

INMACULADA PINEDA HERNÁNDEZ¹

Pearl Cleage: entre la esperanza y la desesperación

Pearl Cleage: Torn Between Hope and Despair

RESUMEN

El presente artículo analiza el desarrollo que Pearl Cleage hace de la oposición binaria esperanza-desesperación en su obra teatral. Se describe brevemente la vida de esta dramaturga negra contemporánea y se estudian una a una sus cuatro obras teatrales más importantes: *Chain*, *Blues for an Alabama Sky*, *Bourbon at the Border* y *Flyin' West*. Además, se mencionan varias de sus obras menores, como son *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta* y *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*. El estudio de la obra de Cleage se hace desde el marco teórico generado por el feminismo afroamericano contemporáneo y se contrasta su obra teatral con la de otras dramaturgas negras actuales.

Palabras clave: feminismo negro, dramaturgas afroamericanas contemporáneas, denuncia del racismo y el sexismo, esperanza-desesperación.

ABSTRACT

The current essay analyses the development of the binary opposition hope-despair that Pearl Cleage does in her dramatic texts. The life of this contemporary African American playwright is described briefly, and her four most important plays are analysed: *Chain*, *Blues for an Alabama Sky*, *Bourbon at the Border*, and *Flyin' West*. Several of her other minor works are also mentioned: *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta*, and *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*. The current essay studies Cleage's work using African American feminism as a theoretical framework, and it contrasts her theatrical work with that of other contemporary African American women playwrights.

Key words: Black feminist thought, contemporary African American women playwrights, denunciation against racism and sexism, hope-despair.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Pearl Cleage. -3. *Chain*. -4. *Blues for an Alabama Sky*. -5. *Bourbon at the Border*. -6. *Flyin' West*. -7. Conclusiones. -8. Bibliografía.

1 Universidad de Málaga.

Pearl Cleage es una escritora afroamericana afincada en Georgia que se mueve a menudo entre varias facetas literarias que la convierten en una artista difícil de catalogar. Por un lado, ha creado numerosas obras de teatro de gran calidad literaria, con un ritmo escénico bien medido y un lenguaje expresivo y vibrante. Buena cuenta de ello dan las múltiples producciones que se han hecho de su obra por todo Estados Unidos y los premios y menciones que ha recibido como son el Bronze Jubilee Award for Literature en 1983 (*Mad at Miles*), y su posición finalista en el aclamado premio teatral Suzan Blackburn Smith Prize en 1983-84 (*Hospice*), en 1993-94 (*Flyin' West*), y en 1995-96 (*Blues for an Alabama Sky*). Por otro lado, es una activista feminista dispuesta a denunciar las injusticias que sufren las mujeres negras en su comunidad y en la sociedad norteamericana en general, lo que se refleja en numerosos ensayos feministas publicados en revistas de ámbito nacional, tales como *Ms.*, *Essence* y *Black World* o mientras fue editora de la desaparecida revista *Catalyst* (Gore, 2009: 210). Además, Cleage es una novelista de gran éxito comercial con varios títulos incluidos en la popular selección Oprah's Book Club (1998 y 2006). Todo esto la convierte en una dramaturga comprometida con los problemas sociales a los que se enfrentan a diario las mujeres afroamericanas en Estados Unidos y que aborda temas problemáticos, a veces incluso tabú, dentro de la comunidad negra como son el SIDA, la promiscuidad o la violencia doméstica.

A pesar de que Cleage ha gozado de cierto éxito en la escena teatral, su obra no ha recibido suficiente atención por parte de la academia, a excepción de una edición especial de la revista académica *The Osidian* sobre esta autora en 2009 y de varios artículos publicados en los años noventa sobre sus primeras producciones. La respuesta de la crítica literaria a sus textos no se equipara a la respuesta comercial ni a la cantidad ingente de artículos de crítica teatral que ha atraído su obra. Esto puede deberse en parte a que esta dramaturga prefiere adherirse a convenciones teatrales más cercanas al realismo y al melodrama que al estilo rompedor de otras creadoras teatrales afroamericanas como Suzan-Lori Parks, Kia Corthron, Cheryl L. West, Dael Orlandersmith o Lynn Nottage, ganadoras o finalistas de premios teatrales tan importantes como el premio Pulitzer o el ya mencionado Suzan Blackburn Smith Prize. Además, Pearl Cleage prefiere ambientar sus obras en un contexto histórico, como en *Flyin' West* o *Blues for an Alabama Sky*, o basarse en hechos reales, como en *Chain* o *Bourbon at the Border*. Este acercamiento al realismo y a la historia es, en mi opinión, un esfuerzo consciente por adherirse a una corriente de novelistas afroamericanas que, en su afán por dismantelar la denominada «National Amnesia» (DeHay: 1994, 27), decidieron fundir la memoria histórica con la ficción para crear textos que evidenciaran el proceso histórico de subyugación de la mujer negra en la sociedad norteamericana exacerbado por la insistencia institucional en mantenerlas fuera del texto histórico «oficial», y de ahí deriva el concepto de «Amnesia Nacional». Este proceso de creación de «herstories» en lugar de «history», es decir, de integrar revisiones feministas de la historia en el texto literario, se refleja en la ficción de Toni Morrison, Alice Walker, Shirley Anne Williams o Dorothy West y, en menor medida, en las novelas de Gloria Naylor. A este respecto Cleage explica en su artículo «My American Herstory»:

Como artista dramática afroamericana me centro en destacar a todos aquellos afroamericanos anónimos, sin cara, sin sexo, no específicos que se nos presentan como nuestros antepasados, moviéndose a hurtadillas por la historia, que quedan identificados en nuestra conciencia colectiva negra como calumniadas mulas de carga, víctimas de trágicas circunstancias y como uno o dos casos aislados de modelos de conducta. Quiero hacer que la historia sea más real, más viva, y en última instancia, más práctica al hacerla más personal² (1998: 155).

Y es así como integra su creación teatral en un conocido movimiento literario feminista originado en la ficción afroamericana. Suzan-Lori Parks, ganadora del premio Pulitzer de teatro por *Top Dog/Underdog*, llama «diggin» a este proceso de recuperar la historia afroamericana que ha sido deliberadamente borrada del texto oficial. A mi entender, independientemente del nombre que se le dé, el proceso es el mismo y fue Cleage quien empezó a utilizarlo en sus textos de forma sistemática antes que Parks.

El presente artículo pretende reducir de alguna manera el vacío crítico existente respecto a la obra dramática de Cleage analizando cuatro de las obras de esta dramaturga respecto a su estructura, al lenguaje utilizado, a las innovaciones dramáticas introducidas y especialmente a la insistencia sobre la intersección de distintas fuerzas opresivas que atenazan a las mujeres negras representadas en las obras de Cleage y que denuncian un sistema de relaciones de poder que perpetúan su subordinación. Las obras elegidas son: *Chain* (1992), *Blues for an Alabama Sky* (1995), *Bourbon at the Border* (1997) y *Flyin' West* (1992).

El marco teórico utilizado en mi análisis parte de la premisa de Evelyn Brooks Higginbotham de que existe un metalenguaje racial o «metalanguage of race» en el que se combinan distintos tipos de discriminación que afectan directamente a las mujeres negras en Estados Unidos (1992: 252). Esta premisa está anclada en la tradición del feminismo negro o el llamado «Black Feminist Thought» representado por Patricia Hill Collins, bell hooks, o la propia Pearl Cleage, entre otras teóricas. En la introducción a *Mad at Miles* (1990), uno de sus ensayos críticos más conocidos, Cleage confiesa:

Escribo para explorar y desvelar el punto en el que el racismo y el sexismo coinciden. Escribo para ayudar a comprender los efectos de ser mujer y negra en una cultura que es racista y sexista. Escribo para intentar transmitir esta información primero a mis hermanas y después a cualquier hermano de buena voluntad y de intención honesta que invierta el tiempo en escuchar [...] Escribo

2 «As an African American theatre artist I am about the business of bringing into focus all those faceless, nameless, nonspecific, usually asexual Black folks who are presented as our ancestors, moving stealthily through history, identified in our collective Black consciousness as much maligned beasts of burden, victims of tragic circumstance, and an isolated role model or two. I want to make history more real, more alive, and, ultimately more useful, by making it personal». Todas las citas del texto han sido traducidas personalmente al español.

para permitirme sentir rabia. Escribo para evitar huir hacia esa rabia o huir de ella a los brazos de alguien [...] Escribo, escribo, escribo para salvar mi vida³ (1990: 4).

Es decir, Cleage escribe para denunciar la intersección entre el racismo y el sexismo y cómo se relacionan con la violencia, la ira, la frustración, y cómo todos estos factores de restricción social afectan las vidas de las mujeres afroamericanas. Sin embargo, el compromiso de Cleage no se queda en la denuncia, sino que además de indicar qué problemas hay en la sociedad actual y con los que las mujeres negras tienen que lidiar, procura utilizar la creación literaria a modo de catarsis con la que superar las dificultades del día a día y como modo de ayudar a otras mujeres (negras) a conseguir lo mismo. En este sentido, Cleage se asemeja a figuras públicas dentro de la tradición afroamericana como Ida B. Wells o Paul Lawrence Dunbar en su afán por transmitir un mensaje de denuncia que se combina con palabras de aliento e inspiración tanto en sus escritos como en sus numerosas apariciones públicas. Es por esto que mi enfoque principal en el presente análisis es descubrir cómo las distintas estrategias textuales de esta dramaturga (estructura, lenguaje, selección de tema, innovaciones, etc.) la llevan por este camino que intenta encontrar un equilibrio entre la desesperación y la esperanza.

El presente ensayo se divide en varias secciones: en primer lugar, se presenta una breve biografía sobre la autora en la que se mencionan tanto sus textos teatrales como su obra en prosa o sus ensayos teóricos. En segundo lugar, se analizarán las obras señaladas individualmente teniendo en cuenta los temas mencionados más arriba sobre estructura, lenguaje, innovaciones dramáticas y espíritu de denuncia. Finalmente se ofrecerá una reflexión sobre los resultados del análisis.

Pearl Cleage

Pearl Michelle Cleage nació el 7 de diciembre de 1948 en Springfield, Massachussetts, y se crió en Detroit, Michigan. Su padre, Albert Cleage, era un pastor prominente que fundó su propia iglesia (Pan African Orthodox Christian Church), y su madre, Doris Cleage, era maestra de primaria. Ambos participaron activamente en el movimiento por los derechos civiles (Civil Rights Movement) que tuvo lugar en los años sesenta en Estados Unidos y ya desde muy joven Cleage estuvo expuesta a los ideales del movimiento. Cleage fue una alumna destacada durante la enseñanza secundaria y se matriculó en la Universidad de Howard en 1966, donde estudió dramaturgia y consiguió que se produjeran dos de sus obras teatrales: *Hymn for the Rebels* (1968) y *Duet for Three Voices* (1969). En 1969 Pearl Cleage abandonó la universidad para casarse con Michael Lomax, un político

3 «I am writing to expose and explore the point where racism and sexism meet. I am writing to help understand the full effects of being Black and female in a culture that is both racist and sexist. I am writing to try and communicate that information to my sisters first and then to any brothers of good will and honest intent who will take time to listen [...] I am writing to allow myself to feel the anger. I am writing to keep from running toward it or away from it or into anybody's arms [...] I am writing, writing, writing, for my life».

de Atlanta. Finalmente, se graduó en 1971 en el prestigioso Spelman College y desempeñó varios puestos en el ámbito periodístico y de las relaciones públicas, como ser la directora de comunicación de la ciudad de Atlanta o la secretaria de prensa del alcalde Maynard Jackson, el primer alcalde negro electo en el sur de Estados Unidos tras la Guerra Civil.

Cleage comenzó su carrera profesional en el teatro en los años ochenta con producciones de sus obras a cargo del grupo Just Us Theatre Company, del que ella era directora artística. Ejemplos de esta fase de su producción son: *Puppetplay* (1981), *Hospice* (1983), *Good News* (1984) y *Essentials* (1985). En este periodo de su vida también se dedicaba a colaborar con ensayos de activismo feminista negro o «Black Feminist Thought» en revistas de índole nacional como el *Atlanta Tribune*, *The Journal of Negro Poetry*, *Negro Digest* o la *New York Times Book Review* entre otras. En 1990 y 1991, respectivamente, recopiló gran parte de su obra crítica en dos libros: *Mad at Miles* y *Deals with the Devil, and Other Reasons to Riot*. Su carrera literaria comenzó a despegar con la producción de su obra teatral *Flyin' West*, que se estrenó en el Alliance Theatre de Atlanta en 1992 y que aún hoy sigue produciéndose en teatros regionales, teatros universitarios y en centros cívicos. A *Flyin' West* le siguieron *Blues for an Alabama Sky* y *Bourbon at the Border*, que han servido para contribuir a su enorme éxito de crítica y público. Otras obras dramáticas de Cleage son: *Chain* (1992), *Late Bus to Mecca* (1992), *A Song for Coretta* (2006), *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years* (2010) y *Mad at Miles* (2011), una adaptación de su obra crítica homónima.

A sus obras teatrales de los años ochenta y noventa le han seguido sus novelas de principios del siglo XXI como son: *What Looks Like Crazy on an Ordinary Day* (1998), *I Wish I Had a Red Dress* (2001), por la que ganó el premio BCALA Literary Award, *Some Things I Never Thought I'd Do* (2003), *Babylon Sisters* (2006), *Baby Brother's Blues* (2007), *Seen it All and Done the Rest* (2009), *'Till You Hear from Me* (2010) y *Just Wanna Testify* (2011). En la actualidad, Pearl Cleage combina su creación literaria con su labor como catedrática emérita en Spelman College, y además se dedica a hablar en público sobre la violencia de género y diversas formas de sobreponerse a la victimización, la tradición literaria afroamericana y sobre su propia obra.

***Chain* (1992)**

Esta obra fue un encargo hecho a Pearl Cleage por parte del Women's Project and Productions y el New Federal Theatre que también incluía la obra *Late Bus to Mecca*. *Chain* se estrenó en marzo de 1992 en el Teatro Judith Anderson de Nueva York, espacio perteneciente a la corriente teatral americana menos comercial llamada Off-Broadway. *Chain* es una de las obras más controvertidas de Cleage, ya que cuando se levanta el telón aparece el escenario a oscuras y solo se oye la voz de la protagonista que grita: «¡Qué haces? ¡No! ¡Para! ¡No, papi, por favor, no!»⁴ (1999: 275). En una entrevista a Alexis Greene, Cleage confiesa que con esta primera

4 «What are you doing? No! Stop it! Don't, Daddy! Please don't!».

escena tiene intención de hacer aflorar ciertas expectativas culturales y sociales por parte del espectador para después refutarlas. Desafortunadamente, si se oye la voz desesperada de una adolescente en la oscuridad gritando a su padre que por favor pare, el espectador entenderá que posiblemente el padre intenta abusar sexualmente de ella (2001: 51). Sin embargo, en el caso de *Chain*, lo que el padre intenta es que su hija se cure de su adicción al crack; es por esto que, en un intento desesperado por salvarla, la encadena al radiador para que no pueda escapar de casa para conseguir una dosis. Cleage se basó en una historia real que leyó en el periódico *The New York Times* como inspiración para este monólogo en el que Rosa Jenkins habla directamente al público y expone su complejidad psicológica y moral (Greene, 2001: 51). Esta fórmula de narración teatral (monólogo de un solo personaje) es utilizada a menudo por dramaturgas feministas contemporáneas, como en el caso de Eve Ensler en *Los monólogos de la vagina* (1996).

Parte de la importancia de este monólogo es el lenguaje utilizado por Rosa. A veces contradictorio, a veces crudo y gráfico en sus descripciones de violencia, de consumo de drogas o de abuso sexual, es importante destacar que Rosa no utiliza el estándar lingüístico del inglés en esta obra, sino la variedad afroamericana urbana de la costa este en la que se incluyen numerosos insultos y palabras obscenas, aparte de las conocidas variaciones sobre la norma, como la conjugación inconsistente del verbo «to be» («we was, you was»), la doble o triple negación, la ausencia de verbo copulativo, etc. En *Chain* las variaciones lingüísticas y el vocabulario elegido son utilizados para dar mayor verosimilitud a la historia, a la vez que para provocar al espectador. En algunas críticas teatrales de la obra se recomienda al espectador sensible a oír ciertas obscenidades que no acuda al teatro a verla (Stark, 2003: 1). Sin embargo, es este lenguaje rudo y sin cortapisas el que da realismo a la obra.

Chain es una obra de un solo acto dividido en siete escenas que se corresponden con los siete días que Rosa Jenkins está encerrada en casa por sus padres para que pase los efectos de la abstinencia a las drogas y para evitar que recaiga en su adicción. Cada cambio de escena o día viene marcado por la proyección de fotografías en blanco y negro en una pantalla gigante que varía de posición según cada producción. En la producción de 2003 en el teatro Mirror de Jamaica Plain, Massachussetts, la pantalla se colocó fuera del proscenio para así mantener esa sensación de ruptura de la denominada «cuarta pared» teatral y que la audiencia se acercase más a las confesiones de Rosa (Stark, 2003: 1). La innovación dentro de la división estructural a través de fotografías que parecen estar desenfocadas, y que conforme avanza la obra aparecen más nítidas, es sencilla a la vez que efectiva. Pearl Cleage siempre intenta introducir innovaciones estéticas que puedan ser asequibles tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista económico, puesto que su principal preocupación como dramaturga es poder llegar a establecer una relación quasi-dialógica con el público (mayoritariamente) afroamericano que acude a ver sus obras:

Tengo la capacidad de llevar grandes ideas a un grupo de gente, especialmente a la gente oprimida. Y como soy mujer y negra, hay dos grupos a los que les puedo hablar sobre eso. Esa habilidad ayuda a la gente en esos grupos primarios a tomar

mayor control sobre sus vidas, en maneras que probablemente no podrían o no querrían si esas ideas se les hubieran presentado de forma más directa⁵ (Greene, 2001: 36, énfasis en el original).

Es decir, la intención de Cleage al presentar estas innovaciones dramáticas tan sencillas (monólogo dirigido al público y diapositivas que marcan el paso del tiempo) es provocar cierta conciencia social entre sus espectadores (negros), que son en su mayoría de clase social media y no se verían expuestos a la realidad de una adolescente drogadicta, y partícipes de una cotidianeidad cruel, materialista y que tiene en ella un efecto de cosificación. Rosa se convierte en un objeto de deseo; y su sexualidad en una moneda de cambio con la que adquirir más droga. La simplicidad de sus innovaciones dramáticas además favorece la producción de sus obras tanto en teatros regionales o circuitos comerciales como en teatros universitarios o centros cívicos. Esta puede ser una de las razones por las que las obras de Cleage se producen con más frecuencia que las de otras dramaturgas afroamericanas destacadas como Adrienne Kennedy o Suzan-Lori Parks.

El final de la obra es deliberadamente ambiguo: no se sabe si es su novio (quien la inició en el consumo de crack) quien la saca del confinamiento de su hogar o si es otra persona. En cualquier caso, dado el tono general de la obra, no parece que el futuro sea muy esperanzador. Algunas reseñas teatrales han considerado que el final es positivo («Circle and Chain», 2003: 1), mientras que otros opinan que es descorazonador (Stark, 2003: 1). En cualquier caso, esta obra ilustra claramente la forma en la que Cleage es capaz de crear obras literarias en las que se denuncia una situación social de injusticia en la que las mujeres negras tienen la posición más vulnerable, y además logra educar a sus espectadores sobre realidades desconocidas o lejanas para ellos mientras que les descubre cómo, a pesar de las adversidades, las personas tienen cierto poder de elección, si bien limitado, y pueden ser capaces de tomar las riendas de su vida; otro asunto es que decidan hacerlo, ya que en el caso de Rosa Jenkins no queda tan claro.

Chain se estrenó en 1992 en Nueva York y desde entonces ha tenido varias producciones en 2003 en Boston y en Jamaica Plain, Massachusetts. Y en 2011 de nuevo en Nueva York. Esto quizás sea indicativo de que el tema abordado en la obra y la crudeza de los problemas que trata han seguido preocupando a la sociedad americana en las dos últimas décadas.

***Blues for an Alabama Sky* (1995)**

Cleage escribió *Blues for an Alabama Sky* como parte de un encargo que recibió del Alliance Theatre de Atlanta. Se estrenó en 1995 en el citado teatro y durante todo

5 «I'm able to take important ideas to a group of people, especially to oppressed people. And since I'm black and female, I've got two groups that I can *talk* to about that. That ability helps the people in those primary groups take more control of their lives, in ways that they probably couldn't or wouldn't if they were presented with these ideas in a more straightforward way».

ese año se siguió representado en teatros de todo Estados Unidos. En 1996 volvió a Atlanta como parte de la Olimpiada cultural o «Cultural Olympiad» que tuvo lugar en esta ciudad en combinación con la celebración de los juegos olímpicos. Es una de las obras teatrales afroamericanas más populares de los últimos tiempos y ha tenido producciones tanto a nivel nacional como a nivel internacional en las dos últimas décadas. El éxito de la obra reside en gran parte en su ambientación histórica. Cleage explica que este distanciamiento temporal le permite explorar temas tabú como el aborto o la homofobia sin que el espectador sienta la presión directa de la denuncia dentro de la contemporaneidad (Greene, 2001: 36). Además, el momento histórico escogido, el llamado 'Harlem Renaissance', añade un atractivo más a la obra, ya que se trata de un período de desarrollo ideológico, artístico y económico que favoreció la divulgación de la cultura afroamericana y su consiguiente influencia en la cultura norteamericana de una forma y con una intensidad hasta ese momento desconocidas. Es un período idealizado por muchos afroamericanos y estadounidenses en general, porque evoca la libertad y la despreocupación de los años veinte. Esta nostalgia histórica es usada con precisión por parte de Cleage, quien hace referencia a incidentes históricos y personajes reales para poner de manifiesto problemas que aún atenazan a la sociedad americana actual. En *Blues for an Alabama Sky* los personajes interactúan, fuera de escena, con Langston Hughes (conocido poeta y dramaturgo, precursor del 'Harlem Renaissance'), Margaret Sanger (enfermera y activista del movimiento feminista a favor de proporcionar derechos reproductivos y métodos de control de la natalidad a las mujeres), Joséphine Baker (famosa bailarina y artista del espectáculo parisino del Folies Bergère) y Adam Clayton Powell Jr. (pastor liberal comprometido de la Abyssinian Baptist Church y líder de la mayor congregación religiosa de afroamericanos en todo Estados Unidos en los años veinte).

El blues que se menciona en el título es apropiado porque evoca la ambientación histórica de la obra y por el carácter de tenacidad ante la adversidad que tiene este tipo de música. El blues es un tipo de composición musical de origen afroamericano que suele abordar temas trágicos y situaciones desesperadas. Según el músico de jazz y teórico Wynton Marsalis, «tocar el blues significa que por muy trágica que sea una situación, tienes la capacidad de conquistarla con estilo»⁶ (2004: xix). Este espíritu de perseverancia y de superación transmitido a través del blues queda patente en la forma de actuar de los personajes de *Blues for an Alabama Sky*. Además, es interesante destacar que la referencia espacial incluida en el título indica que varios de los personajes son inmigrantes del sur de Estados Unidos que han empezado a integrarse en el medio urbano. Una vez se conoce el desenlace de la obra, el título se vuelve a cargar de significado, porque es como si el resto de personajes entonara una canción triste y de supervivencia tras el acto de violencia irracional que comete Leland, el recién llegado de Alabama. A pesar de que el espíritu del blues impregna el texto, no hay instrucciones en las acotaciones escénicas para que se utilice música de forma extradiegética. Sin

6 «[...] to play the blues means that no matter how tragic a situation may be, you have the capacity to conquer it with style».

embargo, en la mayoría de producciones, el director artístico se asegura de incluir temas de blues y de jazz correspondientes a esta época.

En una entrevista, Pearl Cleage explica que espera que la obra sea fiel reflejo de algunos de los temas menos analizados del Harlem Renaissance como eran los «drag balls» y las clínicas de control de la natalidad (2001: 31). Es en este aspecto en el que Cleage explota el carácter didáctico e informativo del género teatral, ya que muestra información que a menudo queda fuera del texto histórico reconocible. Este afán por fundir ficción con realidad histórica vuelve a resaltar su preocupación claramente feminista por luchar contra la «National Amnesia» mencionada anteriormente. Sin embargo, Pearl Cleage va más allá de la mera revisión histórica y diseña un texto que explora las relaciones humanas y las repercusiones de las decisiones que se toman a lo largo de la vida. Una vez más retoma el tema presente en toda su obra dramática: los personajes se mueven entre momentos de desaliento, abrumados por las circunstancias adversas que les rodean, y momentos de esperanza ante sus proyectos de mejora o ante la ayuda y el apoyo de los suyos.

Blues for an Alabama Sky es lo que Freda Scott Giles denomina la «well-made play» (1997: 709). Es decir, mantiene las unidades aristotélicas de acción, espacio y tiempo y tiene una estructura bien marcada de introducción, nudo y desenlace. Estas secciones además coinciden con la división en actos: Acto 1 (introducción y nudo) y Acto 2 (desenlace). Cada acto queda dividido en cinco escenas en las que se va desarrollando la complejidad psicológica y moral de los personajes en el primer acto y se enreda y desenreda la trama marcada por varias escenas de violencia en el segundo acto. Al contrario de lo que ocurriría con *Chain*, el lenguaje utilizado en *Blues for an Alabama Sky*, si bien refleja con naturalidad el discurso afroamericano, no presenta grandes variaciones respecto al estándar lingüístico de la lengua inglesa. Es decir, las características del habla vernácula afroamericana solo quedan reflejadas en la fonología. Además, el vocabulario utilizado refleja la época histórica fidedignamente como en la mención de la profesión de «bootlegger» (persona dedicada a la producción de licor en tiempos de la Prohibición), o al «drag ball» (baile privado celebrado en una residencia particular típico de los años veinte, y organizado para favorecer que los homosexuales de Harlem pudieran conocerse e interactuar).

Es precisamente en la creación de un personaje notoriamente homosexual donde radica una de las innovaciones dramáticas más importantes de *Blues for an Alabama Sky*. Cleage se atrevió a mostrar con naturalidad a Guy Jacobs comentando abiertamente con sus amistades heterosexuales sus conquistas sexuales y sus planes de ocio. Es una de las primeras veces en las que se trata la homosexualidad sin tapujos en una obra creada por una dramaturga afroamericana. No debemos olvidar que este es un tema tabú en la comunidad afroamericana y precisamente hay toda una cultura de encubrimiento y secretismo alrededor de la homosexualidad masculina negra que no existe en otras culturas

en Estados Unidos⁷. Cleage quiere provocar a sus espectadores, e incluso aquellos que se puedan sentir incómodos con la homosexualidad de Guy acaban por ver su humanidad y por sentir cierta empatía hacia él (Greene, 2001: 36). En este sentido, Cleage plantea un tema controvertido que puede retar las expectativas negativas de algunos de los miembros del público, y es en este sentido un logro en su lucha contra la injusticia, en este caso en forma de homofobia. Sin embargo, este logro es limitado, ya que no se muestra ni un solo instante de interacción íntima de Guy con alguna de sus conquistas. No se muestra en escena ni cuando besa o abraza a alguno de estos hombres, ni tampoco se ve cuando es atacado por este motivo. En mi opinión, es positivo que Cleage incluya este tema tan controvertido dentro de la cultura afroamericana, es interesante que el resto de personajes (heterosexuales), excepto el radical de Leland, traten a Guy con amor y respeto, pero cabría esperar que se compensasen las escenas románticas entre Delia y Sam o Angel y Leland con las escenas de Guy con alguno de sus amantes. El atrevimiento de Cleage de crear un personaje principal abiertamente gay hasta ahora solo ha sido seguido, dentro del teatro feminista negro, por Cheryl L. West en sus obras *Holiday Heart* y *Before it Hits Home*. Probablemente porque si ya de por sí las dramaturgas afroamericanas tienen dificultades para que sus obras sean producidas en teatros comerciales o regionales, si introducen temas controvertidos que puedan incomodar al público, les resultará aún más difícil encontrar productor.

Otro de los temas controvertidos en *Blues for an Alabama Sky* es el uso de la violencia ante un problema considerado injusto. Leland, el recién llegado inmigrante de Alabama y pretendiente de Angel, tiene una visión muy conservadora de la sociedad y usa la violencia de distintas formas: por un lado, usa la violencia verbal contra Guy por no estar de acuerdo con su modo de vida; por otro lado, restringe las opciones de Angel indicándole qué debe vestir, con quién debe hablar y qué debe pensar, subyugándola gradualmente. Finalmente, mata a Sam al enterarse de que le ha practicado un aborto a Angel.

Cleage consigue combinar varios elementos de denuncia como son: la violencia, la homosexualidad, la situación vulnerable de las mujeres negras en la sociedad y los derechos reproductivos sin que la obra resulte pesada o excesivamente politizada. Para lograr esto, utiliza elementos melodramáticos: sueños inalcanzables, inclusión del héroe que rescata a la damisela en apuros, noticias inesperadas (en forma de telegrama), etc. Pero además desafía las expectativas del público haciendo que algunos de esos sueños inalcanzables se cumplan, que el héroe, en lugar de salvar a la damisela, se convierta en el villano y que el personaje homosexual emprenda un viaje a París a modo de aventura casi épica, convirtiéndose en héroe insospechado. El resultado es una obra plagada de reflexión social y humana a la vez que un texto divertido e intenso, como queda reflejado en la reseña teatral de la producción en Washington DC de 2011: «Cleage

7 Me refiero al fenómeno «Down-low» que también es abordado por Cleage en su novela *Baby Brother's Blues*. Este fenómeno hace que algunos hombres negros se identifiquen públicamente como heterosexuales, pero que mantengan relaciones homosexuales en secreto con el consiguiente aumento de riesgo de contagio de enfermedades de transmisión sexual dentro la comunidad afroamericana.

hace malabarismos con una cantidad considerable de temas peliagudos con una facilidad refrescante»⁸ (Jackson, 2011: 1).

***Bourbon at the Border* (1997)**

Pearl Cleage creó *Bourbon at the Border* como resultado de otro de los encargos recibidos por parte del Alliance Theatre. En su estreno en 1997 Cleage siguió colaborando con su director 'fetiche', Kenny Leon, quien ya dirigiera *Flyin' West* y *Blues for an Alabama Sky* en temporadas anteriores. Pese a haber sido producida con menor frecuencia que otras obras anteriores, *Bourbon at the Border* ha experimentado un *revival* (resurgimiento) en los últimos años, habiendo representaciones en teatros regionales de Chicago y Boston en 2007 y en teatros locales en Nueva Orleans y Miami en 2009. *Bourbon at the Border* ha recibido una respuesta comercial menos positiva que otras de las obras de Cleage, probablemente por la carga emocional tan fuerte que tiene y porque aborda una controvertida hipótesis expuesta por Amiri Baraka en 1964: ¿qué pasaría si la solución a la locura y el sufrimiento de los afroamericanos fuera el asesinato? ¿qué pasaría si los negros en Estados Unidos empezaran a asesinar a las personas que son responsables de su discriminación? ¿puede el asesinato ser la solución al racismo y la guerra racial?

Pearl Cleage ha elegido nuevamente basarse en hechos reales y ambienta *Bourbon at the Border* en dos períodos históricos distintos: el llamado «Freedom Summer» de 1964 y la actualidad. El «Freedom Summer» fue un momento clave dentro del movimiento por los derechos civiles («Civil Rights Movement»). En el verano de 1964 numerosos voluntarios fueron al estado de Mississippi a ayudar a los afroamericanos a inscribirse en el censo electoral para poder ejercer su derecho al voto. Al igual que ya hiciera Alice Walker en su novela *Meridian* (1976), Pearl Cleage explora cómo las tensiones raciales del «Freedom Summer» afectaron las vidas de sus protagonistas. En un nuevo intento por desenterrar las historias privadas que quedaron fuera del texto histórico oficial y con la clara intención de despertar cierta conciencia social en su público, Cleage describe los devastadores efectos que la violencia racial puede tener en las personas, incluso treinta años después. La obra llama a la reflexión política y social e intenta despertar el espíritu del movimiento por los derechos civiles intentando plantear la temida pregunta que ya hizo Walker: «¿De qué sirvió el movimiento pro-derechos civiles?»⁹ (1967).

En *Bourbon at the Border*, May y Charlie deben afrontar las consecuencias de haber sido víctimas de la violencia racial durante el «Freedom Summer». Han pasado treinta años y Charlie sigue teniendo problemas mentales, intentando suicidarse en varias ocasiones. Sin embargo, esta vez, al salir de su internamiento en la clínica psiquiátrica, Charlie parece estar totalmente restablecido. Lo que May no sabe es que su cura es precisamente el asesinato de personas que Charlie escoge para representar a sus torturadores pasados. A pesar de tratarse de un

8 «Cleage juggles a hefty amount of tough material with refreshing ease».

9 «The Civil Rights Movement: What Good Was It?»

tema tan escabroso, Cleage consigue aumentar la tensión y el suspense sin que haya ni un solo momento de violencia en escena.

La estructura de la obra vuelve a ceñirse a los cánones clásicos y se divide en dos actos, cada uno de ellos con cuatro escenas. El lenguaje, si bien fresco, dinámico y desenfadado, no presenta grandes variaciones con respecto al estándar lingüístico del inglés, salvo en la producción fonológica y en algunas expresiones directamente relacionadas con la cultura afroamericana. Es decir, nuevamente Cleage opta por no usar el habla vernácula de los negros americanos. Esta elección facilita la comprensión a un mayor número de espectadores potenciales sin alejar la obra de su marcado carácter racial, dado su tema central.

Lo más innovador de *Bourbon at the Border* es precisamente la elección de la hipótesis de Baraka como tema sobre el que construir la trama dramática. Sin embargo, a lo largo de la obra se dejan translucir ciertos detalles que hacen que el espectador sospeche cómo acabará la obra, tal y como queda patente en la reseña del *Daily Herald* de Chicago sobre la producción de 2007 en el teatro Eclipse. En mi opinión, Cleage no parece haber sabido medir las dosis de violencia y de denuncia en esta obra y es por esto que goza de un éxito mucho más limitado que obras anteriores. Aún así, en *Bourbon at the Border* sigue habiendo dosis de esperanza y aliento a pesar de la brutalidad de las escenas descritas e intenta fomentar en el espectador una reflexión sobre la vacuidad de la violencia y el sinsentido de la venganza.

Flyin' West (1992)

Si bien hasta ahora mi análisis ha seguido un orden cronológico dentro de la obra de Cleage, he decidido analizar *Flyin' West* en último lugar por tratarse de su obra dramática más influyente y más producida hasta el momento. Es la única pieza teatral de Cleage que ha recibido atención por parte de la academia, ya sea para analizarla o para incluirla en el temario de cursos de teatro norteamericano o afroamericano. Además, ha recibido valoraciones positivas de la crítica teatral durante dos décadas¹⁰. Esta obra se estrenó en 1992 en el Alliance Theatre de Atlanta y desde entonces se ha seguido representado en teatros regionales y teatros universitarios por todo Estados Unidos.

Como en otros casos, Cleage vuelve a emplear el recurso de la ambientación histórica para educar a sus espectadores sobre un periodo histórico y unos datos poco estudiados por el texto institucional, colocando a sus personajes ante situaciones comprometidas y encrucijadas morales que mantienen el interés humano de la trama. En este caso, Cleage ha elegido situar la acción dramática en 1898, apenas veinte años después de la gran migración hacia el oeste de 1879 en la que entre veinte mil y cuarenta mil afroamericanos decidieron emprender un éxodo masivo para huir de las injusticias, la discriminación racial y la violencia que se habían reinstaurado en el sur de Estados Unidos tras el fracaso de la

10 Véanse las reseñas del *New York Times* del 10 de octubre de 1993, o del 19 de junio de 1994; la de *Talking Broadway* del 11 de abril de 2004 o más recientemente la de *Dallas News* de febrero de 2011.

Reconstrucción después de la Guerra Civil. Los llamados «exodusters» seguían a Pap Singleton, quién fundó la ciudad de Nicodemus, Kansas, lugar donde se desarrolla la acción de *Flyin' West*. Esta ciudad tiene la particularidad de haber sido la primera (y actualmente la única) población al oeste del río Mississippi cuyos habitantes son en su totalidad negros.

Este espacio, a la vez real y simbólico, es donde Sophie, Fannie y Minnie, las hermanas protagonistas de *Flyin' West*, poseen una parcela y una granja. A finales del siglo XIX, en gran parte de Estados Unidos era ilegal (por los «Black Codes» y las leyes discriminatorias que establecían la segregación racial en el sur) o imposible (por su alto valor económico en el norte) que una mujer o un grupo de mujeres afroamericanas poseyeran terrenos cultivables. Sin embargo, ante la necesidad de colonos en el oeste, el gobierno federal aprobó el llamado «Homestead Act» de 1860, por el que prácticamente se regalaban parcelas de tierra en los territorios del oeste a todo aquel que pudiera pagar las tasas administrativas, que ascendían a unos quince dólares. Pero Nicodemus dista mucho de ser un lugar idílico o de estar libre de problemas. Ya desde el comienzo de la obra Cleage introduce temas controvertidos dentro de la comunidad afroamericana, como el fenómeno denominado «passing» (hacerse pasar por blanco para tener ciertos privilegios sociales) por un lado, o la violencia doméstica, por otro. Una vez más, Cleage elige problemas que aún hoy atenazan a los americanos de raza negra en un intento por usar el texto teatral a modo de denuncia con la intención de concienciar a sus espectadores de las consecuencias de no atajarlos dentro de la comunidad.

El formato teatral elegido para hacer esto es de nuevo la «well-made play» apuntada por Giles, con una división que se ciñe a los cánones clásicos y se divide en dos actos, uno con cinco escenas y otro con seis. Aunque en este caso, *Flyin' West* se acerca bastante al melodrama, ya que hay una hermana que regresa al hogar después de muchos años, Minnie; Frank, un villano que maltrata a su esposa e intenta arrebatarle la finca a las hermanas, y Miss Leah, una sabia abuela que sabe aconsejar a Sophie, Fannie y Minnie sobre qué hacer en el futuro. Estos elementos melodramáticos, que aumentan la tensión en el escenario justo antes de un cambio de escena o al final de un acto, se combinan con una labor de vinculación a la tradición afroamericana, tanto a nivel histórico como a nivel literario.

En *Flyin' West* Cleage hace uso de ingredientes textuales arraigados en la tradición literaria afroamericana como es la importancia de la presencia de un ancestro, en este caso representado por la señorita Leah, que mantiene la tradición oral viva contando historias de remedios naturales y de deidades africanas. El hecho de que haya un ancestro, un abuelo o una abuela, que establezca una relación atávica con el resto de personajes, fue definida por Toni Morrison en su influyente artículo «Rootedness: The Ancestor as Foundations»: «Estos antepasados no son solo padres, son como gente atemporal cuya relación con los personajes es benevolente, instructiva, y protectora, y proveen de cierto tipo de sabiduría»¹¹ (1984: 343). El uso de una figura atávica queda patente también en obras de ficción de otras escritoras

11 «[...] these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom».

negras como *The Temple of my Familiar* de Alice Walker o *Mama Day* de Gloria Naylor. En el género teatral encontramos *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry y *Jar de Floor* de Cheryl L. West.

Los vínculos que unen *Flyin' West* a la tradición literaria afroamericana son muchos y variados, partiendo del uso del ancestro a modo de cimiento, de base desde la que construir la realidad, pasando por la exploración de la espiritualidad que integra los elementos naturales, como la luna, y que unen el texto de Cleage a *Beloved* de Toni Morrison, o a *Jar the Floor* de Cheryl L. West, hasta llegar al énfasis en el vínculo que se establece entre las mujeres de raza negra ante la adversidad, el llamado «sisterhood». Este vínculo queda patente desde el comienzo de la obra, ya que las tres hermanas no son realmente familia, sino que tras una combinación de circunstancias se vieron emigrando al oeste juntas cuales hermanas.

Es la combinación de todos estos factores, los vínculos con la tradición literaria afroamericana, las referencias históricas a un periodo y a unos hechos relativamente desconocidos para el público, y la elección de temas controvertidos mezclados con los elementos melodramáticos, la que hace que *Flyin' West* sea la obra dramática de Cleage más completa y con más éxito hasta la fecha. Con esta pieza Cleage logra establecer una relación casi dialógica con el público y en algunos casos se ha detectado que los espectadores abuchean a Frank hasta que baja el telón (Sullivan, 1994: 12). Nuevamente, esta dramaturga logra poner a sus personajes en situaciones que los llevan entre la esperanza y la desesperación y deben tomar decisiones que cambiarán sus vidas para siempre.

Conclusiones

Pese a todo lo expuesto, resulta llamativo que la obra teatral de Pearl Cleage no haya sido analizada tan frecuentemente como la de otros dramaturgos afroamericanos como Suzan-Lori Parks, August Wilson o Adrienne Kennedy. Esto puede deberse en parte a la elección de formatos dramáticos menos arriesgados que sus coetáneos, como el melodrama o el realismo, y en parte al desarrollo de tramas aparentemente predecibles, como en *Bourbon at the Border* o en *Flyin' West*. Si bien es cierto que Cleage no incluye innovaciones estéticas tan arriesgadas como Adrienne Kennedy, ni alterna elementos clásicos con tramas contemporáneas, como en el caso de Suzan-Lori Parks, ni llega a completar una saga histórica tan ambiciosa y eficaz como la de August Wilson, sí hay que tener en cuenta que Cleage ha logrado lo que pocos dramaturgos han conseguido: mantener sus obras en cartelera a lo largo de varias décadas, especialmente en los casos de *Flyin' West* y *Blues for an Alabama Sky*. Este éxito comercial unido a la respuesta inmediata que crea su texto en la audiencia, cuando en momentos el público responde verbalmente a la acción que hay en escena, demuestran la clara habilidad de esta dramaturga para abordar temas relacionados con la naturaleza humana y que la comunidad afroamericana aún no ha resuelto.

La obra de Cleage se integra en la tradición literaria afroamericana liderada por mujeres novelistas y dramaturgas, empleando elementos que potencian

su preocupación feminista por evidenciar las injusticias que sufren las mujeres afroamericanas en la sociedad estadounidense actual, y propone diversas estrategias para abordar estos problemas, bien a través del vínculo fememenino o «sisterhood», bien gracias a la presencia de un antepasado, como ocurre en *Flyin' West*, bien gracias a la colaboración de los que nos rodean, ya sean amigos o familiares, tal y como sucede en *Blues for an Alabama Sky*. La ausencia de estos motores de apoyo comunal acelera el proceso de opresión social y destrucción, como queda patente en *Chain* y *Bourbon at the Border*.

Cleage logra acercar su revisión feminista de la historia norteamericana a los espectadores utilizando un lenguaje no tan llamativo ni cercano al habla vernácula negra como hacen Suzan-Lori Parks, August Wilson, o Cheryl L. West, ni formatos dramáticos arriesgados como Addrienne Kennedy o, de nuevo, Parks. Pearl Cleage patentiza cómo parte de los problemas que acucian a los afroamericanos hoy en día tienen su raíz en problemas no resueltos del pasado y cómo a pesar de que el racismo y el sexismo son la causa de la opresión de las mujeres negras, ellas pueden tomar decisiones que pueden ayudarles a perseverar y seguir adelante como en el caso de Sophie en *Flyin' West* o que, por el contrario, pueden complicarles aún más la existencia, como les ocurre a Angel en *Blues from an Alabama Sky* o a Rosa en *Chain*. Ciertamente, los personajes de Cleage se mueven en un espacio incierto entre la esperanza y la desesperación, y cabe preguntarse si es así también en otras de sus obras como *Late Bus to Mecca*, *A Song for Coretta* o su reciente *The Nacirema Society Requests the Honor of Your Presence at a Celebration of Their First One Hundred Years*.

BIBLIOGRAFÍA

- «Bourbon at the Border» (2007): *Theatre in Chicago*.
<http://www.theatreinchicago.com/review.php?playID=1395>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- «Circle and Chain» (2003): *Theatre Mania*. http://www.theatremania.com/boston/shows/circle-and-chain_19739/. Accedido el 28 de enero de 2011.
- «Pearl Cleage» (2011): *Mad at Miles*.
http://www.madatmiles.com/index.php?Key=display_page&node=29.
 Accedido el 28 de enero de 2011.
- «We Speak Your Names» (2006): *Oprah's Book Club*.
<http://www.oprah.com/entertainment/We-Speak-Your-Names-by-Pearl-Cleage>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- «What Looks Like Crazy on an Ordinary Day» (1998): *Oprah's Book Club*.
<http://www.oprah.com/oprahbookclub/What-Looks-Like-Crazy-on-an-Ordinary-Day-by-Pearl-Cleage>. Accedido el 28 de enero de 2011.

- CLEAGE, Pearl (1990): *Mad at Miles: A Black Woman's Guide to Truth*. Atlanta, Georgia: Cleage Group, pp.4-5.
- (1994): *Deals with the Devil and Other Reasons to Riot*. Nueva York: Ballantine Books.
- (1998): «My American Herstory». En: Patricia Bell-Scott & Juanita Johnson-Bailey: *Flat-Footed Truths: Telling Black Women's Lives*. Nueva York: Holt, pp. 152-64.
- (1999): *Flyin' West and Other Plays*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- (2006): «Standing at the Crossroads». En: Alexis Greene: *Women Writing Plays: Three Decades of the Suzan Smith Blackburn Prize*. Austin: University of Texas Press, pp. 100-103.
- COLLINS, Patricia Hill (2009): *Black Feminist Thought*. Nueva York: Routledge.
- DEHAY, Terry (1994): «Narrating Memory. En: Amritjit Singh et al.: *Memory, Narrative and Identity: New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston: Northeastern University Press, pp. 26-44.
- GILES, Freda S. (1997): «The Motion of Herstory: Three Plays by Pearl Cleage», *African American Review*. N° 31.4, pp. 709-12.
- GORE, Dayo et al. (eds.) (2009): *Want to Start a Revolution? Radical Women in the Black Freedom Struggle*. Nueva York: NYU Press, p. 210.
- GREENE, Alexis (2001): *Women Who Write Plays: Interviews with American Dramatists*. Hanover, N.H.: Smith and Kraus, pp. 24-62.
- HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks (1992): «African-American Women's History and the Metalanguage of Race». *Signs* N° 17.2, pp. 251-74.
- JACKSON, Debbie (2011): «Blues for an Alabama Sky», *DC Theatre Scene*.
<http://www.theatremirror.com/c&czsls.htm>. Accedido el 22 de abril de 2011.
- MARSALIS, Wynton (2004): *To a Young Jazz Musician: Letters from the Road*. Nueva York: Random House, p. xix.
- MORRISON, Toni (1984): «Rootedness: The Ancestor as Foundation». En: Mari Evans: *Black Women Writers: 1950-1980*. Nueva York: Anchor Press, pp. 339-45.
- STARK, Larry (2003): «Chain and Circle», *Theatre Mirror Reviews*.
<http://www.theatremirror.com/c&czsls.htm>. Accedido el 28 de enero de 2011.
- SULLIVAN, Esther Beth (1997): «The Dimensions of Pearl Cleage's *Flyin' West*», *Theatre Topics*. N° 7.1 pp. 11-22.
- WALKER, Alice (1983): «The Civil Rights Movement: What Good Was It?» (1967). En: *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose by Alice Walker*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 119-29.

Recibido el 20 de diciembre de 2011

Aceptado el 15 de abril de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 109-124]