidad o familia extensa a la que pertenecen, dejando claro que las mujeres negras están ofreciendo nuevas representaciones de lo que ellas entienden por familia y que, desde luego, no sigue el modelo de familia nuclear occidental ni el de la africana tradicional con el hombre a la cabeza de la misma, siendo la mujer negra la que generalmente queda representada como cabeza de familia. Por último, excepto en casos muy puntuales (como el de la afronorteamericana Pearl Cleage), la mayoría de las dramaturgas y grupos teatrales africanos y de la diáspora han optado por alejarse de un estilo tradicional realista para desarrollar un arte escénico más experimental que, en un gran número de casos, parte de la improvisación como base fundamental para la creación de sus producciones —como es el caso del grupo teatral jamaicano Sistren o el afronorteamericano Urban Bush Women—.

REFERENCIAS

- AAWORD. "A Statement on Genital Mutilation". En DAVIES, Miranda. *Third World, Second Sex*. London: Zed Books Ltd., 1983. pp. 217-20.
- ANDERMAHR, Sonya; LOVELL, Terry; WOLKOWITZ, Carol. *A Glossary of Feminist Theory*. London: Arnold, 2000.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, CA: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ASSIBA D'ALMEIDA, Irene. *Franchophone Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*. Miami: Florida University Press, 1994.
- AWKWARD, Michael. "A Black Man's Place in Black Feminist Criticism". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 89-108.
- BARRIOS, Olga. "Género, raza y postcolonialismo en la literatura". En LÓPEZ DE LA VIEJA, Teresa. *Feminismo: Del pasado al presente*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2000. pp. 141-57.
- BAKSH-SOODEN, Rawwida. "Issues of Difference in Contemporary Caribbean Feminism". *Feminist Review (Rethinking Caribbean Difference)*, No. 59, Summer 1998. pp. 74-85.
- BANHAM, Martin, et al. *The Cambridge Guide to African & Caribbean Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- BERNEY, K. A. *Contemporary Women Dramatists*. London: St James Press, 1994.
- BROWN, Janet. "Feminist Theory and Contemporary Drama". En MURPHY, Brenda. *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. New York: Cambridge University Press, 1999. pp. 155-72.
- CHILDRESS, Alice. *The Wedding Band*. En WILKERSON, Margaret. *Nine Plays by Black Women*. New York: New American Library, 1986. pp. 69-134.
- CHILL. "Pearl Cleage 'Deals with The Devil: And Other Reasons to Riot'". *Calls and Post (Cleveland)*, 28 August 1994. pp. PG.
- CHODOROW, Nancy. "The Psychodynamics of the Family". En NICHOLSON, Linda. *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York and London: Routledge, 1997. pp. 180-97.
- CHRISTIAN, Barbara. "The Race for Theory". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 11-23.
- CLEAGE, Pearl. *Flyin' West*. En PERKINS, Kathy A.; UNO, Roberta. *Contemporary Plays by Women of Color: An Antilogy*. London and New York: Routledge, 1996. pp. 46-78.
- *Hospice*. En KING, Woodie, Jr. *New Plays from the Black Theatre*. Chicago, Illinois: Third World Press, 1989.
- COBHAM, Rhonda. "Women in Jamaican Literature 1900-1950". En DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990. pp. 195-222.
- COLLINS, Patricia Hill. "Social Constructions of Black Feminist Thought". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 181-207.
- COOPER, Carolyn. "Writing Oral History: Sistren Theatre Collective's *Lionheart Gal*". En DONNELL, Alison; WELSH, Sarah Lawson. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. London and New York: Routledge, 1996. pp. 483-86.
- DAVIES, Carole Boyce; FIDO, Elaine Savory. "Introduction: Women and Literature in the Caribbean. An Overview". En DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990. pp. 1-24.
- DE VEAUX, Alexis. *The Tapestry*. En WILKERSON, Margaret. *Nine Plays by Black Women*. New York: New American Library, 1986. pp. 139-98.
- DAVIES, Miranda. *Third World, Second Sex*. London: Zed Books, Ltd., 1983.

⁴⁶ Véase Miranda Davis, *Third World, Second Sex*, pp. 128-29. Según Lizbeth Goodman, el teatro tanto en Latinoamérica, en el Caribe o en África, ha sido utilizado por las mujeres para muchos propósitos diferentes: enseñar a votar, concienciar de la necesidad de obtener autoestima a comunidades que han sido dejadas al margen, etc. Y a este tipo de teatro, según Goodman, también se le puede considerar un teatro feminista (1999, 7).

- DICKERSON, Glenda. "The Cult of True Womanhood: Toward a Womanist Attitude in African-American Theatre". En CASE, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 109-18.
- DIKE, Fatima. *The First South African*. Johannesburg: Ravan Press, 1979.
- *So, What's New?* En PERKINS, Kathy A. *Black South African Women: An Anthology of Plays*. London and New York: Routledge, 1999. pp. 26-46.
- DUNCAN, Isadora. "The Art of Dance: The Dance of the Future". En MALPEDE, Karen. *Women in Theatre: Compassion and Hope*. New York: Drama Book Publishers, 1983. pp. 102-109.
- FIDO, Elaine Savory. "Finding a Way to Tell It: Methodology and Commitment in Theatre About Women in Barbados and Jamaica". En DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990. pp. 331-43.
- "Strategies for Survival". En GAINOR, J. Ellen. *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London and New York: Routledge, 1995. pp. 243-56.
- FLOCKEMANN, Miki. "On Not Giving Up: An Interview with Fatima Dike". En GOODMAN, Lizbeth. *Women, Politics and Performance in South African Theatre Today – 1. Contemporary Theatre Review, An International Journal* (1999), Vol. 9, Part 1, p.v., pp. 17-26.
- FORTE, Jeanie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism". En CASE, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 251-269.
- GILBERT, Harriett. *A Women's History of Sex*. Illustrated by Christine Roche. London: Pandora, 1987.
- GILMAN, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine, and Literature". *Critical Inquiry* 12, no. 1 (Autumn 1985), pp. 204-42.
- GOODMAN, Lizbeth. *Women, Politics and performance in South African Theatre Today – 1. Contemporary Theatre Review, An International Journal* (1999), Vol. 9, Part 1, p.v., pp. 1-88
- *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London and New York: Routledge, 1994.
- HALL, Jacqueline Dowd. "'The Mind That Burns in Each Body': Women, Rape, and Racial Violence". En SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983. pp. 328-49.
- HAMMONDS, Evelyn M. "Black Female Sexuality". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 91-104.
- HANSBERRY, Lorraine. *A Raisin in the Sun*. En NEMIROFF, Robert. *A Raisin in the Sun and The Sign in Sidney Brustein's Window*. New York: New American Library, 1987.
- HOOKE, Bell. "Black Women: Shaping Feminist Theory". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 131-45.
- *Talking Back*. Boston: South End Press, 1989.
- HUMM, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. 2nd Edition. New York: Prentice Hall, 1999.
- JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

- JOHNSON, Michael Duane. "Playwright Pearl Cleage, Dealing With the Devil". *Washington Informer*, 21 September 1994. pp. PG.
- KLOTZ, Phyllis, et al. *You Strike the Woman, You Strike the Rock*. En KANI, John. *More Market Plays*. Johannesburg: Ad Donker Publisher, 2000. pp.163-204.
- KENNEDY, Adrienne. *A Lesson in Dead Language*. En *Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. pp. 47-54.
- *Funnyhouse of a Negro*. En *Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. pp. 1-24.
- KEYSSAR, Helen, ed. *Feminist Theatre and Theory: Contemporary Critical Essays*. London: McMillan Press Ltd., 1996.
- LIDDELL, Janice Lee. "The Narrow Enclosure of Motherdom/Martyrdom: A Study of Gatha Randall Barton in Sylvia Wynter's *The Hills of Hebron*". En DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990. pp. 321-330.
- LÓPEZ, Marta Sofia. "Escritoras africanas: una perspectiva mujerista". *Cuadernos Centro de Estudios Africanos* n° 3, Universidad de Murcia, 2003. pp. 137-198.
- LORDE, Audre. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. *Out and Out Pamphlet*, No. 3, Trumansburg, New York: The Crossing Press, 1978.
- MACKINNON, Catherine. "Sexuality". En NICHOLSON, Linda. *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York and London: Routledge, 1997. pp. 158-80.
- MAHOMED, Ismail. *Cheaper than Roses*. En PERKINS, Kathy A. *Black South African Women: An Anthology of Plays*. London and New York: Routledge, 1999. pp. 57-64.
- MHLOPHE, Gcina. *Have You Seen Zandile?* Braamfontein (South Africa): Skotaville Publishers, 1988.
- MOREJÓN, Nancy (with Elaine Savory Fido). "A Womanist Vision of the Caribbean: An Interview". En DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine Savory. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990. pp. 265-69.
- MTSALI, Thulani S. *WEEMEN*. En PERKINS, Kathy A., ed. *Black South African Women: An Anthology of Plays*. London and New York: Routledge, 1999. pp. 104-12.
- NDLOVU, Malika (Lueen Conning). *A Coloured Place*. En PERKINS, Kathy A. *Black South African Women: An Anthology of Plays*. London and New York: Routledge, 1999. pp. 9-22.
- OGUNDIPE, Molar. *Re-creating Ourselves. African Women and Critical Transformations*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1994.
- OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo. *Africa Wo/man Palava. The Nigerian Novel by Women*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- PARKS, Suzan-Lori. *Venus*. New York: Theatre Communications Group, 1997.
- PARMAR, Pratibha; WALKER, Alice. "Interview from *Warrior Marks*". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 302-08.
- PÉREZ SARDUY, Pedro; STUBBS, Jean. *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2000.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999.
- RAHMAN, Aishah. *Unfinished Women Cry in No Man's Land While a Bird Dies in a Gilded Cage*. En WILKERSON, Margaret. *Nine Plays by Black Women*. New York: New American Library, 1986. pp. 199-237.

- RAMSEY, Priscilla. "Alexis De Veaux". En DAVIS, Thadious M.; HARRIS, Trudier. *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 38, *Afro-American Writers After 1955: Dramatists and Prose Writers*. Detroit, MI: A Bruccoli Clark Book, 1985. pp. 92-97
- REDDOCK, Rhoda. "Women's Organizations and Movements in the Commonwealth Caribbean: The Response to Global Economic Crisis in the 1980s". *Feminist Review (Rethinking Caribbean Difference)*, No. 59 Summer 1998, pp. 57-73.
- RICH, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality". En SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983. pp. 177-205.
- RUDET, Jacqueline. *Bastn*. En BREWSTER, Yvonne. *Black Plays*. London: Methuen, 1987. pp. 113-39.
- SCHWARZ-BART, Simone. *Your Handsome Captain*. En *Plays by Women: An International Anthology*. n.c., USA: Ubu Repertory Theater Publications, 1988. pp. 223-49.
- SHANGE, Ntozake. *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*. New York: Bantam Books, 1977.
- SIMSON, Rennie. "The Afro-American female: The Historical Context of the Construction of Sexual Identity". En SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983. pp. 229-44.
- SMITH, Valerie. "Telling Family Secrets: Narrative and Ideology in *Suzanne Suzanne*". En SMITH, Valerie. *Representing Blackness: Issues in Film and Video*. London: The Athlone Press, 1997. pp. 205-15.
- SNITOW, Ann; STANSELL, Christine; THOMPSON, Sharon. *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983.
- SPILLERS, Hortense J. "Mama's Bayby, Papa's Maybe". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *The Black Feminist Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000. pp. 57-85.
- SULLIVAN, Esther Beth. "The Dimensions of Pearl Cleage's *Flyin' West*" <http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/herkhoff/ContempDrama/Cleage.htm>, p. 20.
- THIAM, Awa. "The Trials of the Black African Woman". En JAMES, Joy; SHARPELY-WHITING, T. Denean. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. pp. 309-10.
- THOMAS, Elean. "Lionhearted Women: Sistren Women's Theatre Collective". *Spare Rib* no. 172, Nov. 1986. pp. 14-19.
- VIBHUTI, SUHATA and PADMA (Forum Against Rape). "The Anti-Rape Movement in India". En DAVIES, Miranda. *Third World, Second Sex*. London: Zed Books Ltd., 1983. pp. 179-186.
- WAC, "Urban Bush Women Hyperessay". <http://www.alkerart.org/pa/ubw/>
- WALDER, Dennis. "The Number of Girls Is Growing - An Interview with Geina Mhlophe". En GOODMAN, Lizbeth. *Women, Politics and Performance in South African Theatre Today - 1. Contemporary Theatre Review, An International Journal* (1999), Vol. 9, Part 1, p.v., pp. 41-52.
- WILLIAMS, Magi Noninzi. *Kwa-Landlady*. En PERKINS, Kathy A. *Black South African Women: An Anthology of Plays*. London and New York: Routledge, 1999. pp. 162-176.

NOTA BIBLIOGRÁFICA SOBRE DRAMATURGAS NEGRAS CONTEMPORÁNEAS Y SUS OBRAS MÁS DESTACADAS

ESTADOS UNIDOS⁴⁷

Puesto que es más fácil obtener información sobre la labor de las mujeres afroorteamericanas en las artes escénicas que en los casos de África o del Caribe, sólo se incluye aquí una breve nota bibliográfica de las dramaturgas más sobresalientes de los últimos 50 años.

Alice Childress

Florence (1949), *Trouble in Mind* (1955), *Wedding Band* (estrenada en 1966), *Wine in the Wilderness* (estrenada en 1966), y *Gullab* (estrenada en 1984)

Pearl Cleage

Puppetplay, *Hospice*, *Good News* y *Essentials* (escritas a lo largo de los años 80); en los 90, destacan *Flyin' West* (1992), *Chain* (1992), *Blues for an Alabama Sky* (1995) y *Bourbon at the Border* (1997)

Alexis De Veaux

The Tapestry (1975)

Lorraine Hansberry

A Raisin in the Sun (1959), *To Be Young, Gifted and Black: A Portrait of Hansberry in Her Own Words* (1964), *The Drinking Gourd* y *What Use Are Flowers* (publicadas en 1972) y *Les Blancs* (estrenada en 1970)

Adrienne Kennedy

Funnyhouse of a Negro (1964), *The Owl Answers* (1965), *A Beast Story* (1965), *A Lesson in Dead Language* (1968) y *A Movie Star Has to Star in Black and White* (1974)

⁴⁷ Para una mayor información sobre dramaturgas afroorteamericanas, véase Sydné Mahone, *Moon Marked and Touched by Sun* (Theatre Communications Group, 1994); Kathy A. Perkins y Roberta Uno, *Contemporary Plays by Women of Color* (Routledge, 1996); Elizabeth Brown-Guillory, *Wines in the Wilderness: plays by African American Women from the Harlem Renaissance to the Present* (Greenwood, 1990); Kathy A. Perkins, *Black Female Playwrights: An Anthology of Plays before 1950* (Indiana University Press, 1989).

Emily Mann

Annulla: An Autobiography (1977), *Still Life* (1980) *Execution of Justice* (1984), *Betsy Brown* (adaptación de la novella de Ntozake Shange, 1989) *Having Our Say: The Delany Sisters' First 100 Years* (1996), *Greensboro: A Requiem* (finales de los 90, basada en una masacre realizada por el Ku Klux Klan en 1979, en Greensboro, North Carolina)

Suzan Lori Parks

Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom (1989), *The Death of the Last Black Man in the Whole World* (1990), *The America Play* (1991) y *Venus: A Play* (estrenada en 1997)

Aisha Rahman

Unfinished Women Cry in No Man's Land, While a Bird Dies in a Gilded Cage (1977), *The Mojo and the Sayso* y *Only in America* (publicadas en un solo volumen en 1997)

Ntozake Shange

for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf (1974), *A Photograph: Lovers-in-Motion* (estrenada en 1977), *Where the Mississippi Meets the Amazon* (estrenada en 1977), *Spell #7* (estrenada en 1979), *Boogie Woogie Landscapes* (estrenada en 1980), *Mother Courage and Her Children* (adaptación de la obra de Bertolt Brecht, *Madre Coraje*, 1980) *Betsy Brown* (adaptación con Emily Mann de su novella del mismo título, estrenada en 1986)

Anna Deavere Smith

Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities (1991) y *Twilight: Los Angeles 1992* (1994)

Urban Bush Women (Grupo de danza/teatro fundado en 1984)

River Songs (1984), *Song of Lawino* (1988), *I Don't Know But I've Been Told If You Keep on Dancin' You'll Never Grow Old* (1989), *Praise House* (1991), *Lifedance III ... The Empress ... Womb Wars* (¿año?), *Bones and Ash* (basada en la novella de Jewelle Gomez, *The Gilda Stories*, ¿año?), *Bitter Tongue* (¿año?), *Batty Moves* (¿año?), *Anarchy, Wild Women and Dinah* (¿año?), *Shelter* (¿año?), *Hands Singing Song* (¿año?), *Knyabingbi Dreamtime* (basada en la tradición rastafari, ¿año?) *Soul Deep* (1999), *HairStories* (2001)

EL CARIBE⁴⁸**a) Dramaturgas****BARBADOS****Daphne Joseph-Hackett****DOMINICA****Jacqueline Rudet**

Fundadora de la compañía *Imani-Faith* (1983). Sus obras incluyen *Money to Live* (1984), *God's Second in Command* (1985) y *Basin* (1985)

GUADALUPE**Simone Schwarz-Bart**

Ton Beau Capitaine es su primera obra teatral (estrenada en 1987)

GUYANA**Paloma Mohamed**

Entre sus obras destacan *Boo Legge* (1987), *Masquerade in Black* (1989), *Reggae Marley* (1989), *Jezebel* (1990), *May* (1990) y *Benjie Darling* (1992)

JAMAICA**Louise Bennett**

La pantomima *The Witch* (1975), aparte de su papel en *Calypso*

Pat Cumper

The Rapist (1977), *Rufus* y *Coming of Age* (1983), y alguna de ellas ha sido presentada por el grupo *Sistren*; *Buss Out* (1989), *Fallen Angel and the Devil Concubine* (1987), *Jane and Louisa Will Soon Come Home* (1990)

⁴⁸ Para una mayor información sobre dramaturgos, actores, directores y grupos de teatro en el Caribe, véase Banham, et al., *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Cambridge: University Press, 1994).

Barbara Gloudon

Moonshine Anancy (1969), *Jack and the Gungo Tree* (1983) (teatro infantil), *Appropriate Behaviour* (1985), *The Pirate Princess* (1986) y *Fifty-fifty* (1990)

Una Marson

Nacionalista negra, feminista y poeta, entre cuyas obras cabe destacar *London Calling* (1936) y *Pocomania* (1938)

Sistren

Compañía teatral de mujeres dirigida originalmente por Honor Ford Smith. *Bellywoman Bangarang* (1978), ("belly-woman" significa embarazada), *QPH* (1981, por ella obtuvieron varios premios) *Nana Yab* (1980), *Domestick* (1982) y *Sweet Sugar Rage* (1985), *Lionheart Gal: Life Stories of Jamaican Women* (1986)

Sylvia Wynter

Ensayista, profesora, actriz y bailarina, entre cuyas obras se encuentran una adaptación de *Yerma* de Lorca, utilizando el lenguaje criollo (en los años 50), *Under the Sun* (1958) —que se convertiría en su novela *The Hills of Hebron* (1962)—, *Miracle in Lime Lane* (1962), el musical *Sb-b-b ... It's a Wedding* (1963), *1865 Ballad for a Rebellion* (1965) y *Maskarade* (1973)

Talawa

Grupo teatral dirigido por Yvonne Brewster desde 1986 y asentado en Inglaterra. Sus dos obras más conocidas son *The Black Jacobins* (1986) y *Nanny* (1988)

PUERTO RICO

Myrna Casas

Cristal roto en el tiempo (1960), *Absurdos en soledad* (1964) y *Eugenia Victoria Herrera* (1964)

TRINIDAD

Eintou Pearl Springer

Shades of I-She (coreopoema) (no publicada y estrenada en los años 90)

b) Otros campos de las artes escénicas

BARBADOS

Cynthia Wilson (actriz, bailarina y coreógrafa)

CUBA

Elvira Cervera (actriz cubana que ha luchado contra los estereotipos de la comunidad negra en el escenario. Véase PÉREZ SARDUY y STUBBS, *Afro-Cuban Voices*, pp. 97-107)

GRENADA

Thelma Philips (actriz, cuentacuentos, profesora de drama y danza)

JAMAICA

Ivy Baxter (bailarina, coreógrafa y directora de danza)

Yvonne Brewster (actriz y directora-cofundadora. En 1965 de "The Barn", el primer teatro profesional de Jamaica. Desde 1986 se convirtió en la directora de Talawa, un grupo de teatro africano-caribeño que opera principalmente en Inglaterra)

Carroll Dawes (directora y actriz que vive en Sudáfrica)

Leonie Forbes (actriz)

Mona Chin Hammond (actriz)

PUERTO RICO

Miriam Colón (directora)

TRINIDAD Y TOBAGO

Molly Ahye (actriz, bailarina y coreógrafa)

Eunice Alleyne (actriz)

Barbara Assoon (actriz)

Belinda Barnes (profesora y directora de teatro)

Pearl Connor (actriz; fallecida)

Jackie Chan

Joya Gomez (actriz; vive en Europa)

Mavis Lee Wah (actriz y directora)

Beryl McBurnie (coreógrafa, folclorista y profesora de drama; fallecida)

Judy Stone (actriz; vive en Inglaterra)

Jean Sue-Wing (actriz, directora y profesora de drama)

ÁFRICA⁴⁹

CAMERÚN

Werewere Liking

La Puissance d'Um (1979), *Une nouvelle terre* y *Du Sommeil injuste* (1980) y *Les mains veulent dire* y *La rougeole ar-en-ciel* (1987)

GHANA

Ama Ata Aidoo

The Dilemma of a Ghost (1964), *Anowa* (1970)

Efua Sutherland

Foriwa (estrenada en 1962), *Edufa* (basada en la obra *Alcestes* de Eurípides, 1962), *Anansegoro: You Swore an Oath* (1964) y *The Marriage of Anansewa: A Storytelling Drama* (1971).

NIGERIA

Tess Onwueme

A Hen Too Soon (1983) y *The Broken Calabas* (1984), *The Reign of Wazobia* y *Legacies* (1988)

Zulu Sofola

The Disturbed Peace of Christmas (1969), *Wedlock of the Gods* (1972), *King Emene* (1974), *The Sweet Trap* (1977), *Old Wines are Tasty* (1981), *Memories of the Moonlight* (1986), *Song of a Maiden* (1991), *The Love of the Life* (1992)

⁴⁹ Para una mayor información sobre dramaturgos, actores, directores y grupos de teatro en África, véase Banham, et al., *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Cambridge: University Press, 1994); y Kathy A. Perkins, *Black South African Women. An Anthology of Plays* (London and New York: Routledge, 1999).

SUDÁFRICA

Fatima Dike

The Sacrifice of Kreli (1977), *The First South African* (1977), *The Crafty Tortoise* (teatro infantil, 1978), *Glass House* (1979), *So, What's New?* (1991) y *Street Walking and Company Valet Service* (su obra más reciente)

Gcina Mhlophe

Have You Seen Zandile? (1985), *Somdaka* (1989-90), *The Good Woman of Sharkville* (adaptación de la obra de Brecht *La buena persona de Sezuán*, en colaboración con Janet Suzman, 1995).

Muthal Naidoo

Of No Account (1982), *We Three Kings* (1992), *Ob, God!* (1992), *Lucy's Dilemma* (1993), *Ikbayaletbu (Nuestra casa)*, 1996), *Nobody's Hero* (1997), *Masks* (1997), *Flight from the Mababarath* (en la década de los 90)

Magi Noninzi Williams

Kwa-Landlady (1992)

Malika Ndlovu (Lueen Conning)

Sisters of the Calabasb (1994), *Ebony & Ivory* (1995), *A Colored Place* (1996) y *Madladla's Beat* (1996)

Vusisizwe Players

Grupo teatral cuyo trabajo colectivo más conocido y dirigido por **Phyllis Klotz** en 1981 es *You Strike The Woman, You Strike the Rock* (publicada en 1994)

TANZANIA

Penina Mlama

Sus obras están escritas en Swahili: *Haitta* (Culpa, 1972), *Tambueni Haki Zetu* (*Reconoce nuestros derechos*, 1973), *Heshima Yangu* (*Mi respeto*, 1974), *Pampo* (*Decoración*, 1975), *Talaka si Mke Wangu* (*Me divorcio de ti*, 1976), *Nguzo Mama* (*La madre, el pilar mayor*, 1982), *Harakati za Ukombozi* (¿año?)

UGANDA

Rose Bowa

Su obra más onocida es *Mother Uganda* (1987)