

**EL CÀNON ESTÈTIC DE HOLLYWOOD: UN MIRALL DISTORSIONANT PER A
LA DONA NEGRA
(Anàlisi de l'obra d'Adrienne Kennedy: *A Movie Star Has to Star in Black and White*)**

Teresa Requena
Universitat de Barcelona

*What happens to a dream deferred?
Does it dry up
Like a raisin in the sun?
Or fester like a sore-
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over-
Like a syrupy sweet?*

*Maybe it just sags
Like a heavy load.*

*Or **does it explode?***

Langston Hughes, *Harlem* 1951

La història del teatre afroamericà i molt especialment el teatre afroamericà escrit per dones parla, com el poema de Langston Hughes, d'un *dream deferred*, d'un somni postergat. El somni comença a entreveure's com a possible a l'inici del segle vint però l'explosió, seguint amb la metàfora de Hughes, no arriba fins a la dècada dels 60 i molt especialment, la dels 70.

El naixement de dramaturgues afroamericanes als Estats Units està estretament lligat al moviment pels Drets Civils i al naixement del feminisme afroamericà dels anys 60. Durant la primera meitat del segle XX les obres escrites per dones afroamericanes tracten la problemàtica social que unia homes i dones negres en una mateixa lluita comú: la lluita contra la segregació racial, el racisme o els estereotips creats per la societat blanca amb el propòsit de construir una imatge deshumanitzant de la societat afroamericana. El canvi, però, arriba als anys 50 quan un grup de dones afroamericanes, que han crescut en el si de la lluita pels drets civils, comencen a escriure obres que tot i basant-se en models estructurals influenciats per la tradició europea, canvien el curs de la història teatral perquè introdueixen l'experiència afroamericana com un tema digne de ser tractat al teatre i digne de rebre atenció dins el circuit dominant. Elles inclouen una perspectiva de gènere sobre els problemes que afecten la comunitat afroamericana. És també significatiu el fet que aquestes obres passen a formar part del teatre professional, cosa que fins ara no havia succeït amb cap obra escrita per una dona negra. Dramaturgues com Beah Richards o Alice Childress guanyen premis *Obie* (premis atorgats a obres representades *off-Broadway*, fora del circuit dominant de Broadway). No és fins el 1959, amb l'estrena de *A Raisin In The Sun*, de Lorraine Hansberry, que una dona negra aconsegueix l'atenció de l'audiència blanca i l'èxit

comercial dins un circuit blanc: Broadway. A més a més, aconseguix l'estatus de clàssic dins el teatre afroamericà. Hansberry, que pren com a títol de la seva obra un vers del poema de Hughes, escriu un drama realista sobre la confrontació social entre afroamericans i blancs.

Hansberry marcarà l'inici d'un camí per altres dramaturgues com per exemple Adrienne Kennedy, Ntozake Shange o Elaine Jackson que escriuran les seves obres als anys 60 i 70. De fet, Kennedy a la seva autobiografia explica com l'èxit de Hansberry va donar-li ànims per continuar escrivint tot i que fins llavors no havia rebut cap reconeixement (Kennedy, 1987). Tot i així, malgrat aquest primer avenç cap a l'establiment d'un teatre afroamericà escrit per dones, durant aquest període, la publicació d'obres és més aviat escassa. Les antologies que es publiquen, tal i com explica Bigsby, inclouen majoritàriament obres d'autors afroamericans, no d'autores. Això però, no vol dir que l'activitat literària s'hagués aturat, al contrari, estava creixent. El que mostra és una recança inicial cap a unes obres que proposen formes i temes nous.

El 1974 una dramaturga negra obté un èxit sense precedents, només equiparable al de Hansberry quinze anys abans i marcarà una altra fita històrica en el teatre afroamericà escrit per dones. Aquest cop, l'encarregada serà Ntozake Shange amb el seu *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf*. Aquest poema coral, tal i com l'anomena Shange, marcarà l'inici del teatre feminista afroamericà. Shange i altres autores que vindran després, com per exemple Susan Lori-Parks, Thulani Davis o Anna Deavere Smith, es caracteritzaran per un estil molt diferent del que havia marcat Hansberry. L'obra de Hansberry, enmarcada en el realisme que també era present en les obres d'autors afro-americanos es deixa ara enrera per donar pas a altres formes que puguin reflectir més acuradament la realitat d'una dona negra. Shange per exemple experimenta amb el lleguatge, introdueix música i dansa formant un conjunt apartat de la linealitat i apartat del realisme per tal de copsar el llenguatge oral i del cos de les seves set dones protagonistes.

Adrienne Kennedy també s'emmarca dins l'explosió d'obres dels anys 60 i dins aquesta voluntat de fugir de models tradicionals de representació. Kennedy no serà gaire ben rebuda al principi degut a un estil molt personal, un estil surrealista que és difícil d'encaixar en una època on predominen les obres que adrecen la qüestió racial d'una manera realista. Kennedy serà també criticada perquè no escriu, tal i com explica Alisa Solomon, obres que s'amotllin a expectacions tradicionals del que una escriptora pertanyent a una "minoria" hauria de fer: crear models dins unes obres amb intenció didàctica i missatge polític (Solomon, 1992). Kennedy desde el principi fuig d'aquesta concepció del teatre afroamericà. Ella no vol crear models, al contrari, presenta personatges confosos sobre la seva pròpia identitat i que no proclamen el seu orgull de ser negres. És clar, doncs, que fos rebutjada fins i tot dins la comunitat d'activistes afroamericans.

En els seus inicis, va ser precisament un dramaturg blanc qui li va proporcionar la seva primera oportunitat, Edward Albee. Kennedy va presentar la primera obra que li va suposar un reconeixement en un taller d'escriptura conduït per Albee. L'obra es deia *Funnyhouse Of a Negro* (1962) i Albee va quedar fascinat per l'estil de l'obra, un estil que partia de la fragmentació de la protagonista, fruit de la impossibilitat de reconciliar una tradició europea i una tradició afroamericana. De fet, aquesta fragmentació passaria a ser des d'aquell moment un element clau en la seva obra. La fragmentació es reflecteix tant en l'estructura de l'obra, concretament amb un trencament de la linealitat, com en els personatges. Kennedy reinventa les nocions tradicionals de personatge, utilitzant personatges històrics com a extensions de les seves protagonistes, totes dones negres. Dones que estan sotmeses a una pressió externa que les fa éssers fragmentats, éssers que projecten les seves identitats a través de diferents personatges. Aquesta fragmentació és la conseqüència de l'intent de les protagonistes d'estar a l'alçada d'uns models culturals i estètics

que responen a la societat patriarcal blanca i que fan que les protagonistes rebutgin la seva identitat afroamericana.

Per exemple, a *Funnyhouse of a Negro* Kennedy dota a la seva protagonista Sarah d'identitats tan diverses i contradictòries com tan divers i contradictori és el seu interior. A la llista inicial de personatges llegim com Sarah, que és mulata, és alternativament: Sarah negra, la duquesa d'Habsburg, la reina Victòria, Jesús i Patrice Lumumba (Kennedy, 1988: 7), primer ministre africà que va ser assassinat per la seva lluita a favor de les llibertats africanes. La duquesa d'Habsburg, la reina Victòria i Jesús, que a l'obra és geperut, representen l'atracció que Sarah sent per la cultura blanca, mentre que Patrice Lumumba i Sarah negra representen la part de la seva identitat afroamericana que ella rebutja. En aquest sentit, el rebuig cap a la identitat afroamericana queda reflectit físicament en escena quan Sarah es mira constantment al mirall i el cabell se li cau. Sarah és incapaç finalment de reconciliar aquest conflicte i acabarà suïcidant-se. Tal i com explica Alisa Solomon: aquesta obra investiga amargament el que W.E.B Du Bois va anomenar la doble consciència de la vida afroamericana, una vida que ha de reconciliar el pes de l'experiència europea i africana però al mateix temps rebutjar la fusió.

A l'obra que avui ens ocupa, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, Adrienne Kennedy problematitza la construcció dels models culturals i estètics del Hollywood dels anys 40 i 50 que ignoren la representació de la dona negra. Prenent el cinema com a una forma d'expressió artística amb un paper cabdal dins la societat, Kennedy explora els efectes que aquests models exerceixen sobre Clara, la seva protagonista: una dona negra que també és dramaturga. Tal i com explica Ellin Diamond, Kennedy no només explora gènere i raça sinó que posa de relleu la versió glamuritzada que Hollywood fa del gènere i de la raça.

L'obra pren com a punt de partida tres pel·lícules clàssiques del Hollywood en blanc i negre dels anys 40 i 50: *Now Voyager* (1942), *Viva Zapata* (1952) i *A Place In The Sun* (1951). A l'inici de l'obra Kennedy especifica que els actors han de "semblar exactament iguals" a Bette Davis, Paul Henreid, Jean Peters, Marlon Brando, Montgomery Clift i Shelley Winters. Aquests actors seran els "personatges principals de l'obra" (Kennedy, 1988). Els "personatges secundaris" són la família de Clara i paradoxalment, Clara només té, tal i com explica Kennedy, "un paper petit". Així doncs, la veritable protagonista té molt poques intervencions en el total de l'obra. Amb aquesta estratègia, Kennedy posa de relleu el paper de Clara com a espectadora no només de les pel·lícules sinó també de la seva pròpia vida. Clara esdevé un subjecte passiu silenciats per aquests models culturals que li fan rebutjar el seu cabell, la seva pell i la seva vida. Aquest silenci s'emfasitza amb el fet que Clara és durant la major part de l'obra a l'escenari però de fet, no parla. Clara és incapaç d'articular la seva pròpia vida per ella mateixa, només pot parlar per boca de Bette Davis, Jean Peters o Shelley Winters, d'aquestes estrelles que tant la fascinen. Kennedy ens diu en una acotació: "Les seves estrelles de cinema parlen per ella. Clara permet que les seves estrelles de cinema siguin les protagonistes de la seva vida". En la utilització de personatges extrets de la vida real com a extensions del personatge principal, tal i com havia fet amb *Funnyhouse of a Negro*, Kennedy torna a posar de relleu aquesta identitat fragmentada i posa a prova la noció de personatge com a unitat coherent.

És significatiu que les poques frases que Clara pronuncia són frases extretes d'una obra que està escrivint. Una possible interpretació d'això és que Kennedy proposi la literatura com una cerimònia curativa i com una forma de resistència a la recepció dels models culturals. Geis creu que Clara seria la representació de l'artista afroamericà que s'enfronta al repte d'escriure la seva sortida d'aquesta màquina de somnis que és Hollywood (Geis, 1992).

L'estratègia de Kennedy, però, no s'atura aquí. Kennedy emfasitza irònicament el glamur que envolta les estrelles de cinema amb música romàntica, una llum blanca i uns vestits sedosos en blanc i negre i el contraposa a la crua realitat de la vida de Clara. Aquesta confrontació es reflecteix físicament en escena quan veiem en un cantó Paul Henreid amb Bette Davis asseguts a la coberta del vaixell que és present a la pel·lícula *Now Voyager* i en un altre Clara al costat del llit amb el seu germà que està en un coma profund.

A la següent escena, Kennedy contraposa l'escena de la nit de noces de *Viva Zapata* amb el divorci dels pares de Clara i l'avortament Clara.

Kennedy juga amb el fet que tant les estrelles de cinema com els escenaris que es presenten a l'obra són referents familiars per als espectadors i evoquen el món de Hollywood. El fet, però, que aquestes estrelles es treguin fora del seu context habitual i pronuncii frases que pertanyen a la vida d'una dona negra serveix per posar de relleu i emfasitzar la diferència que, existeix entre elles i la pròpia Clara. Tal i com explica Diamond: "a l'espectadora blanca, quan veu aquestes actrius a les pel·lícules, no se li acut pensar que les actrius són blanques. És només quan elles articulen la història d'una dona negra que aquest fet es posa de manifest" (Diamond, 1992).

Kennedy, d'aquesta manera, evidencia dos aspectes fonamentals: d'una banda la diferència entre blanc i negre, d'aquí el joc de paraules en el títol, i per l'altra, la contradicció bàsica entre la fascinació que les pel·lícules exerceixen sobre Clara i el fet que són aquestes mateixes pel·lícules les que li recorden que ella, pel fet de ser una dona negra, queda exempta del cànon. Tal i com explica Geis:

... The tension between immersion in and angry confrontation of the Hollywood world experienced by Clara in this play embodies the ambivalent spectatorial status of the African-American woman whose subjectivity risks being undermined by her identification with an exclusionary cultural apparatus (Geis, 1992:171).

Clara busca un mirall en el cinema, però la imatge que el mirall li torna és distorsionant perquè ella no és blanca ni rossa ni la seva vida és tan perfecta i plena de promeses i possibilitats com les pel·lícules mostren. Aquesta imatge distorsionant la convertirà en una identitat fragmentada.

La vida d'Adrienne Kennedy, igual que la de Clara, va estar marcada per les pel·lícules de Hollywood. La indústria cinematogràfica va exercir una fascinació en la seva vida des de molt petita. De fet, la seva mare, tal i com Kennedy explica a la seva autobiografia, va posar-li el nom d'Adrienne en honor a l'actriu de cinema: Adrienne Ames. Kennedy és conscient de com aquest món irreal i glamurós va marcar la seva vida pel fet que les històries que veia a les pel·lícules no tenien res a veure amb la seva vida real. A la seva autobiografia parla de Bette Davies i diu:

In this avid dream of transformation, I still also daydreamed of myself as this character. She was plain. She was troubled. She was controlled by her mother and then one day she took a trip on an ocean liner and total fulfillment came to her because of this trip in the ocean. She became beautiful and loved. One day I'm going to take a trip on an ocean liner, I thought, and all of my dark thoughts and feelings, all my feelings that I don't belong anywhere, will go away (Kennedy, 1987: 91).

Les obres de Kennedy no proposen solucions clares als conflictes. Si hi busquem resolucions, no les trobarem en Kennedy, si busquem coherència en els personatges, trobarem contradicció, si hi busquem models per a la comunitat afroamericana, probablement no els trobem apropiats. És aquí, però, on crec que Kennedy ens posa a prova. Posa a prova les nostres

suposicions sobre el que Alisa Solomon apunta: les nostres suposicions sobre el que una obra escrita pel que encara anomenem minoria hauria de tractar i posa a prova la nostra tolerància a les contradiccions dels personatges i fins i tot, potser, les nostres pròpies contradiccions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BRYANT-JACKSON, Paul OVERBECK, Lois (eds.) (1992). *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DIAMOND, Ellin (1992). "Mimesis in Syncopated Time: Reading Adrienne Kennedy". En *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Bryant-Jackson i Overbeck (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 131- 142.
- GEIS, Deborah (1992). "A Spectator Locating My Life". En *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. Bryant-Jackson i Overbeck (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 170 - 178.
- KENNEDY, Adrienne (1976). *A Movie Star Has to Star in Black and White*. En *Adrienne Kennedy in One Act*. Adrienne Kennedy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 79 - 103.
- KENNEDY, Adrienne (1987). *People Who Led to My Plays*. Nova York: Theatre Communications Group.
- SOLOMON, Alisa (1992). "Prefaci". En *The Alexander Plays*. Adrienne Kennedy. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix - xvii.