

MODELOS TRANSFORMACIONALES FEMENINOS:
FAMILIAS DE MUJERES EN LA OBRA DE DRAMATURGAS
DE ASCENDENCIA AFRICANA

OLGA BARRIOS
Universidad de Salamanca

As a black artist, my cultural heritage is a rich legacy of protest and resistance. As a woman artist, *my cultural heroes cross racial and national boundaries, joined together at the womb by a sisterhood* based on the worldwide presence of sexism in our lives and the unbroken legacy of our struggle against it (Pearl Cleage, in Perkins and Uno 1996: 46. Subrayado mío)

Cuando se planteó preparar un volumen de ensayos en homenaje a nuestra querida compañera Gudelia Rodríguez, inmediatamente pensé en la obra teatral de la escritora afronorteamericana Pearl Cleage *Flyin' West* (1992), obra cuyas protagonistas son una familia de mujeres negras pioneras y emprendedoras que se mudan al oeste de Estados Unidos a finales del siglo XIX como hicieron otros colonos en busca de nuevas tierras donde establecer su hogar. Tras pensar en esta familia de mujeres, reflexioné sobre otras obras teatrales escritas por dramaturgas de ascendencia africana que igualmente representasen familias de mujeres para analizar los nuevos modelos familiares alternativos compuestos exclusivamente por mujeres. De esta forma decidí incluir en este estudio dos obras teatrales más: una, escrita por la dramaturga de Dominica asentada en el Reino Unido, Jacqueline Rudet, *Basin* (1985), sobre la familia que forman tres amigas, dos de las cuales deciden formar pareja entre ellas; y, otra, escrita por la sudafricana Fatima Dike, *So, What's New?* (1991), sobre la familia de tres amigas y la hija de una de ellas, que se reúnen todos los días en la casa de una de ellas para ver una telenovela norteamericana, intentando así crear un espacio protector del trasfondo exterior de violencia durante los últimos días de *apartheid*. Las tres obras fueron escritas a finales del siglo XX y ofrecen nuevos modelos feministas que amplían la noción occidental mayoritariamente aceptada de familia nuclear.

Si bien se han realizado estudios sobre este tema en la narrativa de escritoras afronorteamericanas como Ntozake Shange, Paule Marshall, Alice Walker, Toni

Morrison o Gloria Naylor¹ —por nombrar unas cuantas—, no se ha realizado un estudio más detallado sobre estas familias de mujeres en las artes escénicas², género que ofrece una nueva dimensión: la puesta en escena ante un público de ese espacio ocupado y/o liderado exclusivamente por mujeres durante las casi dos horas de representación. Mi intención en este ensayo es analizar ese espacio transformacional femenino creado por Pearl Cleage, Jacqueline Rudet y Fatima Dike. En este sentido, al referirse a su profesión de escritora, Cleage ha apuntado:

I approach my work first as a way of expressing my emotional response to oppression, since no revolution has ever been fueled purely by intellect ... ; second, as a way to offer analysis, establish context, and clarify point of view; and third, to incite my audiences or my readers to action ... I believe that it is by accurately expressing our very specific and highly individual realities that we discover our common humanity (citado en Perkins and Uno 1996: 46. Subrayado mío).

Las palabras de Cleage se pueden hacer extensivas a las tres obras aquí analizadas, ya que las tres ofrecen un espacio/contexto específico que es analizado a través del punto de vista de unas mujeres; que cuestiona y pretende que el público también cuestione la realidad social en la que viven —y, por tanto, las dramaturgas pretenden que sus obras tengan un efecto transformacional—; y, a través de las historias individuales que se cuentan en las tres obras, se puede llegar a una mejor comprensión de la humanidad. Ese espacio prismático habitado exclusivamente por mujeres se convierte así, primero, en un lugar transgresor y de resistencia a través del cual se reconstruye y/o amplía la historia de las mujeres negras en continua lucha por la supervivencia y por crear una sociedad más justa; segundo, en un lugar sanador y protector que ayuda a desarrollar la identidad personal, sexual y social de sus protagonistas; y, por último, en un lugar que expone nuevos modelos de familia, cultura y sociedad.

Ante todo hay que comprender la importancia que juega el papel del *lugar* o *localización* en la formación de la subjetividad e identidad de una persona. Los sujetos se forman teniendo en cuenta la suma de todas las partes que componen unos valores culturales, incluyendo los elementos que constituyen las diferencias entre unos y otros (clase, raza, género, etc.) (Bhabha 1998: 7). La escritora y ensayista caribeña Carole Boyce Davies también subraya la importancia de lo que ella llama “politics of location” y los múltiples significados encerrados en dicho concepto:

The politics of location brings forward a whole host of identifications and associations around concepts of place, placement, displacement; location, dislocation; memberment, dis-memberment; citizenships, alienness; boundaries, barriers, transportations; peripheries, cores and centers. It is about positionality in

¹ Véase el estudio de Barbara Christian, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers* (1987).

² Para una información más amplia sobre el tema de familia y sexualidad en las artes escénicas contemporáneas de mujeres de ascendencia africana, véase Barrios (2004).

geographic, historical, social, economic, education terms. It is about positionality in society based on class, gender, sexuality, age, income. It is also about relationality and the ways in which one is able to access, mediate or reposition oneself, or pass into other spaces given certain other circumstances (1994: 153. Subrayado mío).

Como seres que han sido *desplazados e invisibles* en sociedades dentro de las que han estado discriminadas, las dramaturgas negras han emprendido un viaje artístico para encontrar su lugar/sitio —especialmente a partir de los años 70— al tiempo que van redescubriendo su experiencia cultural y reinscribiendo la experiencia personal en sus obras. En las tres obras teatrales aquí analizadas, las dramaturgas muestran tres espacios/lugares ocupados exclusivamente por grupos de mujeres que forman tipos alternativos de familia, modelos que desafían y amplían el concepto tradicional occidental de familia nuclear. En este sentido, Pearl Cleage subraya que escribe sobre lo que conoce, al tiempo que pretende crear espacios que le hagan sentir que son su *hogar*:

I've lived and worked in Black communities all my life. I can't imagine moving away from us! When I write about place, I'm writing about family, about us, still trying to rebuild and redefine our families after the ravages of enslavement. I'm still trying to create a place that feels like home when we are so far from home. ... As a writer I hope to provide a blueprint that makes it easier for us to create better lives and communities for ourselves” (2003. Subrayado mío).

Estas autoras muestran, por tanto, que al igual que la geografía del mundo ha ido cambiando a lo largo de la historia, también sus sociedades necesitan nuevas definiciones, nuevos diseños, nuevos lugares/hogares.

Aunque el público y/o lector/a va a ser testigo de las vidas de estas mujeres en un lugar concreto, las tres dramaturgas insinúan o claramente se refieren al *desplazamiento/exilio* simbólico por el que estas mujeres han optado para formar un nuevo hogar. En *Flyin' West*, un grupo de mujeres abandona su hogar sureño de Memphis (Tennessee) para trasladarse a nuevas tierras del oeste en Nicodemus (Kansas) a finales del siglo XIX³. Esta familia de mujeres está compuesta por tres hermanas (Sophie —la mayor y de padre diferente⁴ al de sus dos hermanas—, Fannie y Minnie —la menor—) y Miss Leah, ex esclava de 73 años que vive con las tres hermanas y hace la función de matriarca. En *Basin*, el apartamento de Mona se convierte en el lugar/hogar de encuentro entre ella y sus dos amigas Susan y Michele —las tres abandonaron Dominica para asentarse en Londres—.

³ Pearl Cleage de esta forma retoma la historia basada en hechos reales sobre una ley de 1860, tras la Guerra Civil, por la se ofrecían gratuitamente 320 acres de tierra (sustrafida previamente a los nativos norteamericanos) a ciudadanos norteamericanos que estuvieran dispuestos a asentarse en los estados del oeste, por lo que grandes grupos de afronorteamericanos dejaron el sur para fundar ciudades compuestas exclusivamente por una población negra, como explica la propia autora en el prólogo a la obra (1996: 48). Cleage ha tomado como referencia a la periodista afronorteamericana Ida B. Wells quien, tras un linchamiento y posterior revuelta acaecidos en Memphis, lanzó una llamada a sus lectores/as para que cogieran todas sus pertenencias y se marcharan a las tierras del oeste.

⁴ El padre de Sophie era el dueño de una plantación sureña, en la que se supone su madre trabajaba como esclava y, aunque en la obra no se explica claramente, a través de las historias de la anciana Miss Leah se insinúa la posible violación por la que la madre de Sophie quedó embarazada.

A mitad de la obra hay un cambio en la relación entre Mona y Susan, quienes acaban formando pareja. Y en *So, What's New?*, Dike presenta la casa de Big Dee (en la que ésta tiene una taberna ilegal —*shebeen*—, supuestamente en Soweto) y de su hija adolescente Mercedes, a la que acuden sus dos amigas Pat y Thandi—las cuales también sobreviven gracias a dos negocios ilegales (la venta de viviendas y de droga)⁵—. Esta última casa se convierte para las cuatro en un refugio del mundo de violencia que se respira tras sus puertas en los últimos días del *apartheid* en Sudáfrica. Mientras Big Dee, Thandi y Pat solo parecen pensar en su bienestar económico, Mercedes, la nueva generación, simboliza la conciencia y compromiso social que considera la población negra debe asumir para cambiar la sociedad de afuera.

Entre las mujeres de estas familias se observa una relación de apoyo y cuidado de las unas para con las otras, y la importancia que le conceden a una convivencia en igualdad y al trabajo cooperativo. Según la escritora Filomina Chioma Steady los elementos de una cultura femenina que definen el espacio de las mujeres “are essential in developing feminist consciousness, that is an awareness and determination to eliminate gender-based discrimination and exploitation”. Y añade que esta conciencia feminista es un requisito esencial tanto para promover ideologías feministas como para transformar la sociedad (1993: 90). La definición del espacio femenino realizada por las tres dramaturgas presenta a mujeres valientes, emprendedoras que hacen lo que está en su mano para sobrevivir y evitar cualquier intrusión de la explotación económica del mundo exterior masculino. También rechazan y evitan la intrusión de novios o maridos que las humillen o maltraten, como es el caso del marido de Minnie (Frank) —personaje típico del matratador ambicioso y egoísta que, tras haber perdido todo su dinero en el juego, quiere aprovecharse de la propiedad adquirida por su esposa para venderla a los especuladores—.

Para deshacerse del intruso, Sophie, la mayor, piensa utilizar el rifle que siempre la acompaña —“[T]here are no laws that protect a woman from her husband ... I'm going to step out on my front porch and blow [Frank's] brains out”—, porque todos los sueños que ella está forjando para la ciudad de Nicodemus, “all the churches and schools and libraries [they] can build don't mean a thing if a colored woman isn't safe in her own house”, asegurando que ella sola puede defender su *tierra* y a su *familia* (1996: 74). Sin embargo, Miss Leah, la más anciana y experta, propone un remedio más sencillo para eliminar a Frank, quien amenaza con romper la paz y la armonía de esta familia de mujeres. Miss Leah les habla de una práctica llevada a cabo por algunas esclavas para deshacerse de hombres que abusaban de ellas: una tarta de manzana con unas hierbas especiales que sólo ella conoce (“secrets from Africa” [1996: 75]) y que ella misma preparará para ofrecérsela a Frank. De esta manera, simplemente tienen que dejar que *las cosas ocurran* (1996: 75) —una parada del corazón que simule muerte natural y será suficiente— sin correr riesgos. La tarta surte efecto y el triunfo final sobre el intruso devuelve la estabilidad a la familia de mujeres, lo cual permitirá que

⁵ Hasta 1989 a la población negra sudafricana le estaba prohibida la venta de licor y de viviendas. Sin embargo, a pesar de que esa ley fue suprimida, en la práctica el gobierno del *apartheid* continuaba considerando esas ventas ilegales (KU Women's Play Festival 2001).

Miss Leah (cuyos primeros cinco hijos fueron vendidos como esclavos y los cinco últimos murieron de una epidemia) pueda llegar a disfrutar del nacimiento de una *nieta*, hija de Minnie.

La defensa de ese espacio femenino representado en *Flyin' West* está igualmente presente en las otras dos obras teatrales, en las que, por otro lado, las autoras ha excluido la presencia masculina, aunque sí se hable de las relaciones mantenidas con los hombres. En *Basin* se hace referencia a la infidelidad de los padres de la protagonista para con sus esposas como fue el caso de la madre de Mona, cuyo marido era alcohólico y sobre el que descubrió tras varios años de matrimonio que había tenido otros hijos e hijas con otras mujeres (1987: 126); a los malos tratos y abusos que las madres e hijas han sufrido a manos de sus maridos y padres como es el caso de la Michele y su madre (1987: 132); o a la infidelidad y/o falta de sensibilidad y ternura en sus novios a la hora de mantener relaciones sexuales como explica Mona al referirse a su novio Michael (1987: 124), al que acaba abandonando para quedarse con Susan. Tanto en *Basin* como en *So, What's New?* también se ofrece la clara imagen de que son las mujeres las que realmente trabajan y asumen responsabilidades, mientras los hombres con los que mantienen algún tipo de relación (sean sus novios, amantes o hermanos) son parásitos que vive a costa de ellas, como explica Thandi al contarle a Big Dee que su hermano ha decidido mudarse a la casa de ésta sin pedirle permiso e invadir ese espacio con sus amigos:

THANDI: I told you, it's in his name. We've just had a big fight! I told him —that food you're eating, that bed you sleep in, the blankets you sleep under, and that Russells sofa your friends spill their bloody booze on—I paid for them.

DEE: And what did he say?

THANDI: Fuck off!

Por tanto, en los tres casos, hay una lucha, una resistencia contra cualquier fuerza externa que pueda destruir ese *nuevo espacio* femenino creado por estas mujeres en el que unas a otras se cuidan, se ayudan a crecer y a seguir sobreviviendo⁶.

Tanto Cleage, como Rudet y Dike dejan claro que el crecimiento individual de las mujeres así como su liberación sólo puede lograrse si todas ellas se mantienen unidas. Barbara Christian, al referirse a los personajes femeninos de *The Color Purple*, observa que Alice Walker señala la posibilidad de conseguir “empowerment for black women if they create a community of sisters that can alter the present-day unnatural definitions of woman and man” (1987: 181). Esta idea tiene sus raíces en la filosofía tradicional de algunas culturas africanas, como reconoce Christian al hablar de los vínculos especiales que existían entre las mujeres de dichas culturas quienes compartían sus experiencias de iniciación a la pubertad, o como se apreci

⁶ Sólo en el caso de *Flyin' West* aparece una figura masculina, Wil, ex esclavo y pretendiente de Fannie que se supone formará parte también de esa familia de mujeres porque es una persona que ha luchado y ayudado a estas mujeres y está realmente enamorado de Fannie. Sin embargo, Wil no presenta como intruso puesto que no va a romper la armonía de esa familia a la que él tanto respeta y quiere.

en la existencia de diferentes organizaciones de mujeres formadas para ayudarse unas a otras económicamente, para participar como líderes religiosas o en rituales, o para tomar parte en los procesos políticos (1987: 214). Además, las mujeres en esas sociedades africanas a veces realizaban el papel de madres adoptivas de niños/as huérfanos/as o siempre que sus madres biológicas no podían atenderlos/as. Al cuidar a otros niños/as, estas mujeres promovían simultáneamente los valores de la comunidad y aseguraban la posibilidad de acciones cooperativas (James 1993: 46). Estas acciones de maternidad compartida también pueden apreciarse en las sociedades afronorteamericana y caribeñas “as a form of cultural work or what Bernice Jonson Reagon calls ‘the entire way a community organizes to nurture itself and future generations’”. Y según James, ha sido precisamente la función de “othermothering” (madres adoptivas)⁷ la que ha jugado un papel esencial en la supervivencia de la comunidad negra y puede contribuir igualmente “as an important Black feminist link to the development of *new models for social transformation in the twentieth-first century*” (James 1993: 44-45. Subrayado mío). Aunque las tres obras aquí analizadas muestran estas relaciones de familias de mujeres que se cuidan entre sí, es en *Flyin’ West* en la que es más evidente la lucha paralela por mantener unida a la familia y por contribuir al crecimiento de su comunidad, encarnada por en el personaje de Sophie, la hermana mayor.

Sophie no sólo lucha con uñas y dientes por cuidar a sus hermanas y a Miss Leah (a la que gusta provocar para irritarla porque así “[Miss Leah] will live longer” [1996: 54]), sino también por conservar su tierra y por fundar una ciudad compuesta exclusivamente por una población negra: “Two things I’m sure of. I don’t want no white folks tellin’ me what to do all day, and no man tellin’ me what to do all night” (1996: 54). Sophie es igualmente el motor principal que está poniendo en marcha los planes de la nueva ciudad (Nicodemus) —entre los que está la creación de una escuela, una herrería, una oficina de correos y una tienda— y quien lidera la lucha por salvar Nicodemus de los especuladores que quieren comprar sus tierras: “I’m going to singlehandedly convince these Negroes they have the right to protect their land from speculators and save Nicodemus!” (1997: 65). Sophie ha sido una madre para sus hermanas desde que murieron sus padres y, en contraposición al estereotipo de la *mammy* sonriente y complaciente siempre al cuidado de los hijos/as de la población blanca ofrecida en películas como *Gone with the Wind*, Pearl Cleage nos ofrece la imagen de una mujer luchadora, siempre acompañada de su rifle. Por otro lado, Cleage juega además con otra imagen femenina que sustituye a la del mítico actor John Wayne en los *westerns*, como observa la propia escritora al hablar de *Flyin’ West*: “Inspired by seeing one too many movies where all the pioneers looked like John Wayne *instead of my grandmama*” (2001. Subrayado mío). De esta forma, Cleage muestra una perspectiva nueva de una historia que no ha incluido a mujeres afronorteamericanas emprendedoras como Sophie, ampliando y reconstruyendo, por tanto, el marco de la historia norteamericana. Consecuentemente, Cleage presenta su *herstory* en contraposición o como complemento a *history*. Y, adoptando las

⁷ Stanley James define *othermothers* como aquellas “who assist blood mothers in the responsibilities of child care for short- to long-term periods, in informal or formal arrangements. They can be, but are not confined to, such blood relatives as grandmothers, sisters, aunts, cousins or supportive fictive kin. ... They can also provide multiple role models for children” (1993: 45. Subrayado mío).

palabras de Barbara Omolade, Cleage se convierte así en “a Black woman griot-historian”⁸ al ampliar y transmitir una visión más amplia y completa de la historia (1990: 284-85).

Por otro lado, Sophie, teniendo en cuenta la definición de *othermothers* que ofrece Stanley James, entraría dentro de dicha clasificación, y se asemejaría a otras mujeres afronorteamericanas que también fueron *community othermothers*, como Daisy Bates (que lideró la batalla por integrar las escuelas públicas de Little Rock en Arkansas a mediados de los años 50) o Ella Baker (una dirigente comunitaria que fue activista en varias de las organizaciones más importantes de lucha por los derechos civiles durante más de treinta años). Como afirma James, las vidas de estas mujeres “illustrate how one’s resources can be utilized to intervene in situations in a manner that fosters change”. Además el desarrollo y comprensión de esta práctica de *othermothering* y *community othermothering* puede ser útil de múltiples maneras como por ejemplo, eliminando sentimientos de impotencia al mostrar otros modelos transformacionales que fortalecen la imagen de las mujeres negras (James 1993: 48-52). Igualmente, estas mujeres, personas corrientes, se convierten en heroínas (o *sheroes*, como propone Pearl Cleage en la cita ofrecida al principio de este ensayo) destruyendo el mito de que los héroes son aquellas personas inaccesibles que siempre aparecen rodeadas de grandeza aristocrática (Dickerson 1990: 12).

Aparte de Sophie, en *Flyin’ West*, cada uno de los otros miembros femeninos también desempeña una función importante en esa familia. Miss Leah, nacida como esclava, tras haber perdido a todos sus hijos y marido, aún es capaz de soñar y convertirse en la abuela de la pequeña que da a luz Minnie, la más pequeña de las hermanas. Minnie, a su vez, es la que ofrece una razón más para seguir a Miss Leah y da continuidad a esa familia de mujeres con el alumbramiento de su pequeña. Por otro lado, Fannie, se dedica a recoger en un cuaderno la historia de Nicodemus y sus habitantes. Además, también desea transcribir las historias de Miss Leah, pero ésta siempre se niega porque considera que las suyas son historias sólo para ser contadas. La obra finaliza precisamente con Miss Leah hablándole a la niña que acaba de nacer:

I’m going to tell you about your Mama and her Mama and her gran’Mama before that one. All *those strong colored women makin’ a way for little ol’ you*. Yes they did! Cause they knew you were coming. And wadn’t nobody gonna keep you from us. Not *my granddaughter!* Yes, yes! All *those fine colored women, makin’ a place for you*. And I’m gonna tell you all about ‘em. Yes, I sure am. I surely am (1996: 78. Subrayado mío).

Por tanto, la abuela adoptiva, Miss Leah, va a continuar contando su historia a la recién nacida, otra mujer, a la que entre todas van a encontrarle un *lugar*

⁸ El *griot* es una persona muy respetada en las culturas africanas, pues es quien, entre otras funciones, se encarga de transmitir la historia oral de los pueblos, incluyendo sus canciones. Hasta muy recientemente, este papel estaba restringido a los hombres. Sin embargo, la cantante maliense Oumou Sangaré —conocida y admirada en todo el continente africano— ha llegado a ser considerada una *griot*, abriendo así el camino a otras mujeres africanas para que puedan ocupar también ese importante lugar dentro de sus sociedades.

un espacio para un nuevo miembro en esa familia extensa de mujeres, porque "colored women ain't got enough sisters to be cutting each other off so easy" (1996: 69). Y Fannie va a continuar recogiendo información para su libro: "I'm writing a book about Nicodemus. I'm going to call it The True History and Life Stories of Nicodemus, Kansas: A Negro Town" (1996: 60). De alguna manera, Fannie es la documentalista que, de alguna forma, representa el punto de vista afronorteamericano excluido de la historia norteamericana oficial.

Podría pensarse que *Flyin' West, Basin y So, What's New?* no son el reflejo de una realidad porque sólo presentan familias que muestran a las mujeres como cabeza de familia. Sin embargo, Barbara Christian citando a June Jordan recoge a las estadísticas del año 1974 según las cuales un tercio de las familias afronorteamericanas tienen a mujeres como cabezas de familia, el 52 por ciento de las cuales aparecían por debajo de los índices del límite de pobreza (1987: 224). Si se examina la literatura africana, escrita tanto por hombres como por mujeres, se presenta igualmente un gran número de mujeres solas que tienen que sacar adelante a sus hijos. Y, refiriéndose al Caribe, Edith Clarke en su libro *My Mother Who Fathered Me* asegura: "Children derive nothing of any importance from their fathers, who are marginal and ineffective members of their families of procreation, even when resident", añadiendo que "most of all Negro 'lower class' households are 'matrifocal' and dominated by women in their combined roles of mother and wife; and this female dominance increases as children grow up and daughters bear other children whose fathers live elsewhere" (1999: xxviii). Por tanto, estas afirmaciones demuestran que en un gran número de sociedades africanas y de la diáspora africana, por unas u otras circunstancias, las madres siguen ocupando un papel fundamental en la familia. Pearl Cleage señala que al ser negra y mujer, normalmente piensa que su público va a ser negro y femenino, subrayando, sin embargo, que los motivos principales que la llevaron a dedicarse a la profesión de escritora fueron los de denuncia, porque "five women a day are murdered by the men who say they love them ... rape is ... friends bleed to death from illegal abortions ... [and someone needs] to expose and explore the point where racism and sexism meet" (citado en Sullivan. Subrayado mío)⁹. Como consecuencia, Cleage ofrece imágenes transformacionales femeninas al tiempo que denuncia el racismo y el sexismo que se produce en la sociedad, temas que siempre están presente en su obra.

Para finalizar, me gustaría destacar otro aspecto a cuyo desarrollo contribuye este espacio ocupado por familias de mujeres: el conocimiento del placer, y desarrollo de la sexualidad femenina. Según la escritora Audre Lorde, el placer erótico desempeña un papel esencial en el ser humano al otorgarle una fuerza y satisfacción necesarias en la construcción de su autoestima:

In the way my body stretches to music and opens into response, hearkening to its deepest rhythms, so every level upon which I sense also opens to the erotically

⁹ Al igual que Pearl Cleage, en una entrevista realizada por Stephen Gray hace unos años, Fatima Dike confesaba que había decidido comenzar a escribir a raíz de la violación y brutal asesinato de una niña de 7 años a manos de un trabajador emigrante en una ciudad negra (*township*), hecho que le hizo pensar en la obligación y responsabilidad que ella tenía de hablar de ello a su gente (citado en Flockemann 1999: 17).

satisfying experience, whether it is dancing, building a bookcase, writing a poem examining data. ... *Our erotic knowledge empowers us*, becomes a lens through which we scrutinize all aspects of our existence, forcing us to evaluate those aspects honestly in terms of their relative meaning within our lives (1997: 280. Subrayado mío).

El placer erótico descrito por Lorde, está presente en las familias de las mujeres descritas por Cleage, Rudet y Dike, porque en las tres obras las mujeres que vemos disfrutan de su espacio, de sus tareas, de sus relaciones con las otras mujeres cuando están juntas. Sin embargo, la sexualidad femenina es un tema más ampliamente tratado en *So, What's New?*, y, sobre todo, en *Basin*. En la obra de Dike, las tres amigas disfrutan viendo una telenovela juntas, hablando de sus personajes, de sus vidas y del sexo. Aunque la escritora nigeriana Molara Ogundipe-Leslie considere que la sexualidad femenina y la homosexualidad en África son temas sobre los que aún se extiende gran velo de silencio, por lo que la mujer africana desconoce su propia sexualidad (1994: 214), la obra de Fatima Dike quizás sea una de las primeras en presentar a un grupo de mujeres africanas que hablan abiertamente de sexo en un escenario. Al referirse a *So What's New?*, Dike ha declarado que "women are really talking on stage, they are not talking politics, they are talking social issues. ... [T]his is a new generation of women, who watch soap opera talk openly about men and their love lives, and sex, you know, where women talk about themselves, and just about everything else (Flockemann 1999: 24-25); además, señala que con su obra pretende que el público vea que "black women are funky! When we get together and get down we can be fun" (citado en Perkir 1998: 24). Algo similar ocurre en el apartamento de Mona en *Basin*, donde las tres amigas coinciden para tomarse una cerveza y charlar de su vida, de las relaciones con sus padres y con los hombres, etc., pero es el estrecho vínculo de amistad que existe entre las mujeres caribeñas y la sexualidad femenina los temas que ocupan un lugar central en la obra.

En *Basin* nos encontramos con tres amigas que han tenido y tienen relaciones con los hombres pero, en el caso de Mona, la relación que mantiene con su novio Michael no parece muy satisfactoria. Esto le lleva a contarle a Susan la desagradable de sus primeras experiencias sexuales cuando aún era muy joven, Susan, a su vez, también le relata su primera experiencia sexual: "Do you know what really hurts? The fact that wasn't given a choice how I should experience my first fuck. Caribbean girls don't have the chance to enjoy childhood, we're catapulted into womanhood from an early age" (1987: 124). Estas confidencias entre las dos amigas surgen tras la declaración de amor de Susan a Mona, por lo que dice sentir un amor especial que no siente por nadie y que no podría sentir por un hombre (1987: 125). Por su lado, aunque esta declaración de Susan la sorprende, Mona reconoce que ha sido Susan quien siempre ha estado con ella cuando la ha necesitado, quien siempre la ha escuchado y se ha preocupado por ella, algo que nunca ha hecho Michael durante los largos años de noviazgo con él. Mona y Susan, que son amigas desde la infancia, estrechan más aún su vínculo al convertirse en amantes. Este vínculo que se establece entre ellas, según Susan las convierte en *zammies*, palabra que utilizan las mujeres en Dominica y cuyo significado le explica Mona a Michele:

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. Zammies are not necessarily lovers. Black women know things that only black women know. They have so much in common. Susan and I won't preach to you about men, but you must consider us zammies (1987: 132. Subrayado mío).

Por tanto, *zammie* parece definir el estrecho vínculo de amistad entre mujeres negras, sin que necesariamente exista una relación sexual entre ellas. Además, el título de la obra, *Basin*, es un símbolo que identifica ese vínculo estrecho y especial que existe entre las mujeres afrocaribeñas, como le explica Susan a Mona:

If they want to know about zammies, tell them about their basin. All black women know about their basin. Some don't have hot 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 basing to wash ourselves. 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 was 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 (1987: 129).

En consecuencia, tanto esa palangana para uso femenino (*basin*) como la palabra *zammie* se convierten en símbolo del estrecho vínculo que existe entre las mujeres afrocaribeñas, lo cual viene a subrayar de nuevo la importancia y necesidad de una comunidad/familia de mujeres que las ayuda a crecer individualmente y socialmente, a quererse a sí mismas y a sus compañeras, y a sentir placer en sus relaciones con las demás personas, sean o no sexuales.

Como conclusión, se puede decir que estas familias de mujeres de ascendencia africana en las tres obras analizadas, son una clara muestra de imágenes transformacionales necesarias para el crecimiento y desarrollo personal y comunitario de las mismas. Estos núcleos de familias extensas de mujeres muestran además que el cuidado que unas mujeres ofrecen a las otras debe ir paralelo al cuidado y compromiso que deben mantener con su comunidad, y que de su unión depende tanto el fortalecimiento de sus vidas como el de las vidas que dependen de ellas y el de todas las demás personas que forman parte de esa misma cultura y/o comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K. 1994: *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- BARRIOS, Olga (2004): "Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana". *Family in Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Study*. Eds. Olga Barrios y Frances Smith Foster.
- CHRISTIAN, Barbara 1987: *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergamon Press.
- CLARKE, Edith 1999: *My Mother Who Fathered Me: A Study of the Families in Three Selected Communities of Jamaica*. Barbados: The Press University of the West Indies.

- CLEAGE, Pearl 2003: "First Person Singular". *Essence* (September). http://www.findarticles.com/cf_0/m1264/5_34/106914880/p1/article.jhtml
- CLEAGE, Pearl 2001: *Black Issues Book Review* (July). http://www.findarticles.com/cf_0/mOHST/4_3/76401579/print.jhtml
- CLEAGE, Pearl 1996 (1992): *Flyin' West. Contemporary Plays by Women of Color: An Anthology*. Eds. Kathy Perkins and Roberta Uno. London and New York: Routledge: 48-78.
- DAVIES, Carole Boyce 1994: *Black Women, Writing and identity: Migrations of the Subject*. New York: Routledge.
- DICKERSON, Glenda 1990: "The Cult of True Womanhood: Toward a Womanist Attitude in African-American Theatre". *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 109-118.
- DIKE, Fatima 1996: *So What's New? Four Plays*. Ed. Zakes Mda. Florida Hills: Vivlia. 1-47.
- FLOCKEMANN, Miki 1999: "On Not Giving Up – An Interview with Fatima Dike". *Women, Politics and Performance in South African Theatre Today* – 1. Ed. Lizbeth Goodman. *Contemporary Theatre Review, An International Journal* Vol. 9, Part 1, p.v. 17-26.
- JAMES, Stanley 1993: "Mothering: A Possible Black Feminist Link to Social Transformation?" *Theorizing Black Feminism: The Visionary Pragmatism of Black Women*. Eds. Stanley M. James and Abena P.A. Busia. New York: Routledge. 44-54.
- KU Women's Play Festival Continues with *So, What's New?*: 2001. The University of Kansas. <http://www.ur.ku.edu/News/01N/OctNews/Oct29/whatsnew.html>.
- LORDE, Audre 1997: "Uses of the Erotic: The Erotic as Power". *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Eds. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury. New York: Columbia University Press. 277-282.
- OGUNDIPE-LESLIE, Molar 1994: *Re-creating Ourselves. African Women and Critical Transformations*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- OMOLADE, Barbara 1990: "The Silence and the Song: Toward a Black Woman's History through a Language of Her Own". *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*. Eds. Joanne M. Braxton and Andrée Nicola McLaughlin. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 282-297.
- PERKINS, Kathy A. 1998: *Black South African Women: An Anthology of Plays* London and New York: Routledge.
- PERKINS, Kathy A. and Roberta Uno 1996: *Contemporary Plays by Women of Color: An Anthology*. London and New York: Routledge
- RUDET, Jacqueline 1987: *Basin. Black Plays*. Ed. Yvonne Brewster. London: Methuen. 113-139.
- STEADY, Filomina Chioma 1993: "Women and Collective Action: Female Models in Transition". *Theorizing Black Feminism: The Visionary Pragmatism of Black Women*. Eds. Stanley M. James and Abena P.A. Busia. New York: Routledge. 90-101.
- SULLIVAN, Esther Beth. "The Dimensions of Pearl Cleage's *Flying West*". <http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/herkhoff/ContempDrama/Cleage.htm>.