

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

FACULTAD DE EDUCACIÓN



DOCTORAL THESIS

**ADRIENNE KENNEDY'S AUTOBIOGRAPHICAL  
THEATRE: A SEMIOTIC ANALYSIS, A DIDACTIC  
PROPOSAL AND A TRANSLATION OF HER PLAYS.**

**VOLUME II**

ÁLVARO MANZANO REDONDO

SUPERVISOR

DR. EMILIO CAÑADAS RODRÍGUEZ

September 2022



# **DOCTORAL THESIS**

**ÁLVARO MANZANO REDONDO**

**ADRIENNE KENNEDY'S AUTOBIOGRAPHICAL  
THEATRE: A SEMIOTIC ANALYSIS, A DIDACTIC  
PROPOSAL AND A TRANSLATION OF HER PLAYS.**

**VOLUME II**

**SUPERVISOR**

**DR. EMILIO CAÑADAS RODRÍGUEZ**

September 2022



## TABLE OF CONTENTS

## VOLUME I

INTRODUCTION .....	xvii
CHAPTER I. OBJECTIVES AND METHODOLOGY .....	1
CHAPTER II. KEYS TO UNDERSTAND ADRIENNE KENNEDY'S LIFE AND WORK. ....	8
2.1. Roots for Kennedy's philosophy: 'Negro Cause', Du Bois and NAACP.....	10
2.2. The Harlem Renaissance nurtures Adrienne Kennedy's expectations.....	16
2.3. The importance of Negritude in Adrienne Kennedy's theatrical core.....	35
2.4. Malcolm X and the Civil Rights Movement behind Kennedy's works.....	45
2.4.1. The Black Power, the Black Panthers, and their Social impact.....	53
2.4.2. The Black Arts Movement, Black Theatre, and the Black Aesthetics.....	58
2.5. Adrienne Kennedy's biography extracted from her personal references.....	67
2.6. Preliminary Conclusions.....	76
CHAPTER III. ADRIENNE KENNEDY'S THEATRE FROM A SEMOTIC PERSPECTIVE. IN SEARCH FOR AUTOBIOGRAPHICAL THEATRE TOWARDS EDUCATION.....	79
3.1. Autobiography in context: a brief analyses to the art of life writing and drama..	79
3.2. Autobiography through the eyes of postmodernism .....	82
3.3. Afro-American autobiography in the women autobiography.....	86
3.4. The semiotics of autobiography on Adrienne Kennedy's theatre.....	89
3.4.1. Structural-Morphosyntactic Categories Level.....	91
3.4.1.1 Retrospection or the importance of looking back in time in autobiographical theatre writing.....	91
3.4.1.2. Autobiographical Memory or the recalled episodes of the self.....	102

3.4.1.3. Autobiographical credibility, and trust in the memory of the past...	109
3.4.1.4. The Role of the Spectator as Reader or the restoration of good reading at school.....	113
3.5. Semantic-Substantial Categories.....	120
3.5.1. Reference and Naming.....	120
3.5.2. Ego/Proper Name/Narcissism or life referenced in fictional Characters.....	125
3.5.3. Autobiographical Consciousness or the existence of the self.....	136
3.5.4. Autobiographical Project or drama as a scape vale of life.....	139
3.5.5. Sincerity and Intimacy: both sides of a coin.....	143
3.5.6. The Act of Writing, the abysmal passion to fill the blank page.....	150
3.5.7. Fragmentation and Otherness. Different Identities, or the polysemic dialogical interpretation form.....	156
3.6. Pragmaticism Who and How?.....	161
3.7. Preliminary conclusions.....	170
3.8. Synoptic Table applied to Adrienne Kennedy's works ordered Chronologically.....	173

#### CHAPTER IV. A DIDACTIC PROPOSAL ON ADRIENNE KENNEDY'S

##### AUTOBIOGRAPHICAL PLAYS AND A TRANSLATION:

##### AN ANNUAL WORKSHOP TO WORK GENDER, RACE

##### AND SOCIAL INEQUALITIES IN BACHILLERATO .....176

4.1. General Context and Justification.....	176
---	-----

4.2. State of the Art. Theatre in Education.....	178
4.2.1. Drama and Pedagogy.....	179
4.2.2. Benefits of using theatre in the curriculum.....	183
4.2.3. García Lorca and La Barraca.....	185
4.3. Educational Context and legal foundations.....	186
4.3.1. Universal Character of Education.....	186
4.3.2. European Policy for Education.....	188
4.3.3. The International Baccalaureate Organization and the Diploma Programme.....	192
4.3.4. The English A levels.....	194
4.4. Innovative aspects: designs and development of the Didactic Proposal.....	197
4.5. Curriculum, Competences, Subject, Chronogram and Workshop Internal Structure.....	199
4.5.1. Application of the didactic proposal: a sample.....	202
4.5.1.1. Implementation of workshop on Adrienne Kennedy.....	203
4.5.1.2. Class strategies and activities.....	205
4.5.1.3. Debate.....	206
4.5.1.4. Reading for Critical Thinking.....	208
4.5.1.5. The Writing Project.....	209
4.5.1.6. Role Play.....	210
4.5.1.7. Acting and Staging.....	213
4.5.2. Workshop Assessment.....	214
4.5.2.1. How to assess students.....	214

4.5.2.2. Students evaluate the didactic proposal and the instructors.....	215
4.5.3. Expected Results.....	216
4.5.4. Resources and Materials. Texts' selection.....	217
4.5.4.1. Working on Race and Identity. Fragments.....	217
APPENDIX 1. Volume I.....	235

## VOLUME II

4.6. Introduction to Volume II.....	296
4.7. Introduction to the translation of Adrienne Kennedy's.....	297
4.7.1. <i>Because of the King of France's</i> (1963) translation.....	302
4.7.2. Additional notes on <i>Because of the King of France</i> (1963).....	307
4.7.3. <i>Funnyhouse of a Negro's</i> (1964) translation.....	312
4.7.4. Additional notes on <i>Funnyhouse of a Negro</i> (1964).....	333
4.7.5. <i>The Owl Answers'</i> (1965) translation.....	339
4.7.6. Additional notes on <i>The Owl Answers</i> (1965).....	357
4.7.7. <i>A Lesson in Dead Language's</i> (1968) translation.....	362
4.7.8. Additional notes on <i>A Lesson in Dead Language</i> (1968).....	368
4.7.9. <i>A Rat's Mass'</i> (1967) translation.....	370
4.7.10. Additional notes on <i>A Rat's Mass</i> (1967).....	379
4.7.11. <i>Sun's</i> (1968) translation.....	383
4.7.12. Additional notes on <i>Sun</i> (1968).....	390
4.7.13. <i>A Movie Star Has to Star in Black and White's</i> (1976) translation.....	392
4.7.14. Additional notes on <i>A Movie Star Has to Star in Black and</i> <i>White</i> (1976).....	411
4.7.15. <i>Electra and Orestes'</i> (1972) translation.....	415



4.7.16. Additional notes on <i>Electra</i> and <i>Orestes</i> (1972).....	450
4.7.17. <i>An Evening with Dead Essex</i> 's (1972) translation.....	457
4.7.18. Additional notes on <i>An Evening with Dead Essex</i> (1972).....	478
4.7.19. <i>She Talks to Beethoven</i> 's (1989) translation.....	481
4.7.20. Additional notes on <i>She Talks to Beethoven</i> (1989).....	493
4.7.21. <i>The Ohio State Murders</i> ' (1989) translation. ....	497
4.7.22. Additional notes on <i>The Ohio State Murders</i> (1989).....	522
4.7.23. <i>The Film Club</i> 's (1992) translation.....	526
4.7.24. Additional notes on <i>The Film Club</i> (1992).....	534
4.7.25. <i>The Dramatic Circle</i> 's (1992) translation.....	536
4.7.26. Additional notes on <i>The Dramatic Circle</i> (1992).....	551
4.7.27. <i>Motherhood 2000</i> 's (1994) translation.....	554
4.7.28. Additional notes on <i>Motherhood 2000</i> (1994).....	560
4.7.29. <i>June and Jane in Concert</i> 's (1995) translation.....	562
4.7.30. Additional notes on <i>June and Jane in Concert</i> (1995).....	587
CHAPTER V: RESULTS, PROSPECTIVES AND LIMITATIONS.....	591
CHAPTER VI. FINAL CONCLUSIONS.....	593
CHAPTER VII: BIBLIOGRAPHY.....	601

#### 4.6. Introduction to Volume II.

In the present volume, we will present the second part of our innovation proposal, after the explanation, description, and development of the academic proposal in flexible and both national and international environments presented in Volume I. What the reader will find in the next lines completes the educational proposal with the first authorized Spanish translation with a footnote apparatus and additional notes, which will help future readers (teachers and students) and researchers to fully understand Adrienne Kennedy's plays and their translation.

Based on the idea that a language is a communication technology and Spanish is a language spoken for more than 600 million native speaking people, we firmly believe that the present work it is not only necessary but indispensable for a future comprehension of Adrienne Kennedy's works in terms of culture and academic teaching of her work.

Likewise, to understand one of the greatest Afro-Americans playwrights predominantly framed into the Black Arts Movement and recognized by the academic world, we have considered necessary to offer a translation of her plays and a deep semiotic study of them to make some justice to Kennedy's brilliant innovative capacity (Mufwene, 2009). We believe, as Yebra (1994) says that, "La traducción ha sido desde hace milenios uno de los procedimientos más importantes, acaso el más importante, para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir<sup>1</sup>" (p.11). We believe that a Spanish translation is the best form of transmitting Adrienne Kennedy's culture, work, and ideas. In the following sections, we will explain the translation methodology followed for Adrienne Kennedy's translation. Then, we will introduce the translation of the plays to finally proceed with the translated corpus associated to our educational proposal.

---

<sup>1</sup> TN: Translation has been one of the procedures for millennia most important, perhaps the most important, for propagation of culture, for the creation and development of new literatures and for the enrichment of the languages used to translate.

#### 4.7. Introduction to the translation of Adrienne Kennedy's plays.

As we mentioned at the beginning of the present doctoral thesis, in July 2017, we had the opportunity to contact Adrienne Kennedy. As part of this process, we discussed parts of her plays with her, and we suggested her if she would be interested in reading articles and the PhD dissertation project I was working on. The result of this relation with the author was that Adrienne Kennedy authorized the translation of her plays through Jeff Moin, editor of her works in Minnesota Press (reconfirmed by Jesse Kearney, Adrienne Kennedy's lawyer), and, after obtaining the translation permission from Minnesota Press editor of Adrienne Kennedy's plays and the author herself, we decided to translate the following plays as an academic novelty regarding the fact that the plays have never been translated and accepted into Spanish<sup>2</sup>. In addition, we decided to use the translation not only for academic reason but also to provide a reflection and an educative innovation in order to vindicate values and identity through autobiographical theatre.

Coming to the roots of translation, and as a starting point of the present volume, we would like to stop at the essence of translation and the keys very briefly for our method.

There has always been a discussion on the origin of translation (Steiner, 1975; Hurtado; 1999; Trigo, 2002; Aja Sánchez, 2020). In this point we would like to situate on Sánchez's line establishing a differentiation from and before the second half of the 20<sup>th</sup> Century, essential time for the complexation and context for this thesis. The line is marked by the publication of Valéry Larbaud's *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946) which will dictate the beginning of a new era in translation. Precisely, historically, it is said to be two schools of translation: the first one, following the tradition of Saint Jerome's *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi* (395-396 AC) devoted to the idea of translating from 'one sense to another' sense. The second one, following Cicero's method and the other is appealing to the Holy Scriptures using a word-by-word method. In short, traditionally translation has two forms of converting the new text, literary or free, as studied by Hurtado (1999), among others. She distinguishes between literal method, origin texts to destination text, free method where she specifies two categories, adaptation, free version, and interpretative-communicative method. Finally, she includes

---

<sup>2</sup> We acknowledge the translation of *Funnyhouse of a Negro* (1964) and *A Lesson in Dead Language* (1968), by Barrios (2003). Our translation differs in methodology explained above, coincidences that could appear are few, accidental and inevitable due to the difference in approaching translation explained.

the philological translation, erudite translation with notes, philological and historic commentaries, which is on the base of the translation here provided.

The translation of Kennedy's autobiographical plays that here starts has been approached through a personal translation method developed in our twenty-seven years of Greek and Latin teaching experience in national and international programs, but with remnants from our professors' recommendations, especially Francisco Rodríguez Adrados (1922-2020), Valentín García Yebra (1917-2010), Agustín García Calvo (1926-2012), Carlos García Gual (1942- ), José S. Lasso de la Vega (1928-1996) and Alberto Bernabé Pajares (1946-) at Complutense University.

In the translation of Adrienne Kennedy's plays, we have applied both, that is, we will be following *verbum pro verbo* most of the time in our first stage of translation following Cicero's (1889) *Libellus de optimo genere oratorum* (46 BC) and his idea of *ut interpretes ut orator* (the interpreter and the orator). The *interpreter*, the reader, entails fidelity and the orator avoids the translation *verbum pro verbo*. However, in the case, there is no correlation between Kennedy's words and the Spanish language we will appeal to a more poetic-orator way of translating.

Thus, our personal method based on the previous ideas is made of three stages. The first one it is a literal meaning translation, in a word-by-word sense, acquiring the whole meaning of the play. This part is made by handwritten into papers sheets and only helped by a dictionary and a grammar book. Then, the second stage is a review of the meaning acutance into the two languages, while the play is transcribed into a word document in computer. The third one, consists of the reading and rereading of the play to create the critic reading apparatus which will offer the last shape to the total translation, varying this from the first version in those parts which will be necessary to adjust the possible impediment of a bewildered version. Every play had at least ten reviews for a final version.

Our methodology has permitted us to work as if we were extracting the essence of a solid material to be fully understood and processed for language reception. In this sense, we believe translation is a creative procedure, and in this sense, we follow Delisle's ideas, when she explains that the translator must not understand translation as a pure act, it must be an *ex-novo* creation, understanding that the result will be a new text product of

an old one. We disagree with the principles of Mechanical Translation, that is one of the reasons our method has been slower but more effective in terms of understanding the result of author's work.

With this methodology we have pursued to deal with the translation competences studied by Hurtado (1999), that is, the communicative, extra linguistic, transference, professional, psychophysiological, and strategic. Understanding, as she does, the Communicative competence is the capacity of knowing the origin language and the destination language. Extra linguistic competence is the knowledge of the general character and the specific character, understanding character as culture. Transference is the capacity of obtaining the final translation considering the purpose of the translation and the receptor's characteristics. Professional competence is the understanding of the niche market, resources, new technologies and auxiliary tools to obtain the best results. Psychophysiological competence considers resources, abilities, and psychological attitudes from the translator, which will condition the development of the result. Such attitudes are memory, intellectual curiosity, and critical thinking. Strategy competences are the ones that will permit the translator to compensate the weak points in the other competences and affront the problem.

Before the beginning of our translation of Kennedy's plays we would like to concentrate if briefly in the concept of fidelity that we have long analyzed in our analysis of autobiography, but this time from a different perspective. We refer to the idea of fidelity to the original text, in a sense this idea connects (in a different sense) of credibility, sincerity and respect to the translated author. This is an aspect widely studied (Steiner, 1975; Hurtado, 1999; Lvóvskaya, 1997; Aja Sánchez, 2020). It was precisely Lvóvskaya (1997) who situated fidelity as "core" of translation. In this context of translation, as Dolet (2006) explains, the good translation should maintain the perfect comprehension of the original sense, knowledge of the origin language, evade word-by-word translation and adequate usage of the norms and vocabulary of the destination language. For us, it has been of great relevance to focus on sentences that would need any kind of historic context. Steiner (1975), argued against by Aja Sánchez (2020), referred to the idea of transparency in dealing with the original and, something essential for us, it must balance the cultural difference a translation must have. Again, as in autobiography, there is a kind of pact to

believe and understand the translator work, which finally takes us to the idea of deontology.

This original translation contains fifteen of the complete corpus of Adrienne Kennedy's plays formed by 26 plays and 9 narrative works. The selection criteria for the translation have been marked by the relevance of the plays in terms of quality and innovation but, most importantly, those with a more didactic perspective in terms of identity, race, and gender. In order to structure the translation of Kennedy's plays with educational purposes we have followed the reviewed order in blocks the author followed in *The Adrienne Kennedy Reader's* book, published in 2001. Adrienne Kennedy structured the plays in several blocks, and we decided to keep that order for the sake of coherence and a clearer organization and reference. The first one is called *In One Act* which could be considered most surrealistic and experimental plays and contains a total of eight plays. Minnesota Press already published this group of plays in 1988 under the name of *Adrienne Kennedy in One Act*. The second block is named *The Alexander Plays*, a group of plays whose main character is always Suzanne Alexander. The third block is the one in which Kennedy has written in a non-theatre genre a prose group of works' where Kennedy has written in prose with different styles and approaches but always maintaining a theatrical frame. Our translation methodology according with the didactic purpose of this dissertation and our intention is to offer to the academic world a translation to put into practice in classes and to be improved and commented during the baccalaureate or college programs if it were necessary helped by the notes apparatus as we have already commented in previous lines. With the didactic proposal of how to teach Adrienne Kennedy's work to understand gender and race into literature academic programs we will complete our didactic purpose into this dissertation.

Following the methodology explained, in the following pages, we will propose a translation of Kennedy's plays and our aim is to include this translation of her autobiographical plays as part of an innovation to educate Spanish students in values, identity, and diversity and with the objective of providing Afro-American literature to avoid racist behavior and misunderstanding in school. In the selected translated plays, we will follow the following procedure: first, we will provide the title of the play and year of publication/production. Then, a brief introduction with the aim of providing a general vision of time and environment and a summary of the play will follow. After that, we will

include the translation of the play and additional notes to help the complete understanding and references for readers, teachers, and students. Footnotes will be provided in Spanish as we understand them as part of the translation. The rest of the elements will be kept in English as we consider them part of the thesis. Finally, we have included additional notes with the purpose of completing information on Kennedy's plays based on research on the writer and to offer ideas for educators.

As a kind of table of context this is the list of plays translated and commented and accepted by Minnesota Press to be translated as we can see in Annex's mail number three:

*Because of the King of France* (short story), 1960. Published in *Black Orpheus* in 1963.

*Funnyhouse of a Negro*, 1964.

*The Owl Answers*, 1965.

*Sun: A Play for Malcolm X Inspired by His Murder* (monologue), 1968.

*A Lesson in Dead Language*, 1968.

*Electra and Orestes* (adapted from Euripides' plays), 1972.

*An Evening with Dead Essex* (one-act documentary drama), 1972.

*A Movie Star Has to Star in Black and White*, 1976.

*She Talks to Beethoven* (one-act play, later collected as part of *The Alexander Plays*), 1989.

*The Ohio State Murders* (one-act play, later collected as part of *The Alexander Plays*), 1992.

*The Film Club* (monologue by Suzanne Alexander), 1992

*The Dramatic Circle* (radio drama based on *The Film Club*; published 1994 in *Moon Marked and Touched by Sun: Plays by African American Women*, edited by Sydné Mahone), 1992.

*Motherhood 2000* (single scene short play), 1994.

*June and Jean in Concert* (play version of Kennedy's book *People Who Led to My Plays*), 1995.

#### 4.7.1. *Because of the King of France's* (1963) translation.

*Because of the King of France* (1963) was not conceived by Adrienne Kennedy as a play properly, more as narrative tale based on traditional standard, but it has all the components of a play. Adrienne Kennedy created theatre without using the traditional canon of theatrical formats: dialogs, author recommendations, lighting, and music alignments among other elements, breaking many of the Aristotelian rules as she has admitted later. *Because of King of France* is Adrienne Kennedy's childhood in terms of family memories, as we have seen after applying the semiotic category method: Negro folk portraits, and interracial marriage pregnancy with tragic consequence, in line with the issues the NAACP fought for and pillars of Du Bois's philosophical conception as we have studied in chapter II where we saw how the different social movements, Negro Cause, Harlem Renaissance and Civil Rights Movement determine the future themes of Adrienne Kennedy's plays.

Summary: Sidney, narrator's cousin, walks away to the Virgin Islands after having an encounter with Sylvia, a Jew girl. Sylvia got pregnant and when her father discovered it, he went to Sidney's house, and he hit him with a pipe in the face. A few years later the narrator receives a letter from Sidney where he tells the story of his fugue how he lived with the King of France's Luis XIV in Versailles' palace, and he met Chopin and Monsieur Philippe there.

### **POR EL REY DE FRANCIA (1963)**

Mi hermano y yo disfrutábamos de nuestra niñez, cuando de repente nuestro primo huyó a las Islas Vírgenes. Se llamaba Sídney.

¡Menuda broma!

Al caer la noche, nos gustaba sentarnos en familia a contar historias de fantasmas. Mi hermano solía reírse y luego decir: “y ahora de la cabaña encantada saldrá Sídney ya de vuelta de las Islas Vírgenes”.

Mi madre, que se sentaba con nosotros, y mientras bordaba cenefas en las toallas, con una cierta solemnidad en su gesto que jamás abandonaba, por muy absurda que fuera la situación, dijo de repente: “no entiendo cómo este chico ha podido irse a las Islas Vírgenes”.



Ese solemne sinsentido de mi madre producía a menudo en nosotros una risa histérica que a veces duraba más de un cuarto de hora.

Un día, mientras mi hermano y yo jugábamos en la buhardilla al Monopolio, el padre de Sídney vino a vernos. Era un hombre pequeño y delgado, de color negro oscuro, vestía todo de algodón vaquero y llevaba puesta una gorra de béisbol que le quedaba grande. Conducía por entonces una furgoneta color mostaza con la cara siempre compungida. Mi hermano y yo nos asomamos al final de la escalera para verle mejor. Al principio pensé que se trataba de uno de los pacientes de mi padre, ya que mi padre era médico.

Cuando el padre de Sídney se marchó, mi madre le dijo a mi padre que aquel pobre hombre era tremendamente infeliz desde que su mujer había muerto y desde que su hijo se había escapado de casa. Hablaron pausadamente del tema durante bastante tiempo. Finalmente, mi padre se comprometió a visitarlo de vez en cuando. Rara vez lo vimos más, ya que vivía en la otra punta de la ciudad.

Cierto día, años después, un sábado por la tarde en septiembre (cuando yo ya estudiaba en la universidad), me hallaba comprando en unos almacenes, nimiedades, si mal no recuerdo, un jersey de cachemir o unas medias con mis iniciales (muy de moda por entonces), cuando de repente sentí que alguien me miraba fijamente. Me giré. Allí se encontraba una figura inmóvil y mal vestida observándome fijamente. Supe al instante que era él, Sídney, por su escuchimizada piel, por su desmesurada cabeza y por sus ojos como extraviados. Llevaba puesta una gorra roída, unos pantalones de algodón pesqueros y una chaqueta amplia, que le sobraba por todos lados.

No le di opción a hablarme primero. Dejé instintivamente las bolsas sobre el mostrador, lo miré fijamente e imitando la voz de mi madre lo llamé:

“Sídney”

Le reproché como sólo una universitaria mimada sabe hacerlo: “¿Por qué demonios te fuiste a las Islas Vírgenes, perdidas de la mano de Dios?”

Al momento rectificué atónita por lo que acababa de decir y añadí, “Con lo bien que tocabas el piano”.

Me miró, y sin sentirse humillado por la descortesía mostrada, me respondió con una sincera, clara y dulce voz: “Por el Rey de Francia”

Volví a la universidad aquel otoño. Era muy feliz por entonces, sin más preocupación que mis jerséis de cachemir. Dudo que mi encuentro con Sidney perturbara lo más mínimo mi pensamiento. Sin embargo, un día ya próximo a Navidades recibí una carta.

Mi compañera de habitación y yo bromeábamos robándonos el correo y pegándolo al techo.

Cuando volví a casa para comer vi el sobre gris esperándome en el techo. Al final de la tarde cogí el paraguas, la silla y despegué el sobre. Sobre él se podía ver la diminuta y cuadriculada escritura y la estampa borrosa en la que se distinguía una dirección: Santo Tomás, Islas Vírgenes.

Por alguna razón estrujé la carta y enfurecida la lancé lejos de donde me encontraba y me marché. No puedo explicarlo, pero no quise abrir la carta. Quizá hubiera sido mejor haberla tirado a la basura. Entonces recordé detalles acerca de Sidney en contra mi voluntad.

Su madre había muerto. Se llamaba Willa. Era prima lejana de mi padre, (Yo odiaba su casa por el permanente olor a nabo recién cocido). Se lo dije a mi madre. Me reprendió y me explicó que no debía actuar así, que eran los primos de mi padre. A mí no me gustaba ser prima de gente pobre, (ya que mi padre<sup>3</sup> era médico).

Por entonces había una joven llamada Silvia. Mi madre la había conocido en un recital de piano. Más tarde, charlando con mi madre, me confesó que la joven parecía un muerto... muy dejada. Era judía, rubia, de pelo rizado y si hacemos caso a Willa, “el primer amor de Sidney”.

Estudiaban música juntos en el conservatorio, adonde le habían concedido una beca (Fue después de su primer curso cuando Willa murió, después de ello, comenzaron los problemas).

---

<sup>3</sup> En la obra de Kennedy *Etta and Ella on the Upper West Side* (2002) podemos leer una referencia a este personaje: “Robert said they’d gotten into a bad argument at NYU at a public lecture in the Tisch School of the Arts on stage. Ella contended that Etta had never paid any attention whatsoever to their cousin and laughed when she heard he ran away. And she’d laughed when she saw him with Sylvia Kelin. ‘There was no such person as Sylvia Klein’, Etta said tensely right in front of the writing students, ‘we made her up’. And she kept laughing tensely” (p.57). Es importante que profesores y alumnos entiendan que Adrienne Kennedy utiliza la intertextualidad en sus obras citando sus propias obras para crear una mayor interconexión entre ellas. En muchas ocasiones estos pasajes son los que confirman nuestra teoría de que su teatro es predominantemente autobiográfico, aunque sus caracteres sean ficticios. Como ya hemos comentado en el capítulo III, el uso de personajes ficticios, pero con una alta carga autobiográfica en lo que hacen o dicen, es una de las formas en las que Adrienne Kennedy hace teatro autobiográfico.

Una noche vino el Señor Carter a ver a mi padre y traía con él a Sídney. El joven permaneció todo el tiempo sentado, impasible y repitiendo una y otra vez: “por fin el mundo me aceptará, por fin el mundo me aceptará”.

Al parecer Silvia Klein estaba embarazada de Sídney y el padre de la joven había ido a casa de mi primo antes de que el Señor Carter regresara y le había propinado una paliza en la cara con un tubo de plomo.

Mi madre preguntó a Sídney si sabía de la importancia de los hechos, pero Sídney, sentado, se limitó a mirar a su padre a los ojos y decirle: “¿Sabes que hay amor en el mundo? ¿De verdad lo sabes? ¡Ignoras que, aunque mamá haya muerto, sigue habiendo amor en el mundo!”

Lo siguiente que supe es que Sylvia fue dada de baja en su querido conservatorio y el Señor Klein, quien regentaba una tienda judía de ultramarinos, se llevó a toda la familia a Sandusky<sup>4</sup>.

Mi madre no se lo podía creer y añadía enfadada: “¿Cómo es posible? Sídney, un elegido, tan inteligente, tan artista, siempre tocando el piano”.

Me pareció algo increíble, algo difícil de discutir hasta con mi hermano.

“¡La culpa es de Willa!”, dijo mi padre. “Ella está muerta y enterrada pero la culpa es toda suya. Ella ha mimado a Sídney, le ha hecho creerse un genio, le ha puesto todas esas estúpidas ideas de que sería pianista enviándole al conservatorio. ¿Por qué ese chico se creará que es blanco, cuando es negro? No es más que un pobre muchacho negro. Siento pena por él, Mildred (Así se llama mi madre)”.

Volví a mi habitación aquella noche. La carta se encontraba bajo la cama justo donde la había arrojado. La recogí y miré el arrugado sobre un buen rato. Me acerqué a la puerta y cerré con pestillo. Me senté frente al escritorio, saqué un cigarrillo y leí la carta. Esto es lo que decía:

Por causa del Rey de Francia me marché. Después de que abandonara el conservatorio, viví en Versalles. Luis XIV me lo pidió. Chopin vendría pronto. Es obvio que Luis XIV no era negro. Tampoco lo era Chopin o el señor Rosen, mi profesor del

---

<sup>4</sup> Sandusky, es una ciudad en el estado de Ohio en el condado de Erie en la ribera del lago Erie. En *People Who Led to My Plays* (1987) Adrienne Kennedy menciona la importancia que tienen estos lagos en su infancia. Desde nuestro punto de vista esta obra está fundamentada en recuerdos autobiográficos como por ejemplo los periodos que Adrienne Kennedy junto al lago y sus excursiones por el entorno. Creemos que por el tamaño de la obra y por el carácter autobiográfico es una obra muy apta para tenerla en cuenta en nuestra propuesta didáctica y ayudará enormemente a nuestros alumnos una vez leída a comprender cómo a veces se puede hacer teatro desde el concepto tradicional de narración y cómo los recuerdos pueden ser elementos fundamentales en la creación de material literario.

conservatorio. Sin embargo, yo sí. Todo el mundo en el conservatorio sabe que los negros son gente traída de África. Saben también que África es una negra jungla donde los pigmeos llevan anillos en la nariz, se sientan a tocar sus tambores mientras descoyuntan en bailes sus cuerpos de pigmeos. Todo el mundo sabe en el conservatorio que los negros son imbéciles, que tienen el pelo enmarañado y arrastran sus pies mientras balbucean y espetan con vaguería “*Lawsy me*” y “*I gwine and black*”<sup>5</sup>. ¡Tremendamente negros! Todo el mundo lo sabía menos Sylvia Klein.

Si yo no hubiera sido negro, su padre no le habría gritado el día que la acompañé a la tienda. Su padre no le habría chillado: “negros, negros por todas partes con esos lascivos pelos negros, esas narices negras chatas y esa piel tan negra”. Nadie le gritaría. Mi madre habría parado de decirme:

“Sídney, hijo, es palabra de Dios que tú seas negro y ella blanca. Si Dios te hubiera querido blanco y viviendo en la calle Ridge, te habría hecho así”.

“Pero la quiero, Mamá, la quiero. Tengo dieciséis años y sé lo que siento”, dije mientras lloraba.

“Hijo, no puedes ir contra la voluntad de Dios. Sídney, no puedes contradecir al Señor”.

“La amo”.

Todo eso quedó atrás. Conseguí una vida en Palacio. Vivo en una habitación con balcón y vistas a los jardines de Palacio. Fui feliz, yo, y la Familia Real.

Sin embargo, un día Luis XIV<sup>6</sup> vino a verme. Había pasado mucho tiempo fuera. Entró en la habitación y me pidió que tocara un concierto para él el siguiente domingo en el Hall de los Espejos. Acepté, pues nos unía una gran amistad.

<sup>5</sup> *Lawsy me: lousy me*. Es una expresión dialectal de la América Negra, básicamente lo mismo que decir “*Oh, my*” o “*Mercy me*.” *I gwine and black*: I went and back, que podría entenderse como “I went, and I came back”, sin hacer distinciones entre *black* y *back*. La idea es mostrar que los negros era una comunidad muy iletrada en aquel momento. Esta idea entronca directamente con la idea de Du Bois de la necesidad de cambiar la comunidad negra a través de la educación. Nos parece interesante proponer estos ejemplos como material de discusión en el aula en el formato de debate con preguntas como: ¿deberían las comunidades minoritarias utilizar la educación como herramienta de cambio?, o ¿es el lenguaje un factor diferenciador en las comunidades minoritarias iletradas? Ya hemos explicado previamente como se puede utilizar el debate como actividad dentro de la propuesta didáctica.

<sup>6</sup> Adrienne Kennedy usará personajes históricos con mucha frecuencia en sus obras: Beethoven, Chopin, Patrice Lumumba, Queen Victoria, Duchess of Hapsburg, Luis XIV, Jesus, Joseph, and Mary. Se puede consultar la tabla de análisis de personajes en el capítulo IV para ver el lugar que ocupan en las obras y la relevancia entre principal o secundario. En el análisis semiótico propuesto en el capítulo III para determinar en qué medida las obras de Adrienne Kennedy son o no autobiográficas hemos determinado la importancia de todos estos personajes históricos que además han sido mencionados en su obra autobiográfica de referencia *People Who Led to My Plays* (1987) y usados por la autora como personajes que interactúan con personajes tanto reales como ficticios. Además, aportan una relación con la cultura europea, una admiración por ella. Adrienne Kennedy pasó tres años de su vida en Londres y luego viajó a la capital cada año de forma periódica durante tres semanas. Esta es una de las razones por las que las obras de Adrienne Kennedy están plagadas de personajes históricos adscritos a Europa. En este sentido sus obras pueden estudiarse también a través de los distintos personajes europeos y lo que cada uno de ellos ha aportado al concepto de intelectualidad europea en la que Sartre desarrolló su concepto de Négritude.

Mientras permanecemos de pie en el balcón admirando las fuentes, el Rey continuó hablándome del concierto. Podría tocar lo que quisiera. Debía tocar para entretener al señor Philippe. Él se lo había ordenado al mismo Rey. Yo nunca había oído hablar del tal Philippe antes, ni siquiera una simple mención por parte del Rey. “Él es un hombre sin importancia”, dijo indiferente y con ello se fue al salón del trono o quizás salió de caza.

Practiqué toda la semana, leí mis libros, compuse piezas para Sylvia, a la que no había conseguido olvidar ni siquiera allí encerrado en Palacio, cárcel de mi pena. El rey nunca venía a verme, pero aquella semana vino a menudo, para recordarme que debía entretener al señor Philippe.

Se rumoreaba que era un tipo desagradable, bajito, frustrado, de piel pálida, narigudo y encima proveniente de Córcega, alguien que pasaba horas en su habitación atusándose su envilecida cara corsa y su repulsivo cuerpo. Para más inri, y lo más divertido del asunto, es que estaba enamorado de la hija del Rey. “Este endemoniado y frustrado espécimen enamorado de mi hija”, rio Luís XIV nervioso.

El domingo llegó y con ello el concierto en el Hall de los Espejos. Toqué bien y la Familia Real me aplaudió. Triunfé. El señor Philippe se acercó a mí. Fue entonces cuando pude comprobar que no sólo era desagradable, sino que además estaba tullido. Subió al escenario a trompicones y dirigió su gesto al público. Tenía una cara abominable, parecía un sucio mendigo. Cuando se giró y miró a la princesa, ella evitó su mirada con un gesto de asco. Sentó su lisiado cuerpo al piano y comenzó a tocar. De sus ojos brotaron lágrimas, de sus amorfos dedos nació la delicadeza, todo el amor soñado a solas en habitaciones opacas con olor a nabo cocido, toda la fuerza que desprende el saberte víctima de la desgracia y la desigualdad que Dios puede otorgar a los hombres... la violencia, la aniquilación, la profunda tristeza otorgada a una raza, que nunca cambiará, la eternidad, lo que siempre será así.

El Rey de Francia rio entonces.

#### 4.7.2. Additional notes on *Because of the King of France* (1963).

After the deep research on the different analysis made on Kennedy's plays from a semiotic point of view (see chapter III), it is quite noticeable the fact that there is not much literature research related to *Because of the King of France* we could refer to in terms of academic purposes. However, we would like to vindicate here its relevance and

provide a close reading of the short story since the work contains all the elements to understand future Adrienne Kennedy's key theatrical concepts.

From the title, the story turns interesting. It refers to *Le Roi Soleil*, Louis XIV known as Louis the Great (*Louis le Grand*), 1643-1715. As studied in chapter II Adrienne Kennedy and her husband embarked on an extended stay in Africa and Europe in 1960. In Kennedy's biography appreciations, while abroad, she willful studied masks, made profound readings, and printed her first story "*Because of the King of France*," under a pen name in the African journal *Black Orpheus*. Although the story is quite short, it has the entire important thematic element Adrienne Kennedy will use during her playwright career. In this sense we read in Kennedy (1987):

On the journey to Ghana, I had finished writing "Because of the King of France" and as soon as I saw a copy of the intriguing dark purple magazine with African drawings, I decided to mail Bieir a copy of my story. In less than two weeks, I received a letter from him saying:

Dear Mrs. Kennedy:

I like your story very much and would like to publish it in *Black Orpheus*.

[An acceptance after more than ten years.]

I will be in Accra in a few weeks and look forward to meeting you. (p.120)

As memory is essential in autobiography (see Chapter III semiotic analysis), it is relevant to say that the first important thematic element Adrienne Kennedy uses here is family memories and the reason for our second block of selected texts of our didactic proposal (see Chapter IV). At the beginning of the story, the reader can find the next passage when Kennedy (2001) writes: "Often at night when we'd be sitting telling ghost stories my brother would giggle and say, 'suddenly from the haunted house there appeared Sidney back from the Virgin Islands'" (p.3). This quotation alludes directly to the times Adrienne Kennedy spent next to the lake with her family. In Kennedy (1987) there is a testimony which correlates with this when we read, "'let us drive by Lake Erie', we'd say, and so we would drive along the lake until it got dark. 'They're going to build up this lake one day' my father says. My mother would finally announce that we should go home" (p.7). As we see the lake surroundings had a deep impact into Adrienne Kennedy's memories. We have many allusions in Kennedys works to nature, lakes, the savanna, London Parks regarding authors sensibility and the influence of Walt Whitman's poetry. There is an association between Adrienne Kennedy mentioning Lake Erie in her most autobiographical book *People Who Led to My Plays* (1987) and her first published work *Because of the King of France* (1963).

For our didactic purpose within this dissertation and the didactic proposal we will offer to the academic community, it is very important that students understand the relevance and benefits of working and understanding autobiographical materials, in Adrienne Kennedy case, but also extensive to other authors. These autobiographical passages are sometimes the bases of future creations when fictional passages could be mixed with autobiographical ones with the purpose of not creating just a diary but semifictional works which will be much more enriched than a simple exposition of autobiographical anecdotes. As explained and applied for the innovation, the writing projects of the students from an autobiographical basis is a way to understand oneself and the world and something we encourage from these lines and play.

Connected to memory and retrospective, another thematic element in the translated play is Negro people portraits, either in psychological or physical aspects. In *Because of the King* we read, “And Everyone at the Institute knows that Negroes are people who were brought to America from Africa and Africa is a black jungle where black pygmies with rings in their noses sit banging drums and distorting their pygmy bodies” (p.5). Quotations like this may benefit and stimulate debate and discussion on the precedence, origin and identity of Negro individual and race. In chapters II and III we have covered these aspects in different areas as, for example in *Black Aesthetics*. Adrienne Kennedy as many other authors from the 60’s considers Negro portraits as a way of vindicating beauty in blacks. Kennedy particularly remarks ugliness in blacks as a way of provoking into the community a reaction to the ugliness offered. In some cases, for example with *Funnyhouse of a Negro* the character of Sarah-Negro is in some cases overcriticized. The essence may be in Du Bois concept of beauty connected to race.

There are other references to Negro portraits when we read, “Her father would not scream at her about the niggers, niggers, everywhere and the kinkiness of nigger hair and flatness of nigger noses and the blackness of their skin” (p.7). In addition, we can find moms pretending their black sons are equal to white sons:

Willa’s to blame”, my father said. “She’s dead and in her grave but she’s to blame for all this. She babied that boy so; making him think he was a genius, put all those ideas into his head about him to the Institute. Why that boy thinks he’s white and he’s coloured. He’s nothing but a poor little coloured boy. (p.5)

In this case the non-equality denounced in Adrienne Kennedy fragments tries to denounce the underestimated value black communities had in terms of education and

artistic talents. For example, in *Funnyhouse of a Negro* (1964), the main character Sarah-Negro adores the refinement Europeans have regarding to formation and traditions. Another connection we can find it in *A Lesson in Dead Language* (1968) where black students receive a Latin class, and they are portrayed with big menstruation blood stains in their backs which could symbolize the blood poured by black communities during the slavery years of subjugation.

An Additional important thematic element we will find in Kennedy's work is pregnancy blended with a tragic consequence. In Kennedy (2001) *Because of the King of France* we can read:

Mr. Carter was crying. But Sidney sat almost immobile and withdrawn, repeating over and over, it was the whole world let me in, finally the whole world let me in. It seemed that Sylvia Klein was pregnant with Sidney's baby and her father had come to the house and before Mr. Carter could reach him had beat Sidney in the face with a lead pipe. (p.4)

Miscegenation, as we have seen in chapter II, is one of the topics Du Bois has treated deeply in his philosophical publications. Adrienne Kennedy is something that personally denounces in her autobiographical references in works like *Motherhood 2000* (1994) or *Grendel's Mother* (1999), when she explains how both of her sons have married white women. In *Ohio State Murders*, recently staged in Round Theatre House, as part of a World premiere 2020-2021 virtual season called: *The Work of Adrienne Kennedy: Inspiration and Influence*, recorded besides, *He Brought Her Heart Back in a Box*, *Etta and Ella in the Upper West Side* and *Sleep Deprivation Chamber* Kennedy (2001) writes:

When we returned at 10:05, the Ohio State murders had occurred. Robert Hampshire (posing as a researcher) had killed Carol, our twin, and himself. It seems that once inside Mrs. Tyler's living room he told her he was the father of the twins, that he had never been able to forget their existence. They ruined his life. He said he knew that one day I would reveal this that he would be investigated, there would be tests and his whole career would fail. (p.172)

As we see in the cite Adrienne Kennedy denounces how Professor Robert Hampshire represents the untouchable white supremacy and how miscegenation is covered to safe whites' reputation.

*Because of the King of France* has the most important thematic elements Kennedy has intensely improved through her works during more than 60 years: Negroes portraits, intermingled sexual relations and underleading position of blacks in American society. We firmly believe that through these examples we are offering a new education approach covering these topics in literature courses and offering students the opportunity to dig into



important topics like race, gender, and social discrimination. Through the didactic proposal and translation, the academic community could implement a new course where students could study Adrienne Kennedy as a form of investigating black issues with the aim of understanding better black culture.

#### 4.7.3. *Funnyhouse of a Negro*'s (1964) translation<sup>7</sup>.

Written in 1960 and 1961 and published years later, *Funnyhouse of a Negro* (1964) is the best-known plays by Adrienne Kennedy. The play was written while Kennedy was in West Africa and then in Rome after experiencing a mind-bending journey in Ghana and Nigeria. Produced in 1969 and awarded an Obie for Distinguee Play 1964, *Funnyhouse of a Negro* is the story of Sarah, the first hallucinatory heroine of many by the author. *Funnyhouse of a Negro* represents both Kennedy's first emblematic play and establishes the style Kennedy would follow throughout her career as a playwright. Thematically speaking, the play uses some of the themes developed during the Harlem Renaissance, studied in Chapter II: oppression of black women, fragmentation, or colonial influence, framed in the oppression of an oppressive space.

**Summary:** A young black woman named Sarah lives in New York City and cohabits with an internal struggle into racial identity. She spends much of the play contending with her feelings about her mixed ancestry, because she idolizes her white mother and despises her black father.

### LA CASA DE LOS 'ALTER EGO' DE UNA NEGRA (1964)

#### Personajes

La Negra-Sarah (SARAH/NEGRA)	
La Duquesa de Habsburgo (DUQUESA)	Uno de sus alter ego
La Reina Victoria Regina (VICTORIA)	Uno de sus alter ego
Jesucristo (JESÚS)	Uno de sus alter ego
Patrice Lumumba (PATRICE LUMUMBA)	Uno de sus "alter ego"
La casera de Sara (PROPIETARIA)	Dueña de la casa de los "alter ego"
Raymond (RAYMOND)	Hombre de la casa de los "alter ego"
La Madre (MADRE)	

#### NOTA DE LA AUTORA<sup>8</sup>

<sup>7</sup> See footnote 2.

<sup>8</sup> En esta nota de la autora, Adrienne Kennedy especifica cómo debe entenderse mejor la obra al ser una obra donde un mismo personaje se va convirtiendo en cuatro y estos cuatro personajes hablan entre sí. La autora ha decidido que sea el espacio y ciertos elementos los que den al lector la información precisa de lo que está sucediendo y no caiga en confusiones. Desde el punto de vista de la semiótica, el análisis que hemos realizado para saber si la autora utiliza a sus personajes como extensiones de ella misma nos revela que los cuatro personajes que Adrienne Kennedy ha utilizado son extensiones de ella misma y de sus experiencias personales. Todos los personajes pueden ser rastreados en su obra

La CASA DE LOS *ALTER EGO* de una negra se entiende mejor de manera más explícita cuando se sitúa la obra en la habitación de Sara. El centro del escenario nos sirve como si fuera su habitación, permitiendo así que el resto de los espacios se conviertan en los lugares de representación de los distintos “*alter ego*” de Sarah. Su habitación debería tener una cama, un escritorio y un espejo. Cerca de su cama está la estatua de la REINA VICTORIA<sup>9</sup>; otros objetos podrían ser sus fotografías y sus libros. Cuando Sara se encuentra en la habitación con sus pertenencias, entonces el director es libre de dejar que el resto de la obra suceda alrededor de ella.

COMIENZO: *Delante de la cortina cerrada, UNA MUJER vestida con un camisón blanco camina de un lado al otro del escenario sujetando frente a ella una calavera*<sup>10</sup>. *Se mueve como si entrara en trance y murmura algo inaudible siquiera para ella misma. Su pelo está revuelto, es liso y negro y le cae hasta la cintura. Según se va moviendo proyecta*

---

*People Who Led to My Plays* (1987) y en algunos detalles la similitud con la propia autora es muy alta lo cual justifica nuestra teoría de que sus obras están altamente sustentadas en experiencias personales. Vemos que la didáctica de lo autobiográfico a través de temas como el género, la raza y la discriminación social presentes en esta obra podrían ayudar a los alumnos a entender como la autobiografía de ficción ofrece un alto valor educativo.

<sup>9</sup> Estatua situada en los jardines del Palacio de Kensington. El ya mencionado viaje a Ghana y Europa (ver capítulo II, el concepto de negritud se convierte de nuevo en centro autobiográfico de referencia. La relación de la autora con Londres y los Derechos Civiles es muy importante como se puede ver en varias de sus obras, *Ohio State Murders* (1992), o *Mom How Did you Meet the Beatles* (2008). En su primer viaje a Londres en el año 1960 Adrienne Kennedy quedó muy impresionada por la estatua de la Reina Victoria. La propia autora deja constancia de la importancia en *People Who Led to My Plays* (1987) cuando habla de su viaje:

The voyage: As the Duchess of Hapsburg had haunted my mind, so would Queen Victoria come to do the same. The statue we saw of Victoria in front of Buckingham Palace was the single most dramatic, startling statue I had seen. Here was a woman who had dominated an age.

In my play I would soon have the heroine, Sarah, talk to a replica of this statue. *Finally*, the dialogue with a statue would be explicit and concrete. In addition, the *statue* would inform my character of her *inner* thoughts. The *statue* would reveal my character's secrets to herself. (p.118)

De nuevo memoria y autobiografía como fuente de riqueza literaria están presentes en la obra de Adrienne Kennedy, y refuerza nuestra propuesta de la autobiografía y la memoria como elementos de reconocimiento personal y social a todos los niveles.

<sup>10</sup> Esta imagen es claramente una influencia shakesperiana, según hemos podido comprobar cuando leemos en Hamlet, Escena 5, Acto 1 en NoSweatShakespeare.com:

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy; he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar. Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that, (p. 97)

el efecto de alguien que está en un sueño<sup>11</sup>. Cruza el escenario de derecha a izquierda. Antes de que haya desaparecido por el lateral, la cortina se abre. Es una cortina blanca de raso, de un material barato, algunas partes están desgastadas y da la sensación de que la tela ha sido roída por las ratas.

ESCENA: DOS MUJERES están sentadas en lo que parece ser la habitación de una reina. Colocadas en medio del escenario les ilumina una fuerte LUZ blanca, mientras que el resto de la escena tiene una OSCURIDAD bastante poco natural. La disposición de la luz blanca es irreal y desagradable. La habitación de la reina consiste en una enorme cama, parecida a una tumba de ébano y hay un oscuro candelabro en el suelo, con velas y las paredes están pintadas color vino. Alrededor de la habitación vuelan CUERVOS negros<sup>12</sup>. LA REINA VICTORIA se encuentra frente a la cama, sujetando con una mano un pequeño espejo<sup>13</sup>. En la almohada blanca de su cama hay un objeto lóbrego no distinguible. LA DUQUESA DE HASBURGO está de pie junto a los pies de la cama. De espaldas al público, al igual que lo está la REINA. Durante toda la escena permanecerán quietas, AMBAS MUJERES visten trajes blancos; el blanco es similar al blanco de la cortina, están hechos de raso barato. Sus coronas son blancas y una rejilla les cubre las caras<sup>14</sup>. Bajo sus coronas brota una mata de pelo rizado y alborotado.

<sup>11</sup> El intento de Adrienne Kennedy por presentar sus obras en un formato de sueño es recurrente. No solo *Funnyhouse of a Negro* (1964), *She Talks to Beethoven* (1989) o *The Dramatic Circle* (1992) son ejemplos donde el espectador tiene la sensación de estar en un sueño con la aparición de Beethoven o el doctor Freudenberg (Freud). El sueño aporta a las obras de Adrienne Kennedy lo experimental de su primera etapa, más la ruptura del espacio-tiempo tan característico en los sueños.

<sup>12</sup> La presencia de cuervos negros hace pensar la influencia de *The Raven* de Edgar Allan Poe. Para más información ver López (2013), “El trasfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los topoi modernistas”. El autor nos explica que:

El color del pájaro modifica su primitivo significado antropológico. La doctrina simbólica tradicional dota al negro de un significado infernal, diabólico, de mal agüero. Negro es el color de las tinieblas y, por ende, de la muerte. El cuervo, pájaro negro por excelencia, se ha convertido en la representación plástica y poética de la necesidad, innata en el ser humano, por explicar qué hay más allá de la muerte. (p.203)

El uso constante de referencias a otros autores y textos confieren a las obras de Adrienne Kennedy una visión mucho más academicista e intelectual, con lo que en muchas ocasiones su análisis semiótico nos proporciona claramente una conexión autobiográfica con ciertas etapas de su vida donde la intelectualidad estaba muy presente. A veces sus obras son un dechado de referencias a obras literarias, por ejemplo, *Diary of Lights* (1987) donde hay más de una docena de referencias a personajes y obras literarias insertadas en los diálogos de los personajes.

<sup>13</sup> Esta imagen claramente recuerda el cuento de los hermanos Grimm, *Snow White*. Es una referencia importante ya que después Kennedy (1987) escribe en *People Who Led to My Plays*, “SNOW WHITE (the movie, age eight); I thought after this movie that somehow in some way we were all sleeping and had to be awakened before we could really live... Snow White: I often thought, why did Snow White's stepmother want her killed in the woods and to have her heart brought back in a box? To be the 'fares' in the kingdom must be very important” (p.18-20). Como podemos ver una vez más pasajes autobiográficos mencionados en su obra *People Who Led to My Plays* (1987) se convierten en material referencial en sus obras lo que nos permite rastrear la autobiografía en la obra de Adrienne Kennedy de forma muy clara.

<sup>14</sup> El blanco será una imagen constante en las obras de Adrienne Kennedy. El contraste entre la pureza y la bondad del blanco se enfrenta a la fealdad e impureza del negro. Adrienne Kennedy hace un uso del contraste entre blanco y negro como colores en sus obras con la asociación a las diferencias entre la raza blanca y negra, siendo entendida la raza blanca como un símbolo de pureza y belleza y la negra como un símbolo de impureza y fealdad. Este contraste pretende

*Aunque en esta escena no vemos sus caras, las describiré a continuación. Son idénticas y llevarán máscaras<sup>15</sup> o estarán maquilladas para mostrarse con un amarillo blanquecino. Será una cara de alabastro, la piel firmemente marcada sobre los pómulos, los ojos muy oscurecidos (sombreados) como si sobresalieran de su cara, una gran frente, la boca pintada de rojo vivo y la cabeza con el pelo encrespado. Si los actores no llevan máscaras, sus caras deben estar muy maquilladas y mostrar una fuerte cualidad inexpresiva y una quietud que semeja la cara de un muerto. Escuchamos cómo LLAMAN a la puerta.*

VICTORIA: (*Escuchando cómo llaman a la puerta*). Es mi padre. Vuelve de nuevo para pasar la noche. (*La DUQUESA no contesta.*) Viene después de atravesar la selva para encontrarme. Nunca se cansa de hacer el mismo viaje.

DUQUESA: ¿Cómo se atreve a entrar en el castillo, él, que es el hombre más oscuro de todos, el más negro? Yo soy mulata, pero él es negro, el más negro de todos. Me gustaría que estuviera muerto. Pero no, él sigue atravesando la jungla para encontrarme.

*(La llamada es más fuerte.)*

VICTORIA: Nunca se cansa del viaje, ¿verdad, Duquesa? (*Mirándose a sí misma en el espejo.*)

---

también concienciar a las comunidades negras de que dicho contraste debe acabar y debe haber un nuevo despertar de la raza negra sobre todo en términos de estética negra. En el capítulo II hemos tratado de forma más detallada este tema. En líneas generales, es conocida la obra de Gladstone y leemos en McMillen:

. . . although Homer has used light in its various forms for his purposes with perhaps greater splendour and effect than any other poet, yet the colour-adjectives and colour-descriptions of the Poems were not only imperfect, but highly ambiguous and confused . . . I . . . found that his system of colour, or rather his "system in lieu of colour," was "founded upon light and upon darkness, its opposite or negative," and that the organ of colour was "but partially developed among the Greeks of his age. (p.366)

Este pasaje de la obra tiene un alto carácter didáctico para que alumnos y profesores puedan trabajar la simbología del color blanco en la obra de Kennedy que se repetirá en otras obras como *The Owl Answers* or *Diary of Lights* y por ello se ha incluido en el bloque de selección de textos de nuestra propuesta.

<sup>15</sup> El uso de la máscara nos lleva a la antigua Grecia donde los personajes usaban máscaras y a través de ellas presentaban al público una imagen concreta del personaje. Adrienne Kennedy quiere destacar con el uso de máscaras los rasgos de blancura, ojos sombreados, labios pintados de rojo y el pelo encrespado. Esta forma deformada del personaje negro tiene sus antecedentes en los Minstrel. El uso de la máscara en Adrienne Kennedy muestra un amplio abanico de posibilidades, puede ser un arma para matar en *Funnyhouse of a Negro*, pero también puede tener un uso religioso o estético. Aporta un valor añadido el hecho de que Adrienne Kennedy use la simbología de la máscara en sus obras con una variedad de significados. La máscara es una forma de ocultar la identidad. Un buen ejercicio para los alumnos mientras se trabaja la lectura de la obra es interpretar los distintos sentidos que la máscara adopta en las obras de Adrienne Kennedy y plantear la pregunta de si la máscara, como hemos visto en capítulo anteriores, es todavía un símbolo que sirve para el ocultamiento de la identidad en la actualidad en el tratamiento de los filtros que las nuevas tecnologías ofrecen.

DUQUESA: ¿Cómo se atreve a entrar en el castillo de Victoria Regina, Reina de Inglaterra? Fue por culpa de él por lo que mi madre murió. La bestia negra salvaje posó sus zarpas sobre ella y murió.

VICTORIA: ¿Pero por qué sigue volviendo? Sigue volviendo una y otra vez, vuelve siempre y volverá eternamente. Es mi padre.

DUQUESA: Es un negro asqueroso.

VICTORIA: Es mi padre. Estoy atada a ese puto negro. Vino al sur antes de que yo naciera y luego de niña maldijo mi concepción, envenenó mi nacimiento.

DUQUESA: Asesinó a mi madre.

VICTORIA: Mi madre era la luz. Era la claridad personificada. Parecía una mujer blanca.

DUQUESA: Estamos atadas a él, a menos claro está, que él muera<sup>16</sup>.

VICTORIA: Pero si ya está muerto.

DUQUESA: Sí y sigue regresando.

*(La LLAMADA es más fuerte; OSCURSO. Las LUCES se apagan en la habitación. Sobre el escenario, desde la izquierda sale la FIGURA del camión blanco llevando la calavera. Esta vez escuchamos cómo habla.)*

MADRE: Hombre negro, hombre negro... yo no debería haber permitido nunca que un negro me pusiera sus manos encima. Esa bestia salvaje y negra me violó y por eso ahora mi calavera brilla. *(Sale por la derecha).*

*(Ahora la LUZ cae sobre un pequeño marco rectangular sobre la pared, la que está a la izquierda del escenario, y allí cuelga y permanece solitario el marco, de un metro y medio de alto por un metro de ancho. La parte estrecha mira hacia el público. Un PERSONAJE se adelanta. Es un personaje sin cara, un personaje tenebroso con una soga alrededor*

---

<sup>16</sup> En la *Dramatis anticipatio*, recurso teatral, se anticipa una solución a un conflicto. Recurso teatral de gran valor ya en la tragedia griega en el siglo V a.C. Es un recurso muy usado en las obras de Adrienne Kennedy, especialmente en las obras de su primera etapa como *The Owl Answers* (1965) or *A Rat's Mass* (1967). Esta solución al conflicto, en este caso la muerte del padre, que se plantea como una realidad o un sueño, puede adoptar diversas formas, en este caso, debemos entenderlo como la posibilidad de que el padre muera a lo largo de la obra, o como si ya estuviera muerto y por lo tanto regrese una y otra vez a modo de conjuro. Esta *dramatis anticipatio* confiere a la obra un valor importante ya que introduce al espectador en la multiplicidad de personalidades que el personaje principal Sarah-Negro tiene en su mente. Este recurso también es utilizado por Adrienne Kennedy, *The Owl Answers* donde Clara posee varios personajes, o en *The Dramatic Circle* (1992), donde la aparición de personajes como el doctor Freudenberg introduce al espectador en un mundo de sueños. El concepto de pérdida también puede ser un tema interesante para desarrollar en el aula y está presente en distintas obras de la autora y forma parte de los textos elegidos para su análisis en el bloque dedicado a Familia y Amigos.

*del cuello<sup>17</sup> y sangre roja untada en lo que debería ser su cara. Ella es NEGRA. El aspecto más destacado de su apariencia es su pelo rizado enmarañado. La Negra tiene la cabeza andrajosa, un matojo de pelo le falta en la coronilla. Viste de negro, camina lentamente hacia el muro, se queda parada frente a él y comienza su monólogo.)*

NEGRA: Parte del tiempo vivo con Raymond, parte con Dios, Maximiliano y Alberto de Sajonia y Coburgo. Vivo en mi habitación. Es una pequeña habitación en el piso de un edificio de arenisca, en el West 90's de Nueva York, una habitación llena de viejos libros desgastados, una cama estrecha y colgadas en el muro viejas fotografías de castillos y monarcas ingleses. Es también la habitación de Victoria. La Reina Victoria Regina. En parte porque la llena una estatua de plástico gigante de la Reina Victoria, mi ídolo, y en parte por otras razones: además tres escalones de madera, los cuales yo misma ideé con otros tableros, conducen a la estatua situada en el lado opuesto de la entrada a la habitación. Se trata de una figura sentada, de una blancura deslumbrante, una réplica de la que hay en Londres. La encontré en una tienda llena de polvo en Morningside Heights. Raymond dice que es la estatua del terror, que produce pesadillas y que además sugiere una muerte probable y grandiosa. Y por supuesto tiene razón. Cuando soy la Duquesa de Habsburgo me siento frente a Victoria en el cabecero de la cama y hablamos. En alguna otra ocasión llevo puesto un vestido, ropa de color negro y también medias negras. Victoria siempre quiere que le hable sobre la blancura. Quiere que le hable del mundo de la realeza donde todas las cosas y todo el mundo es blanco y afortunadamente donde no hay negros. Por lo que sabemos acerca de la sangre real, el negro es el demonio y lo ha sido desde el principio, antes incluso, de que a mi madre se le empezara a caer el pelo. El negro era un signo demoniaco.

Yo misma fui de un color negro más pálido de lo que soy ahora; pálida como los negros de las portadas de las revistas, sin alma, educada y agnóstica. No quiero tener valores morales, especialmente valores que tengan que ver con mi existencia. Quiero “no

---

<sup>17</sup> Esta imagen de la soga atada al cuello nos lleva directamente a la imagen de los linchamientos de negros en el sur. Uno de los temas tratados en el Cap. II de la tesis es precisamente este y es un tema que la NAACP denunció una y otra vez. Terrell (1904), en su trabajo *Lynching from a Negro's Point of View*, explica como los linchamientos eran comunes en las comunidades negras del sur. Adrienne Kennedy, plantea *Funnyhouse of a Negro* (1964) en términos reivindicativos cuando al final Sarah-Negro, la protagonista aparece ahorcada al final de la obra. Este tema ha sido contextualizado en el capítulo II y tiene un alto valor educativo ya que negritud, derechos civiles y reivindicación a través del teatro confluyen aquí. Por ejemplo, para la propuesta didáctica, los alumnos pueden debatir tras la lectura de la obra si los linchamientos se mantienen hoy en día en el sur de Estados Unidos o si la opresión y exterminio de las comunidades negras ha adoptado nuevas formas como las planteadas en el encarcelamiento masivo de población negra o la esterilización de la mujer negra a comienzos del siglo XX. Uno de los propósitos de la propuesta didáctica es que los alumnos reflexionen sobre estos temas a través de las distintas actividades propuestas.

ser”. No pido nada excepto el anonimato. Soy licenciada en inglés como lo fue mi madre cuando fue a la universidad en Atlanta. Mi padre se licenció en trabajos sociales. Yo soy licenciada por una universidad pública, he trabajado ocasionalmente en bibliotecas, aunque paso la mayor parte de mis días preocupada por el lugar y la posición geométrica que las palabras ocupan en el papel, escribo poesía y lleno hojas y hojas con imitaciones de Edith Sitwell<sup>18</sup>. Mi sueño es vivir en habitaciones con antigüedades europeas, con mi Reina Victoria, fotografías de vestigios romanos, paredes forradas de libros, un piano y alfombras orientales y comer mis comidas en una mesa blanca de cristal. Visitaré a mis amigos en sus apartamentos los cuales estarán forrados de libros, tendrán fotografías de ruinas romanas y alfombras orientales. Mis amigos serán blancos.

Los necesito como si se trataran de un dique, que me previniera de mostrar constantemente el hecho de que soy negra. Para la mayoría de los negros con formación, para bien o para mal, es necesario mantener la dura barrera contra el reconocimiento de uno mismo. Mis amigos blancos, como yo misma, estaremos listos, preparados mentalmente y ansiosos por la muerte. La muerte de cualquiera. Yo desconfiaré de ellos como lo hago de mí misma, dudando de su opinión de mí, como dudo de la opinión de mí misma. Si no hubiera dudado de mi opinión, mi pelo nunca se habría caído. Y si mi pelo nunca se hubiera caído, yo nunca habría apaleado la cabeza de mi padre con una máscara de ébano.

En apariencia soy hermosa de una forma aburrida; sin rasgos deslumbrantes de negra, nariz mediana, boca mediana y piel amarilla pálida. Mi defecto es que tengo la cabeza llena de pelos espigados, una mata inequívoca de pelo de negra y eso es innegable. Me gustaría mentir y decir que amo a Raymond. No es así. Él es un poeta judío<sup>19</sup>. Está muy interesado en el mundo de los negros.

---

<sup>18</sup> Edith Louisa Sitwell (1887-1964), fue una poetisa y crítica británica. Sitwell estuvo muy influenciada por los simbolistas franceses. Adrienne Kennedy ha recibido una fuerte influencia por parte de escritoras americanas y británicas, Sylvia Plath, las hermanas Brontë o Virginia Woolf. Como vemos en toda la obra la influencia británica que Adrienne Kennedy refleja en *Funnyhouse of a Negro* (1964) es muy alta. Su pasión por Europa no solo está presente en esta obra sino la mayoría de sus obras. Este pasaje no solo es altamente autobiográfico: su intento de estudiar literatura inglesa en la Ohio State University, los estudios de su madre y de su padre como su deseo de vivir rodeada de antigüedades. Adrienne Kennedy no solo vivió en Londres casi tres años, sino que volvía de viaje a la ciudad anualmente por tres semanas cada verano como nos comentó en uno de nuestros intercambios de mail durante el proceso de investigación (véase mail número 9 en los anexos). Un aspecto educativo muy importante y al que se le puede sacar mucho partido es al tratamiento que hace Adrienne Kennedy de las mujeres escritoras en su obra. Una actividad básica de nuestra propuesta didáctica es el debate, por ejemplo, en este caso, sobre si la mujer escritora debería tener un lugar más relevante en el panorama literario actual.

<sup>19</sup> El mundo judío y el mundo negro tienen una conexión particular durante los años 50 y 60 que asentaría las bases sobre del Civil Rights Movement y culminaría con el Civil Rights Act en 1964. Son especialmente importantes las menciones que Adrienne Kennedy hace en sus obras de algunos personajes judíos, no solo en *Funnyhouse of a Negro* (1964), sino en *Diary of Lights* (1987) o *The Dramatic Circle* (1994). Carson (1984) en su trabajo “Blacks and Jews in the Civil Rights Movement: The case of SNCC. Jews in Black Perspectives. A dialogue”, establece que las relaciones



(La NEGRA permanece de pie junto a la pared y durante todo su monólogo los personajes que entran a continuación a través de la pared van desapareciendo en varias direcciones en la oscura noche que representa el escenario. LA DUQUESA, LA REINA VICTORIA, JUSÚS, PATRICE LUMUNBA. Jesús es un jorobado, un enano mulato, vestido con harapos y sandalias. PATRICE LUMUMBA<sup>20</sup> es negro. Su cabeza está dividida en dos cayéndole sangre y tejido por los ojos. Lleva puesto una máscara de ébano.)

SARAH (NEGRA). Las habitaciones son mis habitaciones; una es una habitación estilo Habsburgo, otra es una habitación en el castillo de Victoria, otra es el hotel donde asesinó a mi padre y la última habitación la jungla. Estos son los lugares donde mis “alter ego” existen. No conozco otros lugares. No puedo creer en otros lugares. Creer en lugares es tener la esperanza y conocer la emoción de la esperanza es conocer la belleza. Nos vincula con un horizonte y nos conecta al mundo. No encuentro que haya otros lugares que no sean esta casa de mis “alter ego”. Las calles son habitaciones, las ciudades son habitaciones, habitaciones eternas. Intento recrear un espacio para mí misma en estas ciudades, Nueva York, el Medio Oeste, una ciudad sureña, pero todo es una mentira. Intento concederme una relación verdadera, pero todo se convierte en una mentira. A mi modo de ver, las relaciones fueron mi última religión. Me aferré con lealtad a mis relaciones una y otra vez buscando establecer una conexión entre mis alter egos. Jesús es el hijo de Victoria. Mi madre amó a mi padre antes de que su pelo cayera. Existe una

---

entre la comunidad negra y judía fueron decisivas para la adquisición de derechos básicos para la comunidad negra. Desde la perspectiva educativa nos parece muy importante este pasaje para que alumnos y profesores puedan educar en temas de raza y género y de cómo distintas comunidades se ayudaron durante los años 50-70 en Nueva York frente al predominio de la supremacía blanca o WASP. Para más información al respecto y como alternativa en este punto proponemos la literatura infantil y adulta del escrito Afroamericano Julius Lester en su conjunto.

<sup>20</sup> Patrice Lumumba (1925-1961) fue un activista anticolonialista y nacionalista congoleño. Ocupó por primera vez el cargo de primer ministro de la República Democrática del Congo entre junio y septiembre de 1960. Derrocado de su cargo de primer ministro en 1960, fue asesinado en 1961 y nombrado héroe nacional post mortem en 1966. Adrienne Kennedy (1987) escribe cuando se refiere a Patrice Lumumba: “When we arrived in West Africa everyone talked of Patrice Lumumba, the Congo’s Young and heroic Prime Minister. In addition, in Ghana, at every store and market, there were photographs of Lumumba walking with Kwame Nkrumah. (These men represented a vision of a freed Africa.) I carried the small gilt-edged photo of Nkrumah and Lumumba in my purse. Suddenly Lumumba was murdered. ‘They killed Patrice Lumumba’, everyone in the streets of Accra, in the restaurants at the campus of Legon, said. ‘They’ve killed Patrice Lumumba. Lumumba was the hope’. Just when I had discovered the place of my ancestors, just when I had discovered this African hero, he had been murdered. Ghana was in mourning. There had been a deep kinship between Nkrumah and Lumumba. A few people we met heard Lumumba speak. Even though I had known of him so briefly, I had been struck a blow. He became a character in my play... a man with a shattered head” (p.119). Adrienne Kennedy también escribe, relacionando a su padre con la figura de Lumumba: “I remembered my father’s fine stirring speeches on the Negro cause... and Du Bois’ articles in *Crisis* which my father had quoted... There was no doubt that Lumumba, this murdered hero, was merged in my mind with my father” (pp.119-120). El contenido de esta nota ha sido tratado a lo largo de todo el capítulo II. Para una amplia comprensión del tema recomendamos la lectura del apartado de Négritude en el capítulo 2.3.

relación de amor entre mi persona y la Reina Victoria, hay amor entre Jesús y yo, pero todo es una mentira.

*(De la parte frontal y de la derecha del escenario, viene una LUZ BLANCA. Enfoca unas escaleras de salida colgantes. En la parte de abajo permanece de pie LA PROPIETARIA. Ella es alta, delgada, una mujer blanca, vestida, con un sombrero negro y rojo y parece como si estuviera hablando con alguien en una puerta que parece abierta en el pasillo de un edificio con habitaciones. Se ríe como un personaje loco en un manicomio durante todo su discurso.)*

PROPIETARIA: *(Mirando hacia arriba de las escaleras.)* Desde que su padre se ahorcó en un hotel en Harlem, después de que Patrice Lumumba fuera asesinado, se esconde en esta habitación. Cada noche lo repite, vuelve una y otra vez: “¿Cómo se atreve a atravesar los muros del castillo, él que es el más negro de todos, el Negro? Mi madre parecía una mujer blanca, su pelo era liso como el de cualquier mujer blanca. Yo soy mulata, pero él, él es negro, el más negro de todos. Ojalá estuviera muerto. Aun así, él continúa viniendo desde la selva”.

Yo le digo: “Sarah cariño, el hombre se ahorcó a sí mismo. No es tu culpa”. Pero ella me mira y contesta: “No Sra. Conrad<sup>21</sup>, él no se ahorcó a sí mismo, esa es la manera en la que ellos lo entienden, así lo hacen, pero la verdad es que yo le machaqué la cabeza con una máscara de ébano que siempre llevaba consigo. Allí donde va, lleva máscaras negras y cabezas.”

Sufre mucho, hasta tal punto, que, por esa razón, se le está cayendo el pelo. Desde entonces ha permanecido escondida en la habitación con las paredes llenas de libros y su gran estatua de la Reina Victoria. Siempre supe que ella creía ser otra persona, una reina o algo así, alguien distinto.

*OSCURO.*

---

<sup>21</sup> El apellido Conrad nos hace pensar en el autor Joseph Conrad y su obra *Heart of the Darkness* (1899). Adrienne Kennedy no solo conocía la obra, sino que tiene muy presente el problema del colonialismo europeo en África desde su viaje a Ghana. Patrice Lumumba, la reina Victoria de Inglaterra y los duques de Habsburgo son otros ejemplos de personajes vinculados a la colonización europea durante el siglo XIX. Como hemos visto, *Funnyhouse of a Negro* (1964) es un buen ejemplo para poder educar en valores y conceptos relacionados con la supremacía colonial y la desigualdad de razas. La señora Conrad, no deja de ser un personaje que simboliza la propiedad y la razón sobre la inferioridad de otras razas como la negra o la judía.

ESCENA: *Donde vive el hombre de la casa de los egos.*

*La siguiente escena se desarrolla entre la DUQUESA y RAYMOND. Se sugiere que el lugar de Raymond sea un lugar sobre la habitación de la NEGRA y esté decorado con un atrezo de persianas y una cama. Tras las persianas hay espejos y cuando las persianas se abren y cierran se puede ver a Raymond. Raymond se presenta como el RAYMOND de la casa de los egos. Es alto, blanco y fantasmagóricamente delgado, viste con una camisa y pantalones negros, un atuendo al estilo de los artistas. Mientras habla, se ríe. La DUQUESA lleva la bata un poco abierta y sugiere con sus movimientos una cierta intimidad<sup>22</sup>, él está de pie y ella sentada ante él con las piernas cruzadas. Mientras se desarrolla la escena Raymond no para de abrir y cerrar las persianas.*

DUQUESA: *(Lleva una bolsa roja de papel.)* Mi padre está al llegar. ¿Qué voy a hacer?

*(RAYMOND camina por la habitación abriendo y cerrando las persianas mientras se ríe.)*

RAYMOND: Él viene de África, ¿no es así?

DUQUESA: Sí, sí, viene de África.

RAYMOND: Siempre supe que tu padre era africano.

DUQUESA: Es un africano que vive en la jungla. Él es un africano que siempre ha vivido en la jungla. Sí, es un negro, un negro africano y profesor en las misiones y se ha dedicado toda su vida a la creación de una misión cristiana en mitad de la jungla. Él es un hombre negro.

RAYMOND: Es un negro que se pegó un tiro cuando mataron a Patrice Lumumba.

---

<sup>22</sup> Momento de tensión sexual. Son muy pocos los momentos que Adrienne Kennedy recurre a la sexualidad en sus obras y cuando lo hace de manera explícita es a través de la violación. En este caso, la alusión está atenuada y se muestra más como un deseo que como un acto sexual a la fuerza. McDonough (1999) en su estudio "The Nightmare of History: Conceptions of Sexuality in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. Black Women Playwrights: Visions on The American Stage" explica que en las escasas alusiones sexuales que Adrienne Kennedy tiene en sus obras podríamos tener un deseo sexual oculto por el colonizador, un deseo que las víctimas desarrollan por el violador reincidente. En este sentido McDonough explica como *Funnyhouse of a Negro* (1964) podría ser leída como una fantasía sexual, la historia del padre de la duquesa y *Funnyhouse* se convertiría en un juego previo, un drama que los emociona los despierta y los une. Incapaces de hablar su propio deseo sexual, cuentan la historia del padre, desplazando la naturaleza salvaje y la bestialidad de su propia sexualidad, su jungla interior, sobre él. Curiosamente en medio de esta historia del padre, la duquesa cuenta que se despertó esa mañana todavía sacudida por las pesadillas de su madre. Creemos que en la propuesta didáctica podría ser muy interesante el tratamiento de la sexualidad, unida a género y a raza. Un ejercicio interesante que se podría hacer es la discusión sobre si los desdoblamiento de personalidad de Sarah-Negro podrían atender a preocupaciones bisexuales o son simplemente distintas manifestaciones de género. Hay un espacio muy importante también para el tratamiento de la figura de Jesucristo en relación con las preocupaciones sexuales de Sarah-Negro. Véase también para este tema, Oha's (1997) "Her Dissonant Selves: The Semiotics of Plurality and Bisexuality in Adrienne Kennedy's 'Funnyhouse of a Negro'".

DUQUESA: (*Volviéndose loca.*) Sí, mi padre es un negro que fue a África hace años como profesor de misiones, se metió en política, sufrió una revelación y desde entonces dedica su absurda vida a la creación de una misión cristiana en mitad de la jungla en uno de esos nuevos países libres. ¡Escóndeme! (*Poniéndose de rodillas.*) ¡Escóndeme aquí, para que el negro no me encuentre!

RAYMOND: (*Riéndose.*) Tu padre está en la jungla dedicando su vida a la erección<sup>23</sup> de una misión cristiana.

DUQUESA: Escóndeme aquí, así la jungla no me encontrará. Escóndeme.

RAYMOND: ¿No es esto cruel por tu parte?

DUQUESA: No, no.

RAYMOND: ¿De verdad, no es cruel?

DUQUESA: No. (*Grita y abre la bolsa roja de papel y saca de allí un puñado de pelo caído. Es una gran mata de pelo oscuro enmarañado. Lo sujeta para que lo vea. Él parece no entender nada. Lo mira detenidamente.*) Es mi pelo. (*Continúa mirándola.*) Cuando me desperté esta mañana. Se me había caído el pelo, no todo, pero una buena mata de la coronilla y allí estaba en el centro de la almohada. Me levanté y en la grisácea luz de la mañana invernal me quedé mirando el pelo, aturdida por mi insomnio y aun zarandeada por las pesadillas de mi madre. Era verdad, sí, era mi pelo. En el espejo yo lo vi, aunque mi pelo permanecía a ambos lados, claramente en la coronilla y en mis sienes, mi cuero cabelludo faltaba. (*Se remueve la coronilla negra y le muestra la parte alta de la cabeza.*)

RAYMOND: (*Mirándola detenidamente.*) ¿Pero por qué se te ha caído el pelo? ¿Es, porque eres cruel? ¿Cómo podría un padre negro maldecirte así de esta manera?

DUQUESA: Me maldijo desde mi concepción. Él era una bestia negra, salvaje, que violó a mi madre.

---

<sup>23</sup> Siguiendo con las preocupaciones sexuales de Adrienne Kennedy, la autora continúa con ciertas alusiones sexuales hacia la figura del colonizador. En este caso se relaciona la erección de una iglesia y la propagación de la religión cristiana en el mundo africano con la erección sexual. Para poder entender el concepto de erection, from <https://www.etymonline.com>, se puede leer: "mid-15c., "establishment; advancement," from Late Latin *erectionem* (nominative *erectio*), noun of action from past participle stem of *erigere* "to set up, erect" (see erect (adj.)). Meanings "the putting up" (of a building, etc.), "stiffening of the penis" (also sometimes of the turgidity and rigidity of the clitoris) are both from 1590s." Entendemos un juego sexual en este pasaje donde Adrienne Kennedy juega con el sentido de erección genital y construcción de una iglesia. El pene como cruz puede estudiarse en Casamayor (1997) "La Cruz: iniciación a un estudio tipológico":

La cruz ansada (de asa), también llamada cruz egipcia y cruz de tau enlazada, es una *crux commissa* rematada en la intersección por un asa o anilla, que hace de cúspide. La mal llamada, por su forma, llave de Egipto y llave del Nilo, era, entre los egipcios, señal de vida (anh) y símbolo relacionado con la inmortalidad del alma. Correspondió a la letra (anj) entre los jeroglíficos de la escritura del antiguo Egipto. Aparece con bastante frecuencia en la escritura jeroglífica, por ser la mayoría de los antiguos dioses portadores de la cruz ansada, bien asida en la mano, bien unida a un cayado. Figs. 31 y 32. Se la identifica con el sexo andrógino o hermafrodita, representando el asa el órgano sexual femenino y la T los testículos y el pene del órgano sexual masculino. Como signo cristiano, procede, según Letrone, del crismón simplificado, o sea la tau (T) rematada en asa. Fue signo también usado por las primitivas comunidades cristianas de Tebas, quedando como cruz representativa de los cristianos coptos y de su arte. (p.25)

RAYMOND: Él es un negrata. *(Riéndose.)*

DUQUESA: Desde que tengo memoria, él ha mantenido una pose de negro agonizante. Es puro salvajismo. Habla a lo negrata, denigrándose y queriendo tocarme con su negra mano.

RAYMOND: ¡Qué atormentada y cruel eres!

DUQUESA: *(Como si no lo comprendiera.)* Sí, sí, él es negro, de piel muy negra. Él es el más negro de todos, mi padre es el más negro y mi madre es la más blanca. Yo estoy entre medias, pero mi padre es el más negro. Mi padre es un negro que me conduce a la miseria. Todo el tiempo que paso con él se convierte en un sufrimiento. Él es un negrata y un salvaje.

RAYMOND: ¡Qué atormentada y cruel eres!

DUQUESA: Él es un negrata.

RAYMOND: Y tu madre. ¿dónde está?

DUQUESA: En el manicomio. Calva y en el manicomio. Mi abuelo era blanco. Ella está en el manicomio.

*(La toma en brazos. Ella reacciona de manera salvaje.)*

OSCURO

*Se oye LLAMAR a la puerta, continúa entonces en algún lugar cerca del CENTRO del ESCENARIO una FIGURA aparece en la oscuridad, un hombre alto y oscuro, sin rostro lleva una máscara en su mano.*

HOMBRE: Comienza todo con el desastre de mi pelo. Me despierto. Mi pelo se ha caído, no del todo, pero una gran mata de la coronilla yace en el centro de mi almohada blanca. Me levanto y en la grisácea luz de la mañana invernal me quedo mirando el pelo, estoy aturdido por el insomnio y aun zarandeando por las pesadillas de mi madre. ¿Es eso verdad? Sí, es mi pelo. En el espejo veo que, aunque mi pelo permanece a ambos lados, claramente en la coronilla y en mis sienes, mi cuero cabelludo está desnudo. Mientras dormía, he visto que mi madre, loca y calva, me ha visitado; viene a mí llorando, pidiéndome ir junto a su cama. Ella yace en la cama mirando los mechones de su propio pelo caído. Su pelo se le cayó después de que se casara y así se pasó los días tumbada en la cama mirando cómo se le caían los mechones de pelo, hasta que se quedó calva y la

admitieron en el manicomio. “Negro, Negro”, dice mi madre. “No debería nunca haber dejado que un negro me pusiera las manos encima”. Se acerca a mí con su calavera calva brillante. “Lo negro pudre, Sarah”, dice ella. “Lo negro pudre”. Corro. Me sigue con su calavera calva brillando. Todo esto es el comienzo.

## OSCURO

*ESCENA: Habitación de la reina.*

*(Su pelo está en un pequeño montón sobre la cama, otro pequeño montón está en el suelo, varios montones de pelo están esparcidos alrededor de ella y su bata blanca está cubierta de pelo caído. LA REINA VICTORIA actúa en la siguiente escena. Se despierta (en pantomima) y descubre que su pelo se ha caído. La almohada está llena de pelo. Se levanta y se queda de pie junto a la cama de espaldas al público mirando su pelo. La DUQUESA entra en la habitación, se aproxima, se coloca detrás de VICTORIA y observan el pelo. VICTORIA coge el espejo. La DUQUESA coge el espejo y observa su propio pelo. Abre la bolsa de papel rojo que lleva consigo y saca su propio pelo, intentando colocárselo de nuevo en la cabeza (no como VICTORIA, ella no lleva corona ahora). Las LUCES permanecen encendidas. El hombre sin rostro vuelve de la oscuridad y habla. Lleva consigo una máscara.*

HOMBRE: *(Patrice Lumumba)* Soy un negro de segunda generación. Me llamo Patrice Lumumba. Soy un negro de segunda generación. Soy la negra sombra que maldijo el embarazo de mi madre. Pertenezco a la generación nacida con el cambio de siglo, la generación nacida antes de la depresión. En la actualidad vivo en la ciudad de Nueva York en un edificio de arenisca de los años noventa en la zona oeste. Soy licenciado en inglés por una universidad pública. Mi padre, un negrata, se licenció en trabajos sociales al igual que mi madre lo hizo en educación primaria. Soy estudiante y tengo de vez en cuando algún trabajo de bibliotecario. La mayor parte de mi tiempo, lo paso preocupado con la ubicación y la posición geométrica que ocupan las palabras en el periódico. Escribo poesía llenando páginas y páginas con imitaciones de Sitwell. Es mi estúpido sueño, vivo en habitaciones con antigüedades europeas y una estatua de la Reina Victoria, fotografías de ruinas romanas, paredes cubiertas de libros, un piano, alfombras orientales y me gusta comer mis comidas en una mesa blanca de cristal. Este sueño de negro es también el sueño de mis amigos, que desean comer sus comidas en mesas blancas de cristal y vivir en habitaciones repletas de antigüedades europeas, con fotografías de ruinas romanas,

pianos y alfombras orientales. Mis amigos son blancos. Los necesito como un dique de contención para protegerme del hecho de que constantemente muestro que soy Patrice Lumumba, quien maldijo el embarazo de mi madre. Son necesarios para que yo me obligue a mantenerme alejada de poder reconocerme a mí misma. Mis amigos blancos, como yo mismo, somos intelectuales preparados y ansiosos por la muerte. La muerte de cualquier persona. Les desprecio como me desprecio a mí misma. Por eso, si no me hubiera despreciado a mí mismo, mi pelo no se habría caído y si mi pelo no se hubiera caído entonces yo no habría apaleado la cara de mi padre con una máscara de ébano.

*(La LUZ permanece sobre él. Una CABEZA CALVA le cae justo delante atada a una soga. ALGUIEN grita. Otro muro cae más grande que el anterior. Cae y es más grande que el anterior. El muro está cerca de la parte frontal del escenario. Durante el siguiente monólogo los PERSONAJES: LA DUQUESA, VICTORIA y JESÚS se mueven hacia delante y hacia atrás. Cuando vienen de espaldas al público el NEGRO mira y habla:)*

Siempre soñé con el día en el que mi madre me sonriera. Mi padre... su madre quiso que él fuera Cristo. Desde el principio bajo la oscura lámpara de la habitación ella decía "Quiero que seas Jesús, que camines como en el Génesis y salves la raza. Debes volver a África, encuentra la revelación en la niebla de las doradas sabanas, árboles nim y plumeria, caballos sementales blancos vagando bajo un cielo azul, tú deberías caminar con una paloma blanca y curar la raza, sanar la miseria, bajarnos de la cruz". Ella le miró angustiada a la luz del queroseno... Al amanecer la vio levantarse y matar una gallina para que él pudiera desayunar y luego irse a trabajar a la gran casa de abajo hasta el crepúsculo, hasta que ella murió.

Su padre le dijo que la raza no era tan malditamente buena. Él odió a su padre y adoró a su madre. Su madre no quiso que él se casara con mi madre y envió un pollo muerto a la boda. "NO quiero que te cases con esa joven", escribió, "no es lo suficientemente buena para ti". Al principio cuando se casaron vivían en Nueva York, más tarde se marcharon a África donde una noche se enamoró de mi padre. Ella no quiso que él salvara a la raza negra y se pasaba los días desenredándose el pelo. No se dejó tocar en la noche de bodas y le llamó negrata. Él es negro de piel, con ojos oscuros y una gran ceja negra rectangular. En África comenzó a beber y entonces una noche volvió a casa y violó a mi madre. El fruto de su unión soy yo. Me mantuve cerca de mi madre. Pasado un

tiempo mi madre entró en el manicomio y tejí vivos sueños acerca de su belleza, de su pelo liso, de su pálida piel y de sus ojos grises, tan idéntica a como soy yo. ¡Cómo le angustió esto! “Le había dado la espalda, le había crucificado”, me dijo, “le arrastré por la hierba y le crucifiqué hasta que se desangró”. Me rogó que le ayudara a encontrar el Génesis, a buscar el Génesis en la niebla de las doradas sabanas, los árboles nim y plumeria y los caballos sementales blancos que deambulan bajo el cielo azul; que le ayudarán a buscar palomas; él quiso que el hombre negro hiciera una declaración pura y quiso que el hombre negro se deshiciera del colonialismo. Me senté en la habitación con mi madre, me senté junto a su cama y le ayudé a peinar su pelo liso negro y a tejer sueños entre su belleza. Ya hace mucho desde que comenzó a maldecir el lugar y hablar de que se encontraba atrapada en su negrura. Prefirió la compañía de los búhos nocturnos. Sólo se levantaba por la noche y caminaba en la noche entre los árboles con los búhos. Cuando hablé con ella se dio cuenta de que yo era la hija de un negro y prefirió entonces hablarles a los búhos. Por las noches mi padre venía desde su escuela en el pueblo tambaleándose para abrazarme. Yo volé y me escondí bajo la cama de mi madre mientras ella gritaba de arrepentimiento. Se le empezó a caer el pelo de forma abundante y después de un tiempo tuvimos que volver a este país.

Intentó ahorcarse una vez. Después de que mi madre ingresara en el manicomio, tuvo alucinaciones, su madre le arrojó un pollo muerto, su padre se burló de ella y le dijo que la raza negra estaba maldita, y entonces mi madre apareció vestida con una bata gritando que se había quedado atrapada en la negrura. Las palomas blancas no volaron más. Había abandonado África y se encontraba de nuevo en Nueva York. Vivió en Harlem, pero las palomas blancas no volaron. “Sarah, Sarah”, me decía, “los soldados llegan y están clavando una cruz en el árbol, me arrastran por la hierba y me van a crucificar. Mi sangre se derrama a borbotones”. Quería haber vivido en el Génesis en la niebla de las doradas sabanas, entre los árboles nim y los plumeria y los sementales blancos que deambulaban bajo el cielo azul. Quisiera haber caminado con una paloma blanca. Querría haber sido un buen cristiano. Me he convertido en Judas. Traicioné a mi madre, envié a tu madre al manicomio y he criado una mulata que me odia. Quiso ahorcarse en un hotel en Harlem<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Todo este largo monólogo está cargado de un gran simbolismo. Sin duda es el pasaje más largo de la obra y en el que se plantean gran cantidad de temas que luego seguirán apareciendo en la obra de Adrienne Kennedy y que, además, coinciden con información autobiográfica de la autora. Ya hemos planteado en el capítulo II que Adrienne Kennedy comienza con su teatro experimental cargado de simbolismo un teatro feminista reivindicativo autobiográfico, que no es otra cosa que utilizar sus experiencias personales, adaptarlas a la trama que quiere contar y utilizar los personajes



OSCURO.

*(Una CABEZA CALVA cae atada a una cuerda.)*

ESCENA: *Casa de la DUQUESA.*

*La siguiente escena tiene lugar en la casa de la DUQUESA DE HASBURGO, en un salón de baile con candelabros donde cae la nieve, un suelo de mármol blanco y un banco decorado con flores blancas. Todo puede hacerse con materiales falsos, como los que hay en las casas de espejos. La DUQUESA lleva un vestido blanco y como en la escena anterior, una diadema blanca por donde su pelo rizado se escapa por los lados. En la escena están presentes la DUQUESA y JESÚS. JESÚS entra en la habitación, que al principio está a oscuras, pero luego, de repente, se ILUMINA y comienza a llorarle a la DUQUESA, que se encuentra sentada en un banco bajo los candelabros y saca de la bolsa roja de papel su pelo caído y se lo enseña a la DUQUESA, para que lo vea.*

JESÚS. Mi pelo. *(La DUQUESA no habla. JESÚS grita de nuevo.)* Mi pelo. *(Alzando el pelo y esperando una reacción de la DUQUESA.)*

DUQUESA. *(Ajeno a ella.)* Tengo algo que debo mostrarte. *(Ella va rápido a las persianas y oscurece la habitación. Vuelve y se coloca delante de JESÚS. Ella se quita lentamente la diadema y debajo se arranca un mechón de pelo.)* Cuando me desperté me di cuenta de que se me había caído, no todo, pero sí un buen cepellón, colgaba de la

---

femeninos como desdobles de su propio yo. En esta ocasión Man (Patrice Lumumba), que en definitiva son desdobles de ella misma llamándose Negro-Sarah, Duchess of Hapsburg, Queen Victoria Regina, and Jesus, vive en New York en un edificio de arenisca en West Nineties, está licenciado en literatura inglesa por una universidad estatal y ha trabajado en bibliotecas ocasionalmente y pasa mucho tiempo escribiendo y copiando versos de un poeta judío llamado Sitwell. Necesita vivir rodeado/a de todo lo que le haga sentirse una mujer culta y blanca. Cree que su concepción ha sido envenenada desde el principio porque su madre se casó con un negro. Su madre padece una enfermedad mental desde que el padre de Negro-Sarah la violó después de haberse emborrachado y ha sido encerrada en un manicomio porque su pelo ha empezado a caerse. El padre vuelve una y otra vez con la intención de acostarse con su hija después de que su madre fuera encerrada y ella para poder huir se ha convertido en un búho y vive entre los árboles. Su padre ha intentado suicidarse y en la actualidad viven en Nueva York en el barrio de Harlem. Sarah, progresivamente ha perdido la fe en Jesús y en la actualidad piensa que se ha convertido en Judas y ha traicionado a su madre. El mayor de sus deseos es que un día su madre la sonría. "I always dreamed of a day when my mother would smile at me" (Kennedy, 2001: p.19). En el capítulo II de la tesis estudiamos precisamente este tema. La mayoría de estos datos se pueden encontrar en la vida de Adrienne Kennedy. Vivió en Nueva York, Harlem fue un barrio decisivo para ella. La influencia de su madre fue muy fuerte hasta casi poder calificarla de obsesiva debido a su belleza y la claridad de su piel. Su padre también bebía e intentó suicidarse en una ocasión. Los problemas de identidad que Negro-Sarah plantea en la obra son problemas que Adrienne Kennedy también ha planteado en su libro autobiográfico *People Who Led to My Plays* (1987).

almohada. Podía ver claramente, aunque mi pelo colgaba por los lados, que de mi blanca calva faltaba bastante pelo.

*(Su calvicie es idéntica a la de JESÚS.)*

## OSCURO

*Las LUCES se encienden. AMBOS están sentados en el banco examinándose el pelo, recorriéndolo con los dedos. La DUQUESA desaparece tras las cortinas y vuelve con un gran peine rojo. Se sienta en el banco junto a JESÚS y comienza a peinarla poniendo pelo sobre su calva. (Lo hace de manera muy lenta.) JESÚS coge el cepillo y comienza a hacer lo mismo con el pelo de la DUQUESA. Después de terminar, colocan la diadema de la DUQUESA de nuevo en su sitio y podemos ver como algunos mechones caen al suelo. Entonces JESÚS se tumba en el banco mientras la DUQUESA camina de acá para allá. Hablan al unísono, la DUQUESA deambula y JESÚS yace tumbado en el banco mirando al techo, mientras la nieve cae.*

DUQUESA y JESÚS. *(Su pelo se desprende más ahora que antes. Ambos están aterrados.)* Mi padre no va a dejarnos en paz. *(LLAMANDO.)* Nuestro padre no va a dejarnos en paz, nuestro padre es el más negro de todos, y mi madre la más hermosa. Yo estoy entre medias, pero mi padre es el más negro de todos Él es un hombre negro. Nuestro padre es el más negro de todos. Mi padre está muerto.

*(De repente se miran el uno al otro y gritan, las LUCES se sitúan sobre sus cabezas y vemos que están totalmente calvos. Hay una LLAMADA A LA PUERTA. LAS LUCES enfocan a las escaleras y aparece LA PROPIETARIA.)*

LA PROPIETARIA. Escribió a su hija diciéndole que la quería y pidiéndole que le perdonara. La suplicó que le bajara de la cruz *(Él había soñado que ella lo haría.)*, que pararan de atormentarle el uno con el pollo y además su maldito padre. El pelo de su madre se había caído, el pelo de la raza negra se estaba cayendo porque él había abandonado África, explicó. Él había tratado de salvarles. Ella debe abrazarle. Él dijo que su existencia dependía de que ella le abrazara. La escribió desde África donde él estaba erigiendo un centro cristiano en medio de la jungla y esa era la razón por la que vendría.

Sé que él quería que volviera con él y no abandonara la raza. Vino a verla una vez, antes de que intentara ahorcarse, apareciendo en la entrada de mi apartamento. Le dejé entrar. Me lo encontré tumbado en el banco de la entrada. Alzó su mano hacia ella, intentó abrazarla mientras lloraba, “Perdón Sarah, ¿es que no vas a perdonarme nunca por ser negro? Sarah, sé que has sido una niña atormentada, pero te pido perdón”. Eso fue antes de que se derrumbara. Luego, él la escribía y le repetía que su madre esperaba que fuera Cristo, pero él la falló. Él se había casado con su madre porque no resistía la luz. Entonces, su madre desde el principio, bajo la luz de la lámpara de queroseno en la oscuridad de las habitaciones en Georgia le dijo: “Quiero que seas Jesús, que camines como en el Génesis y salves a nuestra raza, vuelvas a África, encuentres la revelación en la oscuridad”. Él se marchó.

En la mañana de Pascua, ella se sintió mal y fue a Harlem a verle. Las calles estaban repletas de vendedores de lirios. Él se había marchado del hotel. Cuando volvió aquí, a mi edificio de arenisca, lo encontró aquí, mal vestido y bastante bebido. Yo le había dejado entrar de nuevo. Se sentó en el banco en la oscuridad de la entrada, alzó sus manos en dirección a la joven Sarah tratando de abrazarla y mientras sollozaba decía: “perdón Sarah, perdóname por ser negro Sarah. Sé que eres una niña atormentada. Sé que en las tardes oscuras de invierno te sientas sola entretejiendo historias sobre la belleza de tu madre. Sarah, contéstame, no te alejes, Sarah. Perdona mi negrura”. Ella no contestaba. Él seguía alzando sus manos hacia ella. Corrió en dirección a las escaleras dejándole allí con las manos alzadas, volviendo a hablar de su pasado, diciendo una y otra vez que su madre había esperado de él que fuera Cristo. Desde el principio, bajo la lámpara de queroseno en las oscuras habitaciones ella decía: “Wally, quiero que seas Jesús, para que camines como en el Génesis y salves la raza. Debes volver a África, Wally, debes encontrar la paloma blanca y evitar el dolor de la raza, librar la miseria del hombre negro, Wally, bájanos de la cruz, Wally”. Bajo la luz de la lámpara de queroseno le miraba angustiada con su cara de negra, pero, sin embargo, aun así, su hija pasó corriendo ante él dejándole solo. Ahora que está muerto, ella habla. Él abandonó África y ahora Patrice Lumumba está muerto.

*(La siguiente escena tendrá lugar en la habitación de la DUQUESA DE HASBURGO, JESÚS está todavía en la habitación de la DUQUESA y aparentemente se ha quedado dormido y según le vemos se despierta con la*

DUQUESA, *junto a ella, y se sienta como en trance. Se levanta aterrorizado y habla.*)

JESÚS: A través de mi apocalipsis y de mis rabiosos sermones he intentado escapar de ello, por Dios Todopoderoso te juro que he intentado escapar del hecho de ser negro. *(Él repentinamente parece dejar sus pensamientos y grita:)* Duquesa, Duquesa. *(Mira a ver si la ve, pero no hay respuesta. Se levanta despacio, camina hacia la oscuridad y allí vemos que se ha colgado de la lámpara de araña, su cabeza de repente se desprende y su cuerpo cae sobre los brazos de JESÚS. Él grita.)* Iré a África y mataré a ese negro llamado Patrice Lumumba. ¿Por qué? Porque toda mi vida he creído que mi Santo Padre era Dios, pero ahora sé que mi padre es un negro. No tengo miedo de lo que puedo llegar a hacer porque lo haré en el nombre de Dios, lo haré en el nombre de Alberto de Sajonia y Coburgo, en el nombre de Victoria, la Reina Victoria Regina, la reina de Inglaterra. Lo haré.

#### OSCURO

ESCENA: *En la jungla, UN SOL ROJO, OBJETOS VOLADORES, hierba negra salvaje. El efecto de la jungla está ahí presente, como en otras escenas se nota que está presente en todo el escenario. En tiempo, ésta es la escena más larga en la obra y se desarrolla como la más lenta, casi como en los diferentes estadios de un sueño. En cuanto a la luz el efecto deseado sería repentinamente la jungla, ha crecido dentro de la habitación y por toda la casa hay una luz oscura brillante de un amarillo pálido.*

JESUS *es el primero en aparecer en el centro de la oscura jungla. Como en escenas anteriores tiene una aureola sobre la cabeza. Según van apareciendo sucesivamente a todos les va apareciendo una aureola en la cabeza como si de alguna manera fueran los salvadores.*

JESÚS: Yo siempre creí que mi padre era Dios.

*(De repente aparecen todos en varias partes de la jungla. PATRICE LUMUMBA, la DUQUESA, VICTORIA preguntándose “por qué” al unísono. Sus discursos se entremezclan y se repiten uno tras otro.)*

TODOS<sup>25</sup>: Nunca se cansa del viaje, él quien es el más negro, el más negro de todos. Mi madre se parecía a una mujer blanca, tenía el pelo tan liso como cualquier mujer blanca. Yo soy mulata, pero él es negro, el más negro de todos. Cómo me gustaría que estuviera muerto, aun así, nunca se cansa del viaje. Es por su culpa por lo que mi madre murió, porque ella dejó que un negro le pusiera las manos encima. ¿Por qué sigue volviendo? Sigue volviendo siempre, sigue y sigue volviendo, es mi padre. Él es un negro negrata. Me dijeron que mi padre era Dios, pero mi padre es un negro. Es mi padre y yo estoy atada a un negro. Volvió cuando yo vivía en el sur, allá por los años veinte, cuando era una niña él volvió. Antes de que yo naciera, con el cambio de siglo, él maldijo mi concepción, envenenó mi nacimiento... mató a mi madre. Acabó con la luz. Mi madre era la luz más brillante de entre todas las mujeres. Yo estoy supeditado a él, a menos claro que... debería morir.

Pero está muerto.

Y aun así sigue volviendo. No está muerto entonces.

Aunque está muerto, aun así, muerto y todo sigue viniendo y llama a mi puerta.

*(Esto se repite varias veces, finalmente alcanzando un todo elevado y todos corriendo por la hierba. Se paran y se quedan perfectamente quietos. TODOS hablan con fuerza seguidos unos de otros en un cántico.)*

Lo veo. Este ser negro y asqueroso está sentado en la entrada, rodeado de sus máscaras de ébano, rodeado de la negrura de sí mismo. Mi madre entra en la habitación. Él está sentado con sus manos alzadas hacia mí, denigrándose y diciendo, “Sarah, ¿es que no vas a perdonarme nunca por ser negro?”

Perdóname, Sarah, sé que eres una negra atormentada.

¿Por qué? Cristo no podría violar a nadie.

Tú nunca me perdonarás por ser negro.

Bestia salvaje. ¿Por qué violaste a mi madre? Bestia salvaje, Cristo no violaría a nadie.

---

<sup>25</sup> De una forma u otra las referencias clásicas están presentes en Kennedy respecto al teatro. En este caso la palabra TODOS, recuerda al coro en la tragedia griega. Adrienne Kennedy recibió una educación grecorromana y uno de sus personajes preferidos fue Julio César al que menciona en varias de sus obras, por ejemplo, *A Lesson in Dead Language* (1968). También adaptó a Eurípides en *Electra* y *Orestes* (1972) y versionó a Sófocles en *Edipo Rey* (2001).

Él está afligido con esa cara negra de angustia que tiene. Entonces, al unísono, la habitación brillará y mi madre vendrá hacia mí sonriendo mientras yo permanezco ante su cara y le machaco la cabeza con la máscara de ébano.

Perdóname, Sarah, sé que eres una negra atormentada.

*(Silencio. De repente todos comienzan a reírse y a gritar como si hubieran ganado. Continúan corriendo, gritando y riéndose.)*

## OSCURO

*Otro MURO cae<sup>26</sup>. Hay una estatua de la Reina Victoria que representa la habitación de la NEGRA en el edificio de arenisca, la habitación aparece cerca de las escaleras muy iluminada y pequeña. El atrezo principal es la estatua, pero una cama podría sugerirse también. La imagen de Victoria es una figura sentada, una imagen de una blancura repulsiva, rodeada de pilas de libros polvorientos y muros amarillos.*

*La NEGRA-SARAH está perfectamente quieta, escuchamos la LLAMADA a la puerta, las LUCES se encienden rápidamente, su PADRE, una figura negra con las manos ensangrentadas se alza hacia ella, las LUCES SE OSCURECEN y vemos a la joven ahorcada en la habitación.*

*LAS LUCES se encienden sobre la PROPIETARIA que se ríe. Al mismo tiempo las luces siguen encendidas sobre la figura colgada de la NEGRA.*

LA PROPIETARIA. La pobre puta se ha ahorcado. (RAYMOND, EL HOMBRE DE LA CASA sale de su habitación conmocionado.) La pobre puta se ha ahorcado.

---

<sup>26</sup> La caída del muro que hemos visto a lo largo de toda la obra simboliza las barreras que Adrienne Kennedy trata de derrumbar con su obra, colonialismo, diferencia de razas, intelectualismo europeo frente a salvajismo africano y otros muchos temas presentes y que nosotros presentamos a nuestros alumnos para de igual manera solventar áreas de conflicto y disputa en su educación. Desde el punto de vista histórico el muro o la muralla ha simbolizado la protección de las comunidades y su caída la derrota, la permisión de la entrada de una nueva, raza, cultura. Nos gustaría proponer una actividad basada en dos aspectos fundamentales: la reflexión y el debate algunas reflexiones sobre este punto y tras la lectura de la obra sobre la existencia actual de los muros. Durante el mandato de Donald Trump, mencionado al final de nuestro capítulo II, el muro fue decisivo para su victoria cuando le prometió a los americanos la construcción de un muro en la frontera con Méjico. Adrienne Kennedy ha usado también mucho la figura de Hitler en sus obras, con lo que podríamos proponer una reflexión sobre el muro construido en Berlín y su posterior caída. Históricamente las murallas de Troya y su caída, la Gran Muralla China, el muro de Adriano para separar a los bárbaros del pueblo romanizado son algunos de los ejemplos que podríamos usar para educar a nuestros alumnos en la significación de la construcción y destrucción de los muros como barreras educacionales, generacionales o culturales a lo largo de la historia.

RAYMOND. (*Observando la figura de la ahorcada.*) Era una pobre joven mentirosa.

LA PROPIETARIA. (*Informándole.*) Su padre nunca se ahorcó en un hotel en Harlem cuando Patrice Lumumba fue asesinado. Conozco a ese hombre. Es un doctor, casado con una puta blanca. Vive en la ciudad en habitaciones llenas de reliquias europeas, fotografías de ruinas romanas, con los muros llenos de libros y alfombras orientales. Su padre es un negro que come sus comidas en una mesa de cristal blanco.

*FIN*

#### 4.7.4. Additional notes on *Funnyhouse of a Negro* (1964).

*Funnyhouse of a Negro* (1964) is, at the same time, Kennedy's most studied play (almost ninety per cent of literature on Kennedy focusses exclusively on this play) and the one which introduces Kennedy's style and voice in theatre writing. As a well-known play, it has been discussed from many perspectives, but most of the research (Blau, 1984; Barnett, 1997 among others) concentrate on the fragmentation and identity in Sarah-Negro, the play main character, as we will see. As for style and voice, author, play, and beginnings are rooted on the influence of the playwright, director, producer, and Pulitzer Prize winner for *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962), Edward Albee.

As a producer, Albee mentored and produced in the 60's authors searching to present their first works on stage, as it happened with Adrienne Kennedy. A year after completing the prestigious Albee's "Non-Profit Playwrights' Workshop, and a result, *Funnyhouse of a Negro* was staged at the Circle in the Square Theatre.

We believe that the election of writing One Act Plays after attending Edward Albee's workshop in New York and, in our very personal opinion, these first epoque One Act Plays are quite much influenced by Garcia Lorca's (1931) as she stated in a personal communication based on the impression caused when she read *Bodas de sangre* (1932) and *Poeta en New York* (1940), as we studied in chapter II. My theory here is that, to break with all this post-modernism critics quiet much centered in the self, I believe that Kennedy as Lorca created a particular way of Storytelling in terms of imagery. I find many similarities between Lorca's work and Adrienne Kennedy's. Then, the so mentioned trip to Europe and Africa gave Adrienne Kennedy the materials to work with and Edward Albee offered her the instinct to put ideas into practice, which brings us

together autobiography and innovation. In this sense, *Funnyhouse of a Negro* means both the outbreak and the delimitation of her writing as autobiographical theatre, and it opens a set of experimental plays rooted on her life experiences in the 60's while abroad.

This is an aspect that we would like to highlight and suggest educators as key elements to work with our students, the fact of finding their voice and their own style, in a sense, as we mentioned in the educational proposal the possibility of creating their own autobiographical project with activities that can connect with previous ideas such as what form would you give to your own first plays? Would that be narrative? A poem? A diary?

The play's general line for research deals with race and identity and, from that general aspect, we can see two big areas of interest: on one hand, the study of characters, especially, Sarah-Negro, the main character of the play, and historical characters, so habitual in Kennedy's plays. On the other hand, the idea of fragmentation and the different perspective with a Freudian interpretation as main discussion point connected with feminism (Curb, 1992; Barnett, 1996; Kolin, 2005b) and discuss the oneiric elements of the play from the author's subconscious and the dramatic personae (Sollors, 1991), color imaginary (Curb, 1980). Thus, the visual images and dialogue do not seem to make sense in a rational way (Ha & Hogan 2018; Sollors, 1991; Boucher 2006), which, at the end of the play, turns not so contradictory. In these lines we would brief talk about the play's reception, the aspects connected to gender, the characters, and the autobiographical perspective.

It is obvious that the play can be understood from a postmodernist approach where fragmentation and experimentation rule the play, what clearly provokes complexity in the reading and in staging. Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro* tries to present women characters, during her experimental block of plays, conceived under the pressure of her transcendental trip to Africa and Europe mirroring herself into what she had been admiring in silent during her previous years and the relevant events in the world in the 60's as mentioned in chapter II. As an experimental play, the plot, and the scenography present complications due to the fragmented personalities that appear on the play. The play contains five different spaces created for the play, that is, The Room of Sarah, The Chamber of the Queen, The Ballroom of the Duchess of Hapsburg, The Funnyhouse and the jungle play with the idea of that fragmented areas which allows Kennedy to design a complex scenography by inserting and developing a gallery of dissonant sounds such as bumping on the door, yells all over the place, and deranged laughter, or the head falling



and the clampdowns to reinforce images and photographs, and well-lit areas with the idea of differentiation and separation, the root for metamorphosis and experimentation, apart from Albee's comes from life experiences. For example, Kennedy's (1987) metamorphosis and change of identity comes for the film *The Wolf Man, something that* 'held a power' on the author and that would, twenty years later, become a theme that would dominate my writing. The characters in my plays and stories would also change personae at an alarming rate" (pp. 16-17).

That complexity provoked the reaction of the critics (Brown, 2017) defining the play as lacking topic and statements and the action is refer as constituent of "separate scenes made up of monologues, dialogues, or pantomimes, and identical grotesque figures dressed up in cheap white satin also move across the stage, sometimes shouting, sometimes screaming, carrying their bald skulls before them (p.540). In addition to the reception of the play, Sollors (1991) recalls Adrienne Kennedy's lack of interest in African American women writing conception and she has not attained the visibility she should have obtained, maybe because Kennedy "pursues her themes with a haunting intensity that gives the play a probing and ritualistic quality" (p.508). We may add that American audiences, in our, may have not be prepared to assimilate the transcendental type of theatre women playwrights were creating, so the public could not follow the plays correctly as they were not prepared to understand a theatre based in the surrealistic images, nonlinear plots, and character splitting or fragmentation.

Life experiences and the dream events are mixed in Kennedy's plays. Adrienne Kennedy's originality is the transcription into a play of the complexity and the restructuration of a dream into words and sentences. Adrienne Kennedy alludes to this in Kennedy & Lehman (1977) when she says that she kept "loads of notebooks, with images, dreams, ideas I've jotted down. I see my writing as a growth of images. I think all my plays come out of dreams I had two or three years before" (p.43).

We understand Sarah-Negro as a projection of Adrienne Kennedy's terrors, boundaries, sexual feelings, dreams, and desires placed in Europe during an impacting process of assimilating dreams made realities. When Adrienne Kennedy went to Europe, she found the promise land she had been creating in her mind during the first twenty-five years of her live. We do not agree with Brown's vision on this point and would offer an opposite perspective as we understand this character as a reflection all the boundaries new black women need to cross over and forget about. Adrienne Kennedy presents a new

black woman who is aesthetically the worst from the black traditional women education under the father's figure and the best a white world could offer to a new aesthetic black woman who would like to have the best from both worlds, the Black and the White.

Necessarily, the last idea takes us to the autobiographical line, in the line of the present dissertation, we would like to remark the fact that Sarah-Negro's characters (inspired as confirmed in a real Kennedy's Georgian neighbor) form an extension of Adrienne Kennedy's alter ego, where the author could explain in a fictional way autobiographical anxieties. The possibility to write personal experiences, autobiographical memories as a way of denouncing unequal social opportunities in black communities, permit Adrienne Kennedy to find a voice in the writing panorama established during the 60's in New York, following Harlem Renaissance tradition of talking about the Negro Cause, but at the same time creating a New Black Aestheticism creating "a powerful character", indebted to Beckett's Winnie character (Brown, 2017) representing "all women in a world which not only mocks and rejects Blackness but femaleness as well" (p.540) as a vindicative new black aestheticism presenting women to their limits to educate black readers in the Negro Cause and to attach white communities to the relevance and chauvinism of their white intellectuality. We deeply believe that Sarah's creation is the seed of her posterior female character evolution character 'Suzanne Alexander', a character who appears in the so-called *Alexander Plays* which has allowed Adrienne Kennedy, as a writer, to explore the deepest corners of her ego during her playwright career.

In this context, authors discuss (Curb 1980; Barnett; 1997) concepts such as raping, oppression, virginity and other aspects connected with the character and gestation and motherhood as signs of insanity and deace, "Kennedy's characters become pregnant only through oppression, often as a result of rape" (p.143). Following this postmodernism line of investigation about black feminine aesthetics, Chicago and Gardner talked about that process in men and women artistic creation process a completely different way of understanding vindication. Women interpretation is a construction around a hollow or cavity, influenced by their vagina like a flower which spreads up, whereas male try to create in crescendo as a climbing mountain. Adrienne Kennedy, as we could read in *People Who Led to My Plays* (1987) had many royal and not-royal female characters who influenced her work and where that hollow or cavity is present. As we have seen before, Adrienne Kennedy's splitting character have much in common with Freudian sexual theories with *Sarah's* selves are strong memories looking

real on stage. We can affirm in the author's own words on the idea of Jesus and how different events changed her perspective, on the implication of the Church in her childhood years, the relevance of Giotto's paintings on Mary and Joseph marriage.

We cannot negate the historical references and connotation of the play connected with aspects such as Negritude and Black Power studied before, especially in Africa in the 60's after negritude and the two main elements on this point are, Patrice Lumumba y Franz Fanon, as studied in the translation footnotes and in chapter II. The main research, for us, on this points is Blau's (1984) where he indicated that the presence of Lumumba for Kennedy means an "intimidating political pressure for Kennedy" and continues "against her grain, like the surrounding Black Power, invading her privacy, her withdrawal, and calling her back to history, not in the hallowed literary past but in the crude, agitating, and potentially violent present where the culture of the whites, however glorious, doesn't entirely seem to serv. (p.533). Moreover, as we saw in chapter II and in the additional notes on the play, *Funnyhouse of a Negro's* writing process took place during Adrienne Kennedy's stays in Ghana and Rome which makes the play even closer to the assassination of Patrick Lumumba *in situ*, and the apparition of Frantz Fanon's *Black Skin, White Masks* as Kolin (2005b) mentions, "precisely sums up Sarah's racial and psychic predicament" (p.30). Aimé Césaire (1966) wrote a play, *The Season in the Congo* where he not only talks about the torture Lumumba suffered but his assassination, "It is for this that I want to be neither messiah nor Mahdi. My only arms are my words, I speak, and I awaken, I am not a redresser of wrongs, nor a miracle worker, I am a redresser of life, I speak, and I give back Africa to herself!" (Césaire, 2010: p.123).

Following this line, Kennedy's Queen Victoria's character, a priori, could be her fascination for English descent, but I believe that Victoria's character is based in Kennedy's (1987) mother in essence, "My mother often said that most of the white people of Montezuma's families came from England. I realized dimly that this meant some of our ancestors too had come from England" (p.22). Kennedy (1987) writes, "The statue of Victoria in from of Buckingham Palace was the single most dramatic startling statue I'd seen. Here was a woman who had dominated an age" (p.118). The domination and admiration Kennedy show for her mother is implicit in Victoria's character in *Funnyhouse* and is the consequence of Kennedy's tyranny by her mother, when she writes, "Every dog has their day. You got to get up before morning to fool me. Don't be a greedy pig, (when, at age six, I tried to eat a whole chocolate cake). Lord doesn't love ugly. Be a lady" (p.6). The main symbol in *Funnyhouse* is a statue of Queen Victoria:

The statue we saw of Victoria in front of Buckingham Palace was the single most dramatic, startling statue I had seen. Here was a woman who had dominated an age. In my play I would soon have the heroine, Sarah, talk to a replica of this statue... The statue would reveal character's secrets to herself". (p.118)

We will take advantage of Curb's (1980) research when he mentions that nowadays Kennedy's work is compared "to that other notable contemporary poet Ntozake Shange. Both women portray the agonies of growing up Black and female in America today by using the material of their lives to make universal statements" (p. 194). We agree with this idea where Adrienne Kennedy uses autobiographical material to portray the agony of black female and we would like to go a little bit further and say that Adrienne Kennedy invents a new black aestheticism based in the agony and the suicide with the intention to provoke changes into black communities, although she was not understood and quite much criticized by that reason in an exercise of uncontrolled narcissism, which has been analyzed in chapter III as one of the key elements in semiotics, produced by a contradictory life in which she fights between what she has been educated for, as a human being, and what real life is giving her as a person.

Other events of the sixties from to President Kennedy's assassination (1963), Watt's riots in Los Angeles (1965) and Vietnam War (1955-1975), facts that squabble Civil Rights Movement course and they will flow into Malcom X assassination (1965), Martin Luther King's decease 1968) had a great repercussion on Adrienne Kennedy's personal attitude, as studied in chapter II, converting her theatre from experimental to activist.

#### 4.7.5. *The Owl Answers*' (1965) translation.

*The Owl Answers* (1965), directed by Gerald Freedman, was on stage alongside *A Beast Story* (1969) for three months in 1969, although the play was directed solely by White Barn and premiered in 1965 at White Barn Theatre, Connecticut. Later at New York's Festival Public Theatre from Michael Kahn. Finally, there is a revival at Chicago's Goodman Theatre in 1997. Adrienne Kennedy herself stated that *The Owl Answer* is her favorite play considering that this play can be accepted as the most difficult play in terms of construction and understanding. Critics also repeatedly clarify in additions that *The Owl* is more violent in terms of self-distortion. As in *Funnyhouse of a Negro* and other Kennedy's plays, *The Owl Answers* digs its roots into her family history. Adrienne Kennedy uses some of the Harlem Renaissance themes in this play, colonial oppression in religious symbolism and blackness as evil displacement. Retrospection, Memory, and Fragmentation are key factors on this play.

**Summary:** Westminster Cathedral is the place where an American girl wants to bury her father trying to establish European heritages in her dreams. Historical figures scorn her, doubting the possibility of a black girl having that heritage. She argues that her father was white, and her mother was his family's cook. As a child, she had to enter through the back door when she wanted to visit her father.

## EL BUHO RESPONDE<sup>27</sup> (1965)

### PERSONAJES

ELLA quien es CLARA PASSMORE, quien es LA VIRGEN MARÍA, quien es la BASTARDA, quien es el BÚHO.

LA MADRE DE LA NEGRA BASTARDA, quien es a su vez la mujer del REVERENDO, quien es a su vez ANA BOLENA.

---

<sup>27</sup> El primer bloque de obras de Adrienne Kennedy viene dado por la influencia que la autora tuvo en su viaje a África. No sólo encontró en Ghana una voz personal para escribir sus primeras obras, sino que además algunos símbolos presentes en la mayoría de sus obras nacieron allí. Kennedy (1987) en relación con la impresión que le produjo el sonido de los búhos en la noche escribe:

*The owls and myself:* The owls in the trees outside the Achimota Guest House were close, and at night, because we slept under gigantic mosquito nets, I felt enclosed in their sound. In the morning I would try to find the owls in the trees but could never see them. Yet, at night in the shuttered room, under the huge white conopid nets, the owls sounded as if they were in the very center of the room. (pp.121-122).

MALDITO PADRE, quien es el HOMBRE BLANCO MÁS RICO DE LA CIUDAD, quien es el PADRE BLANCO MUERTO, quien es el REVERENDO PASSMORE<sup>28</sup>.

EL PÁJARO BLANCO, quien es el CANARIO DEL REVERENDO PASSMORE, quien es la PALOMA DE DIOS.

EL HOMBRE NEGRO.

SHAKESPEARE, CHAUCER, GUILLERMO EL CONQUISTADOR.

Los personajes lentamente cambian sus atuendos una y otra vez, saliendo y entrando en sus *alter ego*, dejando siempre alguna prenda de su anterior personalidad para recordarnos la naturaleza de ELLA, quien es CLARA PASSMORE, quien es la Virgen María, quien es La Bastarda, quien es el mundo del Búho.

*ESCENA: La escena se desarrolla en un metro de Nueva York, en la Torre de Londres, en la habitación de un Hotel en Harlem y en San Pedro. La escena está montada como si fuera un vagón de metro. Los sonidos son típicos sonidos de metro y la utilería necesaria en un metro está visible —barras para agarrarse. Hay dos asientos en la escena, los típicos asientos de metro, un asiento en el que ELLA QUIEN ES se sienta y otro en el que el HOMBRE NEGRO se sienta.*

*Sentada, está una mujer sencilla y negra, lleva un vestido de verano de algodón que le queda demasiado grande y un par de sandalias blancas puestas. Está sentada mirando al horizonte. Ella es CLARA PASSMORE, quien es la VIRGEN MARÍA<sup>29</sup>, quien es la BASTARDA, quien es el BUHO. ELLA QUIEN ES, habla con una voz suave, como*

---

<sup>28</sup> Es importante señalar la importancia personal de los sermones y sus implicaciones a nivel autobiográfico, social y simbólico para la autora. Un ejemplo puede ser en Kennedy (1987) cuando leemos, “*The minister in our church: He spoke the sermon in a way that said there was a rage inside religion*” (p.14). En el capítulo II de nuestra tesis hemos hablado de la importancia que tuvo la religión en el desarrollo del movimiento por los derechos civiles con personajes como desde W.E.B. Du Bois hasta Martin Luther King o Malcolm X. Además, también en la contextualización de Adrienne Kennedy en relación con su biografía también hemos explicado lo importante que fueron para ella las enseñanzas religiosas que recibió a través de su padre.

<sup>29</sup> En *Funnyhouse of a Negro* (1964), Sarah se transformaba en Jesús, aquí Clara lo hace en la Virgen María. Adrienne Kennedy recibió una formación religiosa muy profunda en su infancia y en su primer grupo de obras las referencias al cristianismo están muy presentes. Como sus obras se sustentan sobre material autobiográfico puede ser rastreado en *People Who Led to My Plays* (1987), la alusión a referencias cristianas es constante. Ya hemos mencionado previamente la figura de Jesús y su posible relación en temas de género y sexo en la obra de Adrienne Kennedy. En esta ocasión consideramos que el uso de la figura de Jesús está más relacionado con lo “retablistico” de la obra. En cierta forma toda la obra se construye como un ritual religioso donde al final se producirá un sacrificio humano. En este sentido también la mención de figuras como Shakespeare, Chaucer, Guillermo el conquistador o Ana Bolena, simbolizan el predominio de la supremacía blanca en términos político-literarios y añaden a la lista de que la autora utiliza en obras traducidas anteriormente con este motivo. Adrienne Kennedy siempre admiró la intelectualidad y cultura europeas hasta casi proponerlas en sus obras como una obsesión. Creemos que en términos didácticos el estudio de los desdoblamientos de personalidad que las primeras obras de Adrienne Kennedy proponen y su estudio en relación con cuestiones de género, raza, desigualdad y sexo son altamente educativos. Por ejemplo, se podría proponer el debate sobre si la figura de Jesucristo o la de Shakespeare siguen obsesionando a las comunidades minoritarias como forma de identificación con las comunidades dominantes que ostentan el poder en Estados Unidos y Europa. También en qué sentido la figura de Jesucristo o Shakespeare han ido unidas al concepto de imperio y como se han utilizado como sometimiento hacia los países de población mayoritariamente negra.

*una maestra de escuela negra lo haría desde la sabana. ELLA QUIEN ES, lleva colgados varios pañuelos blancos. ELLA QUIEN ES, sujeta unos cuadernos, estará como distraída, colocará los cuadernos en una pila desordenada y los tirará de nuevo al suelo. La escena se moverá a trompicones, las luces parpadearán, las puertas se cerrarán de golpe. Cuando ellos entren y salgan al vagón se moverán al igual que la gente lo hace en un tren de metro, también debe haber ruido de tren, el sonido del acero moviéndose por los raíles. Las alas del PÁJARO BLANCO aletearán ruidosamente. Las puertas, el Elevado Altar, el techo y la Catedral serán como los de San Pedro y los muros como los de la Torre de Londres.*

*La música que ELLA QUIEN ES escucha en los momentos de máxima violencia de su experiencia debería ser El concierto en RE para trompa de Haydn (Tercer movimiento).*

*Objetos en general (barbas, pelucas, caretas) se deberían utilizar a modo de objetos cotidianos que la gente utiliza cada día como las cucharas o el periódico. La Puerta de la Torre debería ser negra y también cerrarse como la puerta de un metro. LAS PUERTAS DAN UN PORTAZO. Cuatro personas entran desde diferentes lados. Son: SHAKESPEARE, GUILLERMO EL CONQUISTADOR, CHAUCER y ANA BOLENA<sup>30</sup>. Van vestidos como: Shakespeare, Guillermo Conquistador, Chaucer, y Ana Bolena, pero también son desconocidos que entran en el metro en una noche de verano, también son guardias de la Torre de Londres. Sus líneas en la obra no son recitadas específicamente por una persona sino por parte de ellos o por todos a la vez.*

*ELLOS. ¡Bastarda! (Ellos empiezan a caminar en la distancia, pero finalmente la rodean. Sus líneas las dicen de manera fría. ELLA QUIEN ES, es simplemente su prisionera.)*

*Tú no eres su antepasado.*

*Mantenedla encerrada allí, guardia.*

*¡Bastarda!*

*ELLA. Debéis dejarme bajar a la capilla a verle. Él es mi padre.*

*ELLOS: ¿Tu padre?*

---

<sup>30</sup> Ana Bolena, esposa de Enrique VIII rey de Inglaterra y madre de la futura reina Isabel I fue la primera mujer a la que se le concedió un título nobiliario, el marquesado de Pembroke. Después de su detención el 2 de mayo de 1538, fue juzgada el 12 y ejecutada el 19, acusada de adulterio, incesto y traición, aunque era inocente de los cargos. Ha sido reconocida como uno de los mártires del protestantismo inglés (Almeida, 2009). La influencia de personajes históricos ingleses en Adrienne Kennedy es muy alta sobre todo en su primer bloque de obras experimentales. Con ello entendemos que la autora pone de manifiesto su admiración por el mundo británico, pero a su vez por el desprecio de su pueblo hacia el mundo colonial que representan.

ELLA: Él es mi padre.

ELLOS: Mantenedla encerrada allí, guardias.

*(SHAKESPEARE atraviesa la puerta y levanta las manos. Hay un portazo como si una gran puerta se cerrara.)*

ELLA: Vinimos esta mañana. Mi padre y yo estuvimos visitando el lugar de nuestros antepasados. Tuvimos una mañana maravillosa, nos levantamos antes del amanecer, cogimos un taxi, pasamos Hyde Park por el Arco de Mármol del Buckingham Palace, tomamos nuestro té matutino en Lyon y luego nos dirigimos a la Torre. Paseamos por los jardines, mi padre apoyado en mi brazo, hablando de ti Guillermo el Conquistador. Mi padre te amaba, Guillermo...

ELLOS. *(Interrumpiendo.)* Si tú eres su descendiente, ¿por qué eres Negro? Sí, ¿cómo es que eres Negro si eres su descendiente? Mantenedla encerrada allí.

ELLA. Debéis dejarme bajar a la Capilla a verle.

*(EL METRO PARA. Las puertas se abren. CHAUCER sale. ANA BOLENA y GUILLERMO EL CONQUISTADOR permanecen mirándola. CHAUCER y SHAKESPEARE vuelven cargando con el cadáver rígido de un hombre en un traje negro. Lo más destacable de él es su pelo largo, sedoso, pelo blanco, que le cuelga según le traen y cruzan la puerta, le dejan a los pies de ella.)*

ELLOS. Aquí está tu padre.

*(Todos ellos se disgregan y salen por varias puertas de entrada. ELLA levanta el cadáver y lo arrastra a una silla oscura tallada y con un respaldo alto colocada a la derecha del escenario. Al mismo tiempo un hombre Negro Ceniza con un traje oscuro y unas gafas negras entra por la puerta de la derecha y se sienta en el otro asiento del metro. Luces destellantes, movimiento de vaivén y una puerta que se cierra de golpe. La escena gira una posición y rota un cuarto para que la siguiente acción tenga lugar. EL HOMBRE NEGRO se sienta muy rígido y se dispone a observar a ELLA QUIEN ES. Hasta que él la habla, la mira con una constante y fría mirada. El PADRE MUERTO aparece muerto. Él está muerto. Entonces cuando ella le mira, él se mueve y vuelve a la vida. EL PADRE*



MUERTO *mueve su silla, se quita la careta blanca y desde la silla coge un hábito blanco de iglesia y se lo pone. Bajo su pelo blanco hay un pelo Negro oscuro. Él es ahora EL REVERENDO PASSMORE. Después de que se viste, parece como si algo le faltara. EL METRO SE PARA, las puertas se abren. EL PADRE sale y vuelve con una jaula de oro que cuelga cerca de la silla y una Biblia blanca desgastada. Además, se sienta en la silla, mira por un momento la jaula, abre la Biblia y comienza a leer. Ella mira de forma muy distraída, hasta que se queda dormida. La escena da un giro cuando Ana Bolena arroja arroz rojo a ELLA QUIEN ES y al PADRE MUERTO quien es ahora EL REVERENDO PASSMORE. Ellos la ven. ELLA sale y regresa con una gran puerta negra y la coloca donde está la barra de sujeción. ELLA QUIEN ES corre hacia ANA BOLENA.)*

ELLA. Ana, Ana Bolena, *(Arroja arroz sobre ELLA QUIEN ES CLARA PASSMORE, quien es la VIRGEN MARÍA quien es la BASTARDA, quien es el BUHO.)* Ana tú sabes mucho de amor, ¿me ayudarás? Me han robado a mi padre y no me dejarán verle. Me han encerrado en esta torre y puedo desde aquí ver cómo llevan su cuerpo a la capilla para enterrarle y también veo su pelo blanco colgando. Dejádme entrar a la capilla. Él es mi padre de sangre. Yo soy casi blanca, ¿o no? Dejádme bajar por favor a la Capilla de St. Paul. Soy su hija. *(Ana parece escuchar muy atenta pero su contestación es convertirse en la MADRE DE LA BASTARDA NEGRA. Se quita parte de su vestido largo y se pone uno color rosa barato de encaje. Mientras lo hace hay un terrible chillido. ELLA QUIEN ES reacciona y corre de vuelta a su asiento en el metro. Deja caer su cuaderno de notas. LA MADRE NEGRA DE LA BASTARDA abre sus brazos a ELLA QUIEN ES. Ella vuelve hacia la puerta.)* Ana. *(Intentando traer de vuelta a ANA BOLENA.)*  
MNB. *(Madre Negra de la Bastarda). (Se ríe y le lanza el ramo nupcial blanco.)* Clara. No soy Ana. Soy la Madre Negra de la Bastarda, quien cocinó para alguien. *(Manteniendo sus brazos extendidos, se arrodilla junto a la puerta con su pelo rizado y enredado. Ojos cerrados, mira hacia arriba, rezando. De repente para de rezar y empuja a ELLA QUIEN ES hacia la puerta.)*

*(El PÁJARO BLANCO agitando las alas muy sonoramente, baja volando desde la Catedral de San Pedro hasta la jaula. EL REVERENDO PASSMORE se levanta y cierra la puerta de la jaula.)*

ELLA. Ana, soy yo.

MNB. Clara, fuiste concebida por tu Maldito Padre, quien fue el Hombre Blanco más rico y eres alguien que cocinó para Él. Esa es la razón por la que eres un búho. *(Se ríe)* Por ello es por lo que cuando veo a María lloro por sus muertos.

*(El PÁJARO BLANCO vuela. EL REVERENDO vuela, la MADRE NEGRA DE LA BASTARDA permanece de pie junto a la puerta, mira, se quita el vestido rosa de encaje y la cara negra [bajo la cara negra hay una cara de Negra más pálida], se alisa el pelo, un pelo negro largo y se pone un vestido blanco. De un bolsillo del vestido saca una foto de Cristo, se arrodilla y mira hacia arriba. Es la ESPOSA DEL REVERENDO. Mientras hace esto, la escena cambia.*

LA MUJER DEL REVERENDO. *(Arrodillándose. EL REVERENDO permanece de pie y la mira. LA MUJER DEL REVERENDO coge un vial de su vestido y lo sujeta en alto.)* Estos son los frutos de mi virginidad, sangre de búho, quien es la Bastarda Clara Passmore de quien nos viene nuestro nombre, mira la sangre del Búho, es por lo que lloro cuando veo a María, lloro por sus muertos, Búho María Passmore.

*(Ella se levanta, se marcha por una puerta lateral. EL METRO PARA, las puertas se abren, entran, las puertas se cierran. EL METRO ARRANCA. ELLA QUIEN ES, va hacia el REVERENDO como para implorarlo. Él entonces cambia al PADRE MUERTO, recogiendo su sucio pelo blanco. ELLOS se quedan quietos.)*

ELLA. Querido padre, Mi Maldito Padre, que fue El Hombre Blanco Más Rico en la ciudad, quien es El Padre Muerto, tú sabes que Inglaterra es la casa de nuestro querido Chaucer, Dickens y el más apreciado Shakespeare. Los inviernos que hemos pasado aquí en la Torre, nuestras habitaciones estaban en Casa de la Reina, los veranos que pasamos en Stratford con nuestro querido Shakespeare. Fue todo tan maravilloso. Hablé con Ana Bolena, Padre Muerto. Sabe muchísimo del amor y del sufrimiento y creo que ella va a ayudarme. *(Coge un taco de papeles de sus cuadernos, se caen al suelo.)* Diligencias, todas las diligencias para conseguirte un entierro justo, el que te mereces en la Capilla St. Paul, están dejando que te pudras, mi Maldito Padre, quien fue el Hombre Blanco más

Rico de la Ciudad, están dejando que te pudras en Georgia. No he sido capaz de ver al rey. Hablaré de nuevo con Ana Bolena. Ella sabe mucho sobre el amor *(Le enseña los papeles al PADRE MUERTO quien se sienta con su pelo colgando, muerto, en cuyo punto la escena da un giro de reloj de un cuarto. Hay GRITOS y un pájaro aletea. LA ESPOSA DEL REVERENDO entra y se pone a rezar en la puerta.)*

PADRE MUERTO. Si tú eres mi antepasado ¿por qué eres Negra y Bastarda? ¿Qué hace una Negra en la Torre de Londres viviendo en la Casa de la Reina? Clara, yo soy tu Maldito Padre, quien fue el Hombre Blanco más rico de la Ciudad y soy un maestro de escuela en la sabana quien pasa sus veranos en la universidad para profesores. Tú no eres mi antepasado. Tú eres mi bastarda. Mantenla encerrada ahí, William.

ELLA. *(La miran como si fueran pasajeros del metro agarrados a las anillas.)* Deambulábamos por el jardín, tú apoyándote en mi brazo, hablábamos de Guillermo el Conquistador. Nos sentamos en un banco de piedra a descansar, cuando de repente nos levantamos y tú te caíste en el paseo, muerto. Muerto. Llamé al guardia y le dije que mi padre acababa de morir, que estábamos visitando Londres juntos, el lugar de nuestros antepasados y a todos los encantadores ingleses, y mi padre justo murió. *(Ella se acerca para tocarle.)*

PADRE MUERTO. Tú no eres un antepasado suyo.

ELLA. Ellos me abuchearon. Me trajeron a esta torre y me encerraron. Puedo ver que me tienen miedo. Desde la torre vi cómo te arrastraban por el tribunal... tu pelo colgando. Te habían quitado los zapatos y estás rígido. Estás rígido. *(Le toca.)* Mi PADRE MUERTO *(MÚSICA: Haydn.)*

PADRE MUERTO. Hija de alguien que cocinó para mí. *(Sonríe. Él ignora a ELLA QUIEN ES, cambia al REVERENDO, coge la Biblia y comienza a leer. EL PÁJARO BLANCO revolotea dentro de la jaula. Sus alas revolotean. LA MUJER DEL REVERENDO reza, enciende una vela. EL REVERENDO observa al PÁJARO. LA MUJER DEL REVERENDO se maquilla la cara negra y se pone el vestido rosa. Parte del arroz rojo ha caído cerca de ella y dice "Uh", y empieza a picotearlo como un pájaro. ELLA QUIEN ES deambula de un lado a otro, viene a HABLAR con la MADRE DE LA NEGRA BASTARDA que permanece sentada como un búho. MÚSICA DE FINAL.)*

ELLA. Fuiste tú, la Mujer Negra de la Bastarda, quien me lo dijo. Te pregunté de dónde procede la familia de Mr. William Mattheson y mi madre Negra dijo, "creo que su padre viene de Inglaterra", "¡Inglaterra!" dije. Inglaterra es la casa de la Bastarda quien cocinó para alguien, en el discurso del Reverendo. Allí en una caja de cristal hay libros de

Inglaterra, es la casa de Chaucer, Dickens y Shakespeare. Madre Negra que cocinaste para alguien. Mr. William Mattheson murió hoy. Yo estaba en la Universidad. La Mujer del Reverendo me llamó, Clara, que es la Bastarda, quien es la Virgen María, que es El Búho, “Clara”, dijo, “el Reverendo me dijo que te llamara y te dijera que Mr. William Mattheson ha muerto hoy, ¿o fue ayer?, él murió”. Ayer. Fue ayer. El Reverendo me dijo que te dijera que fue ayer cuando murió, y es hoy cuando lo van a enterrar. Clara, quien es la Bastarda, tú no debes venir. No hagas ninguna tontería, como venir al funeral, María. Tú siempre has sido una idiota con respecto a ese hombre blanco, Clara. Pero yo sí que voy, la Madre de la Bastarda. Yo voy, mi Estúpido Padre, quien fue el Hombre Blanco más rico en Jacksonville, Georgia<sup>31</sup>. Cuando llegue a Londres, iré al Palacio de Buckingham, veré el Támesis al anochecer y el Big Ben<sup>32</sup>. Daré paseos maravillosos por el Hyde Park e iré a innumerables pequeñas salas de té con grandes ventanales que dan a la Bahía y manteles de tela blancos en las mesas y pediré té. Iré todo el tiempo hasta que sea junio. También iré a la Torre a verte, padre.

(*EL METRO PARA. Las puertas se abren. ELLOS entran.*)

ELLOS. Si tú eres su antepasado, ¿qué haces en el metro por la noche buscando hombres?

¿Qué haces buscando hombres para llevártelos a la habitación de un hotel en Harlem?<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Pensamos que el William Mattheson que Adrienne Kennedy menciona aquí podría tener una relación o ser el que hemos investigado en Jacksonville Georgia. Adrienne Kennedy lo escribe de forma distinta Mattheson. El abuelo materno de Adrienne Kennedy fue un hombre blanco muy rico, que tuvo una hija con una de sus esclavas, la madre de Adrienne Kennedy. Kennedy (1987) escribe en relación con este tema, “*My grandfather: He was rich. He owned acres and acres of peach in Georgia. My mother said he employed a lot of people. He had a chauffeur who wore a black uniform and hat and he lived in a sprawling, charming house with a sunporch and a garden. I concluded it was desirable to own peach orchards*” (p.29). Pensamos que quizá en este pasaje de la obra Adrienne Kennedy pudiera estar hablando de su abuelo y ha utilizado material autobiográfico como en muchas otras ocasiones.

<sup>32</sup> La carga autobiográfica de este párrafo es todavía más significativa si cabe. Además, podemos ver claramente cómo la autora lo confirma en su obra de 1987 *People Who Led to My Plays*. Por su relevancia incluimos aquí su cita en esa obra. “*Voyage: Our family would soon see Cherbourg, the Tower of London, Trafalgar Square, Hyde Park, Versailles, The Opéra in Paris, The Louvre, The Tuilleries, the Sacré Coeur, the Seine, Madrid, the Prado, the streets and mosques of Casablanca, and fly into a sunset over Tunisia*” (p.118). Con esta referencia los profesores podrán trabajar la parte histórica en los textos y en la traducción.

<sup>33</sup> Clara Passmore es tratada aquí como una prostituta. Sarah, el personaje central de *Funnyhouse of a Negro* (1964), también es tratada como una prostituta que va en busca de hombres al metro de Nueva York. Una inversión de la mujer blanca que busca hombres blancos para matarlos la tenemos en Leroi Jones, *Dutchman* (1964). El tratamiento de la mujer negra como prostituta que va en busca de hombres es uno de los temas tratados durante el Harlem Renaissance. Adrienne Kennedy recoge la idea y la trata desde un ángulo nuevo y es la mujer negra que denuncia su sometimiento al hombre negro y al hombre blanco herencia del colonialismo. Ya lo hemos mencionado anteriormente, pero tanto Sarah-Negro, personaje principal de *Funnyhouse of a Negro* (1964), y Clara Passmore, personaje principal de *The Owl Answers* (1965), son tratadas en un momento específico como mujeres que salen a buscar hombres para mantener relaciones sexuales. Creemos que puede tener un alto valor educativo en nuestra propuesta didáctica entender como la mujer negra en su proceso de liberación desde los tiempos de esclavitud pasó por un momento en el que fue considerada como un objeto sexual, bien en su vertiente de prostituta para poder ganarse la vida o bien como mujer sometida al

¿Hombres negros?

¿Hombres negros, Clara Passmore?

(LAS PUERTAS CIERRAN, EL METRO ARRANCA, *las alas del pájaro aletean.*)

ELLA. (*Corre hacia el pájaro.*) El pájaro de mi Padre Muerto: la paloma de Dios<sup>34</sup>. Mi padre ha muerto hoy.

PÁJARO. (*Aleteando.*) El pájaro de mi Padre Muerto: la paloma de Dios.

ELLA. Él ha sido el Hombre Blanco más Rico de nuestra ciudad. Yo fui concebida por él y alguien que cocinó para él.

PÁJARO. ¿Qué haces entonces en la Torre de Londres?

(EL REVERENDO *se convierte en el PADRE MUERTO quien se adelanta hacia ella, hace la pantomima de coger el pájaro, lo pone en la caja y cierra la puerta.*)

ELLA. Mi padre (*Él se mueve, la mira, se acerca a ella y muere. Hay un SONIDO METÁLICO.*) ¿Qué le decías a William, a mi padre, tú amaste a William también? (*Ella lo sujeta en sus manos. Él abre sus ojos.*)

PADRE MUERTO. (*Caminando.*) María, al final vienes a mí. (*MUSICA: Haydn.*)

ELLA. No soy María, soy Clara, tu hija, Reverendo Passmore, quiero decir Padre Muerto. (*EL PÁJARO vuela en la jaula.*)

PADRE MUERTO. Sí, mi María, tú ya vienes a mi mundo. Estás repleta de sueños de mi mundo. Lo siento todo.

---

hombre negro y tratada en muchas ocasiones como objeto sexual. Entendemos que el estudio y la reflexión de la mujer negra y su sexualidad forzada, bien por el patrón blanco en las plantaciones, bien por el hombre blanco que busca prostitutas negras o el hombre negro que tras su liberación cree que debe someter a su mujer y tratarla como una prostituta, sería de gran ayuda para que los alumnos entendieran la situación de desfavorecimiento en la que se encontró la mujer negra durante toda su historia.

<sup>34</sup> En este punto, Kennedy hace una referencia más al tema religioso y en concreto a un tema bíblico. Durante los últimos días de la gran inundación, que había cubierto la superficie de la tierra, está escrito que Noé envió una paloma para buscar tierra seca (Valera, 1960: Génesis 8:8-9). En varias ocasiones, la paloma regresó al arca, lo que significa que las aguas aún no habían retrocedido. Finalmente, en un vuelo separado, la paloma regresó al arca con una "hoja de olivo recién recogida" (Génesis 8:11) y luego, después de siete días, (Génesis 8:12). Fue entonces cuando Noé sabía que las aguas habían disminuido de la tierra, y el arca pronto llegaría a descansar como en tierra firme. A partir de entonces, la paloma fue considerada como un presagio de paz y símbolo de esperanza y nueva vida. En Kennedy la paloma blanca también es entendida como símbolo de pureza. En estos pasajes Adrienne Kennedy pone de manifiesto su educación religiosa y la influencia que tuvo está en la creación de sus obras. Un buen ejercicio sería entender cómo la religión, que es uno de los sistemas educativos más antiguos, educar a través de la religión siempre ha existido en el mundo grecorromano, podría servir a nuestros alumnos a comprender temas relacionados con raza, género y desigualdad social propuestos en la selección de textos y la traducción al español de las obras de Adrienne Kennedy.

*(La escena gira hacia la derecha y se mueve un cuarto. LAS LUCES HACEN RÁFAGAS, ELLA QUIEN ES, intentando escapar, corre hacia el Hombre Negro.)*

HOMBRE NEGRO. Por fin vienes a mí, *(sonríe.)*

PADRE MUERTO. María ven aquí para siempre. ¿Estás confundida? Sí, veo que estás confundida. *(ELLOS continúan.)*

ELLOS. ¿Estás confundida? *(Uno de ellos. CHAUCER, está ahora vestido como El REVERENDO. Él viene, se deja caer en la silla de respaldo alto, vacía y se sienta sobre la Biblia.)*

PADRE MUERTO. Por fin vienes a mí Bastarda.

*(LA MADRE NEGRA DE LA BASTARDA sale por la puerta, vuelve, mitad búho cubierta de plumas, arrastrando una gran cama a través de la puerta.)*

BBM. ¿A qué se debe la confusión? El Búho fue tu comienzo, María. *(Hay un FUERTE SONIDO METÁLICO comienza a construir con la cama y las plumas el Gran Altar. Plumas volando.)*<sup>35</sup>

ELLA. Él se acercó a mí en la casa del jardín, vino a mí en el porche, en el mismo jardín, en la higuera. Me dijo, tú eres un búho, uh, uh, yo soy tu iniciación, uh. Tú perteneces aquí con nosotros los búhos de la higuera, no eres para alguien a quien cocinas, o para tu Estúpido Padre, uh, y huyó fuera de la casa en la noche, gritando, uh. Bastarda, todo el mundo en la ciudad me dice Bastarda, pero yo —pertenezco a Dios y a los búhos, uh, y me poso en la higuera. Mi Estúpido Padre es el Hombre Blanco más Rico en la ciudad, pero yo pertenezco a los búhos, hasta que el Reverendo Passmore me adopte, todos me llaman Bastarda... entonces mi padre será un Reverendo. El ofició en la Sagrada Iglesia

---

<sup>35</sup> El gran altar varias veces mencionado y al que Adrienne Kennedy recurre llamándolo también pináculo y con el que cierra sus obras. La ya mencionada influencia de Adrienne Kennedy recibida por los clásicos y la tragedia griega le confieren a la autora la posibilidad de ser, para nosotros, la continuadora de la tragedia griega en el siglo XX en la comunidad negra. Desde el principio de nuestro estudio hemos reivindicado el valor que han tenido los clásicos como influencia decisiva en la obra de Adrienne Kennedy. En nuestra propuesta didáctica hemos seleccionado algunos textos de las adaptaciones de Eurípides realizadas por la autora en su trayectoria para entender cómo en su adaptación Adrienne Kennedy ha tratado de proponer una obra menos cargada de elementos machistas donde se potencia la figura del personaje femenino como alma mater. Nos gustaría proponer las traducciones en español de las adaptaciones de Adrienne Kennedy como una forma de entender cómo los clásicos están muy presentes hoy en la actualidad y como se pueden seguir estudiando, recontextualizándolos en una nueva época y con una nueva forma de ver la tragedia. En nuestras conclusiones parciales ya hemos hablado de Adrienne Kennedy como la continuadora de la tragedia griega en su nuevo formato ‘tragedia negra en la cultura Afroamericana’.

Bautista encima de la montaña, sobre la Montaña Sagrada y todo el mundo en la ciudad sabrá entonces que mi nombre es María. Mi padre será un cura Baptista y yo seré María. (EL METRO PARA, LAS PUERTAS SE ABREN. ELLOS *entran.*) LAS PUERTAS CIERRAN. EL METRO ARRANCA. ELLA se sienta cerca del HOMBRE NEGRO.) Yo, quien soy el antecesor de Shakespeare, Chaucer y Guillermo el Conquistador, fui a Londres —La Reina Elisabeth. Londres, todos dijeron que jamás habían escuchado que alguien fuera a Londres, pero aun así yo fui. Me quedé en mi camarote todo el crucero a solas. Era la única persona negra a bordo. Leí libros de la historia de Londres, la Vida de Ana Bolena, *Mary Queen* de Scots y los Sonetos. Cuando no estaba en el camarote, me enfundaba un jersey ancho y me sentaba en el escritorio oscuro en el salón de escritura y escribía a mi padre. Le escribí cada día de mi trayecto. Conocí a mi padre una vez que mi madre me llevó para que lo visitara y tuvimos que ir por la puerta de atrás de la casa<sup>36</sup>. Estuve casada una vez poco tiempo. El día de mi boda, la mujer del Reverendo vino y me dijo, cuando veo a María lloro por sus muertes cuando veo esposas, Clara, yo lloro por sus muertes. Los pasados años los he vivido a solas en la Sabana, yo, que soy el antepasado de alguien que ha cocinado para alguien y William el Conquistador. (EL PADRE MUERTO *se levanta, va hacia ella, muere de nuevo.* SONIDO METÁLICO MUY FUERTE. LA MADRE NEGRA, *agita un sonajero frente a ella. Grita al PADRE MUERTO y a la MADRE.*) Debes saber cómo es estar lleno de anhelo.

(*Se ríen.* LA MADRE golpea la cama.)

HOMBRE NEGRO. (*La toca.*) Exactamente, ¿qué deseas?

ELLA. Lo sabes.

HOMBRE NEGRO. No. ¿A qué?

ELLA. Deseo, lo que creo que todo el mundo desea.

HOMBRE NEGRO. ¿Y qué es eso?

ELLA. No lo sé. Amor o algo así. Creo.

---

<sup>36</sup> Aquí Adrienne Kennedy se refiere probablemente a la figura de su abuela materna que tuvo a su madre con un hombre rico blanco. Ya hemos comentado la posibilidad de que el abuelo de Adrienne Kennedy fuera William Mathenson (Cf. Nota 45). Recordemos que los terratenientes, después de la abolición de la esclavitud seguían teniendo hijos con sus trabajadoras. Woodson (1918) en *The Beginnings of the Miscegenation of the Whites and Blacks. The Journal of Negro History*, escribe: “Among the English the situation was decidedly different. There was not so much need for the use of Negro women by Englishmen in the New World, but there was the same tendency to cohabit with” (p.338). También puede leerse a Fenton (2014). *Bastards-And the Welfare Plantation*, que continua en esta misma línea de investigación. La aparición de referencias relacionadas con los matrimonios entre razas o hijos de esclavas negras con propietarios blancos, tema ampliamente tratado por Du Bois como hemos visto en el capítulo II de la tesis.

HOMBRE NEGRO. ¿Ahí fuera Búho?

PADRE MUERTO. ¿En la Capilla de St. Paul, Búho?

ELLOS. Manténla encerrada ahí, guardia (*UN GRAN SONIDO METÁLICO.*)

BBM. ¿Viene este amor de fuera?

ELLA. No sé lo que quieres decir.

PADRE MUERTO. Yo sé que no lo sabes.

ELLOS. Sabemos que no lo sabes.

ELLA. Llamadme, María.

HOMBRE NEGRO. ¿María?

ELLOS. Mantenedla encerrada ahí.

PADRE MUERTO. Si eres María ¿Qué estás haciendo en la Torre de Londres?

HOMBRE NEGRO. ¿María?

*(El REVERENDO se levanta, va hacia la silla, se pone una bata y se sienta. LA MADRE NEGRA DE LA BASTARDA reaparece al otro lado de la salida, cubierta de plumas de búho, sujetando un vial, llevando puesta la melena negra de la MUJER DEL REVERENDO.)*

BBM. Cuando veo dulces Marías, lloro por sus muertes, Clara. El reverendo se llevó mi corona y ya no soy una Virgen y es por ello por lo que tú debes ser María, siempre serás María Clara.

ELLA. Mamá. (*LA MADRE NEGRA se levanta. Camina disfrazada de Ana Bolena. La miran.*)

BBM. ¿Qué haces en el metro si tú eres su antepasado?

*(ANA, hace cruces circulares por el contrario hasta que ELLA vuelve a la misma posición en la que comenzó siendo ELLA.)*

ELLA. Soy Clara Passmore. No soy Su antepasado, Yo deambulo en busca de hombres que llevarme a Harlem, a una habitación de hotel, para amarlos, vestirles como si fueran mi padre y rogarles que me posean<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Esta imagen de Clara buscando hombres, llevarlos a su habitación en Harlem y vestirlos como su padre para cuidarlos es una imagen particular dentro de la variada imaginería de Adrienne Kennedy. No hemos encontrado ninguna otra imagen parecida en Adrienne Kennedy, aunque sí recomendamos el trabajo de Scott (2006) "Revising the Incest Story: Toni Morrison's *The Bluest Eye* and James Baldwin's *Just Above My Head*. In James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays" para profundizar más en el tema. El incesto en la comunidad Negra después de la esclavitud es un tema recurrente en la crítica literaria al igual que lo es la violación. Nos gustaría reivindicar el estudio del incesto como tema en nuestra propuesta didáctica ya que creemos que, desde el clásico de



ELLOS. ¿Qué te posean?

ELLA. Sí, que me posean, a Clara Passmore.

ELLOS. ¿Qué te posean Bastarda?

ELLA. Hay una cama allí.

(El PÁJARO BLANCO *se ríe como la madre.*)

GUILLE. Y ¿te poseen?

ELLA. No, William.

GUILLE. ¿No?

ELLA. Sucede una cosa.

GUILLE. ¿Sucede?

ELLA. Algo extraño siempre pasa. Chaucer.

CHAUCER. ¿Dónde?

ELLA. En el hotel, en la habitación. Como he pasado mi verano en Nueva York por las noches vengo al metro y busco hombres. Así es como he pasado mi verano. ¡Si sólo me poseyeran! Pero algo extraño sucede.

ANA. Poseerte María. ¿Por qué María? (ANA *ha llegado hasta la salida.*)

(LA MADRE NEGRA, *se quita el disfraz y cruza hacia la cama. Habla con Ana como si estuviera allí.*)

ELLA. Ana, tú debes ayudarme. Ellos, mi Madre Negra y mi ESTÚPIDO PADRE y el Reverendo y su mujer, ellos y los profesores en la escuela donde enseñé y el Profesor Johnson, el jefe de estudios con quien estoy comprometida, todos ellos dicen: “Londres, ¿quién demonios ha oído hablar de alguien que vaya a Londres<sup>38</sup>? Por supuesto que yo

---

Sófocles, *Edipo Rey* (429 a.C.), obra que Adrienne Kennedy adaptó, el tema del incesto en literatura ha sido reincidente y proporciona los elementos necesarios para educar en raza, género y desigualdad social que proponemos en nuestra propuesta didáctica. No podemos dejar de mencionar obras como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, *El viaje a Roma* (1989) de Alberto Moravia donde el incesto ha sido utilizado en un entorno literario.

<sup>38</sup> Cuando Adrienne Kennedy decide ir a Londres para emprender su viaje a Ghana, casi ningún afroamericano viajaba a Europa. Para ella el viaje supuso un cambio radical en su forma de sentirse como persona y escritora. Kennedy (1987), escribe: “*On the Voyage: Away from all my old books, but now besieged and surrounded by a myriad of real, astounding new imagery (ocean, stat rooms, the decks).*” A partir de entonces Adrienne Kennedy decidió escribir obras en solo acto, utilizando una imaginería violenta y donde sus personajes femeninos no solo fueran personajes viviendo sus vidas al límite sino reforzados con gran cantidad de material autobiográfico. En esta línea en *The Owl Answers* teatro autobiográfico, teatro experimental y teatro de reivindicación se aúnan, creando una nueva forma de hacer teatro de suma importancia para nuestra propuesta autobiográfica. En este caso Adrienne Kennedy tiene muy presente sus años de catequesis e iglesia con la simbología animal del búho que ha encontrado en África. Nuestra propuesta en este punto consiste en una actividad de creación literaria donde las primeras obras de Adrienne Kennedy en el aula podrían ser a través de la reescritura de ciertos pasajes donde lo autobiográfico estuviera presente y el alumno lo sustituyera por su propio material autobiográfico. También el debate de ciertos pasajes con preguntas como: ¿Has realizado alguna vez un viaje que haya cambiado tu vida? ¿Qué pasajes de tu vida usarías como material autobiográfico para escribir una obra?

no debería ir. Todos me dicen que estoy enterrada en mis libros. Dicen que debería quedarme y hacer curso de verano con los chicos arriba en Oglethorpe. Sin embargo, me fui. Hice todo el camino desde Piccadilly Circus en un taxi negro y con las manos heladas, más heladas que nunca. Entonces sucedió. Tan pronto como salí del taxi y dejé la acera y crucé una puerta oscura hacia donde había cuervos negros sobre la hierba, ahí fue donde me puse a llorar. Rompí a llorar en la Torre, inviernos en la casa en Queen, en frente de todo el mundo. La gente se acercó y me miró, los cuervos volaron y finalmente un hombre con un sombrero negro me ayudó a salir por la entrada de nuevo a la calle. Nunca más volveré, Ana, Ana nunca más volveré. No lo haré.

*(EL METRO PARA, LAS PUERTAS SE ABREN)*

ELLOS. Mantenla encerrada allí, guardia.

*(UNA LUZ entra cuando las puertas se abren. ELLA hace una corona de papel, y se la pone al HOMBRE NEGRO en la cabeza.)*

ELLA. Dios, ¿lo ves? ¿Lo ves? Están abriendo la puerta de la celda así que déjame marchar.

HOMBRE NEGRO. ¿Lo ves María?

ELLA. Están abriendo la puerta para dejarte bajar a la Capilla St. Paul, donde me muero por ir ¿Lo ves?

HOMBRE NEGRO. ¿Amada? ¿Amada María?

ELLA. ¿Amado?

HOMBRE NEGRO. ¿Amor en la capilla St. Paul? *(Intenta agarrarla.)*

ELLA. No, no, el amor que existe entre tú y yo. ¿Lo ves?

HOMBRE NEGRO. ¿Amas a María? *(Tomas su mano, con la otra mano, intenta quitarle la ropa.)*

ELLA. ¡Amo a Dios!

HOMBRE NEGRO. ¿Amas a María?

ELLA. Amo a Dios.

ELLOS. *(A la vez.)* Bastarda, tú no eres Su antepasado, tú no eres un antepasado de Dios. *(Hay un ruido metálico cuando ELLOS traen al PADRE MUERTO y lo dejan a sus pies.)*

HOMBRE NEGRO. ¿Amas a María?

ELLA. Amo a Dios, Sí.

MDBN. *(Llamando.)* Clara, Clara. *(El REVERENDO, mirando.)*

ELLOS. Abre la puerta. Dejadla ir, dejadla ir, guardias. Abrid la puerta de la celda. *(Salen, dejando las puertas abiertas.)*

(EL HOMBRE NEGRO *no soltará a ELLA QUIEN ES CLARA quien es LA BASTARDA, quien es la VIRGEN MARÍA, quien es EL BÚHO.*)

ELLA. Márchate, márchate. *(EL HOMBRE NEGRO no la soltará.)*

*(LA MUJER DEL REVERENDO, se marcha a construir el Altar Elevado con plumas de búho, reza, construye, reza, para, sujetar su mano a ELLA QUIEN ES, sube los candelabros, las plumas de búho, se ríe, sube más candelabros sobre el Altar.)*

LA MUJER DEL REVERENDO. *(Llama.)* Búho, ven y siéntate conmigo. *(LA MUJER DEL REVERENDO, no se parece a ELLA QUIEN ES sino más bien mira hacia arriba fervorosamente, sus gestos poseen la calidad fervorosa de las imágenes bíblicas. Sentándose en la parte alta del Altar, ella sujeta una de sus manos sobre sus hombros como si ella dibujara cerca los dedos de una divinidad. De repente, su mano se introduce dentro de su túnica y saca un cuchillo de carnicero.)* Clara. *(Mirando hacia arriba, sujetando el cuchillo.)*

ELLA. Sí, la Mujer del Reverendo, quien vino a mí el día de mi boda y dijo: “Yo lloro por la muerte de las esposas. ¿Sí?”

LA MUJER DEL REVERENDO. Le dije al Reverendo que si alguna vez viniera de nuevo junto a mí... *(Ella da la vuelta al cuchillo de carnicero.)* ¿Es que no sabes que soy la madre de Cristo, María? ¿Qué piensa él? ¿Cree él que yo soy María, esposa de Cristo? ¿Qué piensa él? ¿Cree que yo soy como tu madre negra que fue la mayor de las putas de la ciudad? Debe saber que yo soy María. Solamente María se casaría con el Reverendo Passmore sobre la Colina Sagrada. *(Da la vuelta al cuchillo, mirándolo. Ella se marcha con el HOMBRE NEGRO. LA MUJER DEL REVERENDO tira de ella.)* Te adoptamos, te sacamos de tu bastardo nacimiento, Búho.

*(Ella y el HOMBRE NEGRO salen. LAS PUERTAS CIERRAN. EL METRO ARRANCA. LA MUJER DEL REVERENDO arrastra la cama al Centro del Escenario. ELLA entra con el HOMBRE NEGRO hasta el Centro.)*

ELLA. Hogar, Dios mío, estamos en casa ¿Sabes que venimos de Inglaterra, Dios mío? Es el hogar de la torre. Nuestras habitaciones estaban en la casa de Queen. Los veranos los pasamos en Stratford. Fue tan maravilloso. Dios mío, recuerdas la belleza.

*(LAS LUCES dan un fogonazo. La escena gira en dirección a las manillas del reloj, un giro y cuarto.)*

PÁJARO. Si tú eres la Virgen, ¿qué haces con este negro en Harlem en una habitación de hotel? ¿María?

ELLA. No, hombre, es Clara Passmore.

PÁJARO. María (EL PÁJARO BLANCO *se ríe como la MADRE. LA MUJER DEL REVERENDO enciende las velas.*)

HOMBRE NEGRO. *(Yendo hacia ella.)* ¿Qué es esto?

ELLA. Llámame, María. Dios mío.

HOMBRE NEGRO. ¿María?

ELLA. Dios, ¿recuerdas la belleza?

LA MUJER DEL REVERENDO. *(Enciende más velas y se acerca a la mujer con el cuchillo de carnicero llamándola. Clara. (EL PÁJARO VUELA, EL REVERENDO se sienta en la silla leyendo la Biblia Blanca desgastada.)*

HOMBRE NEGRO. ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? ¿Cuál es el problema? *(Intenta desvestirla. Bajo la ropa su cuerpo es negro. Se quita la corona que ella le había puesto. Ella intenta librarse de él con todas sus fuerzas.)* ¿Qué pasa? *(El PÁJARO BLANCO vuela hacia ellos y por toda habitación verde.)* ¿Estás enferma?

ELLA *(Sonríe.)* No, Dios mío. *(Ella entra en trance.)* No, no estoy enferma. Solamente sueño con el amor. Un sueño. Abre la celda y déjame ir a la Capilla de St. Paul. *(El chal azul de crepe bajado hasta la mitad. Ella le muestra al HOMBRE NEGRO sus cuadernos, de los que se caen un montón de papeles. Intenta cogerlos con ansia. Mientras lo hace ELLA la sigue.)* Mensajes, Dios mío, mensajes, cartas a mi padre. Lo hago dentro de mi rutina. Escribo a mi padre cada día del año.

Dios mío, yo, que soy la Bastarda que soy la Virgen María, que soy el Búho, llegué aquí esta mañana con mi padre. Estuvimos visitando Inglaterra, el lugar de nuestros antepasados, mi padre y yo, quien soy la Bastarda, la virgen María y el Búho. Nos levantamos de noche, cogimos un taxi, pasamos Hyde Park a través del Arco de Mármol, hacia el Buckingham Palace. Nos tomamos un té en Lyon y luego vivimos a la Torre.

Comencé a llorar y un hombre con un sombrero negro me ayudó a salir de la puerta a la calle. Era la única persona Negra aquí.

Se lo llevaron y no me dejaron verlo más. Ellos, que son mi Madre Negra y mi Maldito Padre, me encerraron en la higuera y se llevaron el cuerpo con su blanco pelo colgando.

Ahora, mi Madre Negra y mi Estúpido Padre, quién pretende ser Chaucer, Shakespeare y Eliot y todos mis queridos ingleses, vienen a mi celda y me miran y puedo ver que ellos me desprecian y yo a ellos también.

Llevan su cuerpo a rastras por la pradera con su blanco pelo colgando. Ellos le están quitando los zapatos y él está muy rígido. Debo entrar en la capilla y verle. Debo hacerlo. Él es mi padre de sangre. Dios mío, permíteme entrar a su entierro. *(Él la lleva al Centro. ELLA, arrodillada.)* Yo llamo a Dios y el Búho contesta. *(Más suave.)* El búho aparece en la Torre llamándome, sus plumas revolotean y chocan con el muro de la celda, con manchas en el jardín, en la higuera, viene, emplumado, con grandes huecos para sus ojos, piel y ojos amarillos, el bastardo volador. Desde mi Torre, yo continúo llamando y la única respuesta es la del Búho, Dios mío. *(Pausa se levanta.)* Simplemente demando nuestro reino, Dios mío.

*(El PÁJARO BLANCO vuela de vuelta a la jaula, EL REVERENDO, lee mientras sonríe, EL PADRE MUERTO permanece tumbado en el suelo. LA MADRE, parte madre negra y parte LA MUJER DEL REVERENDO, llevando un vestido blanco, el pelo rizado alborotado, emplumado en parte, se acerca a Clara.)*

MADRE. El Búho en la higuera, el búho bajo la casa, el búho fuera de la casa. *(Llamando como se llamaría a un niño, besando a ELLA QUIEN ES.)* Hay un camino desde Buholandia. *(Besándola de nuevo.)* Clara quien es la Bastarda, quien es la Virgen, quien es el Búho.

ELLA. *(Va hacia la MADRE.)* Mi Madre Negra, quien cocinó para alguien que es la Esposa del Reverendo. ¿Dónde está Ana Bolena?

MADRE. Búho, tú que estás en la higuera. ¿Lo conoces? ¿Sí o no? ¿Conoces el camino a la Capilla de St. Paul, Clara? *(Toma su mano.)* Sí, lo conozco. Arrodíllate, María, junto a la puerta y reza conmigo quien es la madre negra, que es la Esposa de Cristo. *(Ella levanta el cuchillo del carnicero.)* Arrodíllate junto al Altar Elevado y reza conmigo. *(Se arrodillan, ella sonríe.)* ¿Lo conoces Clara, lo conoces Bastarda Clara? *(La besa.)* Clara, conozco el camino a la Capilla de St. Paul, Clara.

*(La MADRE alza el cuchillo. Se acuchilla. En ese momento el PÁJARO aletea, la escena se mueve un giro en la dirección de las manillas del reloj. Haydn suena. Cuando el giro se para el HOMBRE NEGRO intenta besarla y la deja caer sobre la cama. Ella se defiende. El PÁJARO BLANCO desciende unos metros.)*

ELLA. Dios mío, di, “Tú sabes que yo te amo María, sí, te amo. Este amor es el más antiguo, el más puro testamento impreso en mi corazón.” Di, “María este amor fue un testamento impreso en mi alma, mucho antes de que el mundo naciera. Te lo suplico, María, “Dios mío”, di, “María, deja *Buholandia* —ven a mi reino. Te estoy esperando.” *(EL HOMBRE NEGRO intenta de nuevo besarla. EL PÁJARO BLANCO coge en brazos a la MADRE MUERTA y la lleva al tejado del Catedral St. Peter. Permanecen allí mirando hacia abajo. El REVERENDO lee la Biblia, sonríe.)*

HOMBRE NEGRO. ¿Cuál es el problema?

ELLA. El problema. ¿Dios?

HOMBRE NEGRO. ¿Dios?

ELLA. El problema. ¿Dios?

HOMBRE NEGRO. ¿Dios? *(Están sobre el Altar Elevado en llamas. Él intenta forzarla a bajar, y a la vez está asustado por ella. El PADRE MUERTO, quien ha sujetado las velas, sonríe.)*

ELLA. ¡Negro! *(La música termina.)* Mantenla encerrada allí, guardia. *(Se pelean.)* Lloro por la muerte de María. *(Pelean. ELLA grita.)* ¡Negro! *(Intenta escapar de la habitación, pero él no se lo permitirá.)* ¡Déjame ir a la Capilla St. Paul! Déjame bajar a ver a mi Estúpido Padre, quien fue el hombre más rico de la ciudad. *(Pelean, ella está asustada ahora.)* Dios mío, Dios mío, llámame, María. *(Grita más fuerte.)* ¡Dios! *(De repente se escapa, agarra el cuchillo de carnicero, todavía con sangre y plumas sobre él, intenta*

*atacarle, sostiene el cuchillo en alto, apuntándole, pero se le cae repentinamente en un gesto de tremendo agotamiento vuelve a su padre. Se deja caer rendida junto a la cama en llamas. El HOMBRE NEGRO, saca a mi padre a través de la puerta. ELLA, rindiéndose junto al Altar en llamas, con la cabeza agachada y ambas manos sujetándole la cabeza, plumas volando, unas fuertes luces verdes encendidas y El Altar en llamas, el PÁJARO BLANCO, se ríe desde el tejado del CATEDRAL. ELLA QUIEN ES CLARA. Quien es la Bastarda, quien es la Virgen María, de repente se ha transformado en un búho, eleva su cabeza agachada, mira al espacio y dice:) Uh... uh (EL PADRE se levanta y lentamente apaga las velas desde la cama.)*

CORTINA.

#### 4.7.6. Additional notes on *The Owl Answers* (1965).

*The Owl Answers* (1965) and *The Beast Story* (1969) were plays considered by Adrienne Kennedy as a continuum project named *Cities of Bezique*, a card game that was originated in France and very popular in Britain as Adrienne Kennedy has mentioned in several of her interviews. The author insisted that *The Owl Answers* is her favorite play in terms of design and technique, expression, and comprehension in her interviews. On the contrary, *The Beast Story* has been less studied, undervalued by critics and less represented if we compared with her previous works. Being so relevant for the author and containing the mentioned literary aspects we find remarkable the scarce critical repercussion. Maybe the reason lies again on the intricate structure of the play. *The Owl Answers*, is, then, together with *Sun*, is one of Adrienne Kennedy's more complex plays, not only in terms of fragmentary understanding plot, but also in the way the play could be possibly represented on stage. That complex construction of the *The Owl Answers* was discussed in the reviews of the time as a lack of narrative and the difficulty to understand the message or as a complex exercise of staging fragmentation of personalities (Smith & Watson, 2010).

More violent than *Funnyhouse* and, still, in our opinion, with roots in Kennedy's family, *The Owl Answers* (1965) presents again "polyhedric" character construction, which centers most of the literature on the interpretation of Clara's transformation into an Owl (Sollors, 1991), the symbolism of the tower connected to the idea of imprisonment and belonging (Kolin, 2005b) the fragmentation and identity of characters, and the

connection or implication of religion and Christianity and the inversion of its rituals, again, as a religion of White men (Tener,1975; Curb,1992; Kolin, 2005b) an inversion of the marriage ritual and the red color an “stigma of and outrage at She/Clara’s blood” (p.64). Curb (1992), in the same line, says that Clara’s transformation in an Owl could be interpreted as black female carnality leading the transmigration to death as vindication for the theme of religion within the Black communities regarding the fact that a white Jesus (whose name within blood stains along the play) never represents the new black aestheticism black communities were searching for.

Clara’s transformation into an Owl, together with similar episodes in *A Beast Story*, *A Rat’s Mass*, and *The Owl Answers*, takes us to consider these three plays as a “metamorphopsia” trilogy. Although I have not found literature on the idea, the three plays use animals as symbolical characters and they suffered transformation as in Kafka’s *Metamorphosis*. In *Rat’s Mass*, the character Sister transforms into a Rat while, in *The Owl Answers*, Clara transforms into an Owl. In Greek mythology metamorphosis is used to become a new animal, plant, or object; in Kennedy, the changes end into immolations of the character, breaking somehow the transformation process. The alteration of the normal process, reverting birth into death is an innovative form of placing female characters into a non-turning back point and vindicate their position and status. In Adrienne Kennedy the *fatum* of female characters is not to stay alive, but auto immolation. While in Greek tradition metamorphosis is understood as a punishment for attempting against Gods’ power, in Adrienne Kennedy is religion, somehow, the executor of the action, taking the character to the limit of suicide. We need to remember that *Sarah-Negro* suicides hanging herself with a rope, Clara Passmore finished her life in the burning altar and Sister-Rat bleeds herself out through the whole while she tries to give birth. In Greek and Roman tradition and according to mythology Owls are related to Athena, the Goddess of Knowledge War, and domestic arts, on many occasions related to the gynoecium, the internal area of the house. *White Owl* used as death, for example in Shakespeare, *Macbeth* (2.4.13), or linked to witches, which could be interpreted as the devil. Kennedy uses blood color to designate the owl, “owl blood Clara who is the Bastard Clara Passmore to whom we gave our name, see the Owl’s blood, that is why I cry when I see Mary’s cry for their deaths, Owl Mary Passmore” (p.32).

The fact of metamorphosis and transformation or change is the root of our dissertation, for educational purposes we can suggest educators (for example as in the case of Universal Literature) to connect the text of references with Classical Literature or



with Kafka's work and try to find connections, but most importantly, research and find the vindication behind those literary works.

In this same sense, we cannot forget a prisoner on the tower used by Kennedy as Clara's alter ego, we refer to Anne Boleyn (1507-1536). Again, the root for the European reference comes from the author's trip to London in 1960 as she explains with these words:

How fascinated by her I was as the Beefeater at the Tower of London told us how Henry VIII had imprisoned her how she had walked the tower at night and how Henry had beheaded her. Soon Anne would become an image for imprisonment in a play a confident whom a character would discuss love and sorrow with. (p.118)

The use Adrienne Kennedy does of female historical personages in her plays as alter egos of the main character, for example Queen Elisabeth in *Funnyhouse of a Negro* or Duchess of Hapsburg is consolidated as a tendency in her first block of experimental plays with Anne Boleyn's alter ego of Clara Passmore in *The Owl Answers*. The reason we provide, although we have not found any allusion to this point in any critical work, is that Adrienne Kennedy projects herself and her obsessive scarcities in relation to female figures to cover the obsession she had from her mother's figure feminist perspectivism. Again, in our proposal we can link the historical characters to the literature of the time, for example, in the pre-Shakespeare drama in England.

But most importantly for our purposes, we revindicate the traces of autobiography on the play, some of them included in the semiotic analysis of Adrienne Kennedy's plays and the fact of the revindication of characters and approaches we can provide in Education even if the plays are experimental and complex as *Funnyhouse* or *The Owl Answers*. On autobiography, we agree with Kolin (2005) when he affirms that "She/Clara is an amalgam of Kennedy's Aunt Martha, her own mother and herself" (p.53). But on the other side, we agree with Adrienne Kennedy's words in *People Who Led to My Plays* (1987) when she writes that "Clara's was very much like my aunt's life... She was quite brilliant... She got her master's at Teacher's College at Columbia... She was very hysterical... What struck me as a young person was how she used to talk, how she didn't belong anywhere. She's very much the basis for that girl in *The Owl Answers*" (p.45). Whatever the case, both references just confirm Kennedy's use of autobiographical material to construct her plays which is one of the conclusions we have obtained from our dissertation. In the same line, Kolin insists on the identification of Kennedy with She/Clara concerning the two principal living places in her life, (Jacksonville in Georgia

and Harlem in New York), the places impacted her in London while she did the travel to Europe in her way to Africa, Kennedy's ancestors in Georgia.

We believe Kennedy's aim behind Kennedy's first block of experimental plays is the desire of the author to become a recognized playwright, something quite difficult for an African American woman in the 60's in New York. Kennedy's (2001) explains with her own words the intention on becoming a writer, and she makes some allusion with phrases like, 'takes a sheaf of papers from her notebooks' saying that this act symbolizes Clara's dreams vanish of becoming a writer. We would like to suggest Following this line, Barners (1969), related to this passage, says that Clara suffered, 'an intellectual rape'. London is Kennedy's literary fame for her and her heroines. In *Deadly Triplets* Kennedy (1990) writes, "The real mystery is perhaps why London has occupied such an important place in my imagination" (p. vii). Probably London gave Adrienne Kennedy the perfect scenario to feel herself as a writer as we see during her experience working with The Beatles and feeling herself as part of the London intellectuality of the 60's.

We believe that Clara-Sarah are soul sisters. In both *Funnyhouse* and *The Owl Answers*, the characters unfold into several *alter egos* particularly because Kennedy aims to denounce Afro-American women do not have personalities through other people's eyes. Kennedy's first group of plays structure the plot around a female character. Sarah and Clara, the two main characters in *Funnyhouse of a Negro* and in *The Owl Answers* are one real person in Kennedy's life.

*The Owl Answers* is probably the most difficult play from Adrienne Kennedy's works in terms of plot construction and symbols used. The play uses a multi splitting characterization over the main character Clara Passmore who becomes other characters depending on the needs, and at the same time, from a semiotic point of view, as we have seen in chapter III a projection of Adrienne Kennedy's obsessions and fears.

We would like to finish this section recalling Kennedy's life to understand how Adrienne Kennedy works with autobiographical material into her plays. Kennedy recalls in the next quotation when her grandmother had to go to work, sometimes she had to leave her brother and her with Aunt Mary Lee, one of Adrienne Kennedy's aunts, but when she was working, they stayed at Sarah Clara's house. Kennedy (1987) explains how that experience occurred and the way in which the experience really impressed her:

*Sarah/Clara:* ... Then my grandmother would leave us at Sarah Clara's house, a few doors away. Sarah Clara, my grandmother always said, was the prettiest girl in Montezuma. She and her grandmother always said, was the prettiest girl in Montezuma... Sarah Clara was sixteen and told me stories of high school... Sarah Clara!

One day she even put on her yellow dress and walked around the porch. How could I know that years later, one summer sitting in a house on Piazza Donatello in Florence, I would create two heroines, and one's name would be Sarah and the other, heroine in a play called *The Owl Answers*, would be named Clara. (p.35)

A final note for educators would be the idea to work on the student's imagination and perspective in the case they had, for example, who they would like to be transformed in and how the experience would look like as a writing exercise, for example.

#### 4.7.7. *A Lesson in Dead Language's*<sup>39</sup> (1968) translation<sup>40</sup>.

*A Lesson in Dead Language* (1968) was premiered and staged in London in 1968 at Royal Court Theatre. Kennedy's staging pieces are a threat to directors. Stein (1992), referring to Gaby Rodgers, who worked with Kennedy on the set design for the Theatre Genesis' production of *A Lesson in Dead Language*, explains, "Kennedy loved the ceremonies of the church [but] there was also fear" (p.200). The play can be seen as autobiographical, framed within the time of Adrienne Kennedy's academic education, high school where she took Latin, and the time she began studying creative writing in Columbia University. There is one theme that is predominantly present in Harlem Renaissance, which is the oppression caused by colonialism through the figure of the white dog.

**Summary:** In *A Lesson in Dead Language*, seven female students in white dresses soiled by menstrual blood ask why they bleed, only to receive an answer from White Dog, their female teacher, that they bleed because they are being punished. With guilt-inducing references to the deaths of Jesus, Mary, Joseph, the Wise Men, and the Shepherd, White Dog implies that the murders of Julius Caesar and Malcolm X are also involved in the girls' menstruation.

---

<sup>39</sup> *Dead language* en el título de la obra de Kennedy es un término que hace referencia a lenguas muertas, como latín y griego clásico. En términos generales, se consideran muertas porque ya no se hablan como se hablaron en el periodo clásico. Adrienne Kennedy estudió latín en su formación académica como podemos leer en Kennedy (1987):

Virgil (1957): Passage I read from Virgil each morning before I started to write, while studying with John Selby: I sing of arms and the man who came of old a fated wandered from the coast of Troy to Italy and the shore of Lavinium: hard driven on land and on the deep of the violence of heaven, by reason of cruel Juno's forgetful anger... I yearned for my writing to have this texture. (p.96)

Claramente en este pasaje vemos la influencia que tuvo la cultura grecorromana en Adrienne Kennedy y especialmente la influencia de Virgilio y su *Eneida* (I d.C). Utilizaremos otra cita de la autora a pesar de su longitud debido a la relevancia que para nuestro tema ya que consideramos que esta obra tiene un gran valor didáctico. Leemos en Kennedy (1987):

*Mrs Rosebaugh and Caesar*: Walking through the Roman Forum, I thought of Mrs Rosebaugh and her stories of Caesar. I remembered the life of St. Augustine and how I studied the texture of his dialogue. I remembered copying the settings in Dante's *Purgatory*, I remembered that for three enchanting years I had sat in that Latin room, that pale-colored room, with the drawings of ancient Rome hung high on the wall. And now, to see the Tiber, the Catacombs, to see the Hills of Rome, then I would go to the Pensione Sabrina and write. My heroine, Sarah, would have photographs of Roman ruins in her room. (p.123)

Aquí vemos como Adrienne Kennedy une pasajes autobiográficos con la construcción de sus obras y también con la influencia del mundo clásico en ciertos pasajes de sus obras iniciales.

<sup>40</sup> See footnote 2.

## UNA LECCIÓN EN LENGUA MUERTA (1968)

*La escena tiene lugar en una clase, iluminada. Un gran PERRO BLANCO el profesor está sentado en un amplio escritorio oscuro. Siete ALUMNAS están sentadas en sus pupitres. Llevan puestos vestidos blancos organdí, calcetines blancos y zapatos negros, LAS ALUMNAS se mueven con rigidez. Cuando las ALUMNAS escriben lo hacen en cuadernos imaginarios simulando con sus brazos. Hay tres pizarras, una en el frente, otra a la izquierda y otra a la derecha.*

*Las estatuas de Jesús, José, María, dos Sabios y un pastor están en la cornisa alrededor de la clase. Las estatuas están colocadas y parecen vivas, son de madera e incluso más altas que las alumnas (El PERRO BLANCO, también parece más alto que las ALUMNAS.) Tres estatuas están colocadas en el frente de la clase, una a cada lado y una al fondo de la clase.*

*El PERRO parece estar en posición de sumisión, grande erecto y blanco. La actriz que hace este papel debería ir disfrazada como perro de cintura para arriba.*

*EL PERRO BLANCO, se sienta junto al escritorio. Su discurso no va acompañado de ningún gesto de su boca ya que debería llevar puesta la que parece una máscara.*

*LAS ALUMNAS están sentadas, de espaldas al público cara al PERRO BLANCO.*

*PERRO BLANCO. (La voz de una mujer.) Lección, yo sangro.*

*(LAS ALUMNAS escriben al unísono con sus brazos en cuadernos imaginarios. escriben, recitan en alto.)*

*ALUMNAS. (Lentamente, de forma aburrida.) Yo sangro.*

*PERRO BLANCO. El día que el perro blanco murió, yo comencé a sangrar<sup>41</sup>. Sangre brotó de mi cuerpo.*

*ALUMNAS. Profesora, el perro blanco murió. Yo comencé a sangrar. El perro blanco murió, yo comencé a sangrar. ¿Dónde están los limones? Estoy sangrando, Madre.*

---

<sup>41</sup> La simbología de este gran círculo de sangre está relacionada con la pérdida de la infancia y la transformación de las niñas en mujeres. La sangre en la mujer, en sus variantes de menstruación, violación o aborto, es un tema recurrente en las obras de Adrienne Kennedy. En este caso, Adrienne Kennedy, utilizando la menstruación como metáfora, nos plantea una obra donde se muestra la sangre como una lección que la raza debe aprender por todos los años de sometimiento y muerte bajo el yugo de la raza blanca simbolizada por el perro blanco. Para más información sobre el tema, consultar el artículo de McDonough (2006) titulado "Language of Blood: Embodied Women's Experiences in Adrienne Kennedy's A Movie Star Has to Star in Black and White".

*(Dejan sobre la mesa sus bolis imaginarios, se sientan rectas con las manos plegadas.)*

PERRO BLANCO. Ahora, por favor, quien haya asesinado al perro blanco ¿podría acercarse desde la tribuna? *(Las ALUMNAS giran sus cabezas de forma mecánica se miran mutuamente para ver quién se acerca, al instante vuelven la vista al profesor, ya de pie.)* Se puede acercar el que mató al perro blanco... Y el de César también, el que mató a César también.

*(Silencio. Nadie va. De repente una ALUMNA levanta su mano. EL PERRO BLANCO asiente.)*

ALUMAN. Yo sangro. Profesora. Yo sangro. Estoy sangrando, madre.

PERRO BLANCO. *(Ignora a la ALUMNA.)* Dije que quien hubiera asesinado al perro blanco que viniera... Y a César también, a los pies de la estatua de Pompeyo.

*(Silencio. UNA ALUMNA levanta la mano.)*

ALUMNA. Yo sangro, Profesora, yo sangro. Empecé a hacerlo cuando mi perro blanco murió. Era un perrito blanco encantador. Corría detrás de mí bajo el sol, cuando jugaba a un juego con limones en él césped. Todo empezó cuando comencé a ser mujer. Mi madre dice que es porque soy mujer por lo que sangro ¿Por qué madre, por qué sangro?

*(Alzan sus brazos.)*

ALUMNAS. *(Al unísono.)* Mi madre dice que es porque soy mujer por lo que sangro. La sangre brota de mí.

PERRO BLANCO. Como no sabemos quién mató al sol, todos seremos castigados. Sangraremos porque no conocemos al que lo hizo, por ello, todos seremos castigados. *(LAS ALUMNAS están de pie en el pasillo, de espaldas a la audiencia. Silencio. Las jóvenes tienen un gran círculo de sangre en la parte de atrás de sus vestidos. Ellas se mueven en una posición rígida hacia las pizarras, tres pupilas en una de las pizarras, dos pupilas en las otras dos.)* Escribid cien veces. “¿Quién mató al perro blanco y por

qué sangro? Y es por ello por lo que debo sangrar. Los limones, el césped y el sol. Sucedió en los Idus de Marzo.”

*(Toman trozos de tiza y escriben en las pizarras: “¿Quién asesinó?”)*

ALUMNAS. Asesiné al perro blanco y es por ello por lo que debo sangrar por César. Querido César.

*(Escriben, “Yo asesiné”. Las ALUMNAS se giran cara al PROFESOR. UNA ALUMNA levanta su mano. PERRO BLANCO asiente.)*

ALUMNA. Corrió junto a mí, el cielo era azul y también la bata de María.

ALUMNAS. *(Al unísono. Todo comenzó cuando Jesús, José, María, los dos sabios y el pastor murieron. Encontré sus cuerpos in el patio de mi casa. Un día desaparecieron y encontré sus cuerpos en el patio de mi casa tumbados.*

ALUMNA. *(Levanta su mano.)* Jugué a un juego con limones en el césped del jardín. Sangré también. César. Querido César.

ALUMNAS. Mi madre dice que es porque soy una mujer.

ESTATUAS. *(Voces fuera de escena.)* Allí encontré los cuerpos en el césped en el Capitolio a los pies de la estatua de Pompeyo.

ALUMNA. Eran mis amigos de la infancia. Yo también sangré, César.

*(Un silencio. Nadie escribe. EL PERRO BLANCO mira a las ALUMNAS. LAS ALUMNAS miran al PERRO BLANCO. Luego el PERRO BLANCO mira el escritorio.)*

PERRO BLANCO. Calpurnia soñó. Querido César, yo también sangré. *(Silencio. Las ALUMNAS miran al PERRO BLANCO.)* Calpurnia soñó que un pináculo se derrumbaba. *(De nuevo un silencio. El PERRO BLANCO, mira a las alumnas. Calpurnia soñó. Estoy soñando, Madre. ¿Acaso sabe alguien dónde están los limones? Ya que nadie lo sabe, entonces todos sangraremos y continuaremos sangrando.*

*(LAS PUPILAS vuelven a sus asientos, se giran y miran al PERRO BLANCO. De nuevo vemos el gran círculo de sangre en sus vestidos. De pie, en silencio, se*

*sientan y pliegan sus manos. Silencio. UNA PUPILA levanta sus manos. Silencio. UNA PUPILA levanta su mano LA PERRA BLANCA asiente.*

PUPILA. ¿No sabe nadie dónde jugamos al juego de las limas al atardecer? ¿Fue en el Senado?

*(Silencio. LAS PUPILAS se miran unas a otras.)*

MISMA ALUMNA. Profesor, ¿Por qué nadie sabe quién asesinó al perro blanco? Madre ¿Por qué nadie lo sabe? ¿Por qué César no sabe quiénes son los conspiradores? *(Silencio. LAS ALUMNAS se miran unas a otras. LA MISMA ALUMNA levanta la mano.)* Profesora, mi madre me mandará a un manicomio si no paro de hablar de la perra blanca que murió y por qué sangro y de Jesús y el juego de la pradera. Le pregunté quién me hacía sangrar. “Los conspiradores”, dijo.

ALUMNAS. *(Al unísono.)* ¿Quién?

LA MISMA ALUMNA. Los conspiradores. Ella dijo que todo se desangra y muere, César también.

ALUMNAS. ¿Todo? Y ahora César también. Querida madre.

*(Un silencio. EL PERRO BLANCO mira a las ALUMNAS.)*

PERRO BLANCO. Calpurnia soñó que un pináculo se derrumbaba<sup>42</sup>.

*(LAS ALUMNAS miran al PERRO BLANCO, entrelazan sus manos. De repente la PERRA BLANCA golpetea el escritorio. LA PERRA BLANCA se levanta, baja la luz (luz imaginaria), se planta de pie en frente del escritorio.)*

---

<sup>42</sup> Imagen que le sirve a Kennedy para relacionar la caída de la estatua de César soñada por Calpurnia en la versión de Shakespeare y la muerte por desangramiento de las jóvenes como consecuencia de su menstruación y por lo tanto la pérdida de la infancia. En una línea postmodernista se podría interpretar la caída de la estatua, símbolo fálico con el augurio de la muerte del machismo. En esta línea es muy interesante la lectura del trabajo de Bobel (2010), “New blood: Third-wave feminism and the politics of menstruation”, donde analiza la tercera ola del feminismo y la política de la menstruación y sus consecuencias en la evolución de la mujer dentro de una sociedad machista. La menarquía o menstruación, simbólicamente ha significado el paso de la infancia a la adolescencia en la mujer. La posibilidad de concebir y procrear le otorga a la mujer un valor especial y en literatura ha sido tratado en muchas ocasiones como elemento simbólico. Algunas culturas han otorgado a la pérdida de la virginidad un valor enfermizo creando utensilios de privación como el cinturón de castidad. La religión cristiana o musulmana por ejemplo han asociado dicha pérdida de virginidad a una disminución considerable del valor de la mujer en términos patriarcales. La aparición de la menstruación en un grupo de niñas asociado a la caída del pináculo y la muerte de César debemos entenderlo en Adrienne Kennedy como una denuncia hacia los sistemas patriarcales que sustentan la religión cristiana y el sistema colonialista en el que la autora ha vivido toda su vida.



ALUMNAS. *(Susurrando en alto.)* Calpurnia sonó... *(Susurrando alto y rápido. El susurro para LA PERRA BLANCA comienza a caminar por los pasillos.)* Querido César, jugó a un juego de limones bajo el sol en el césped y mi perro blanco corrió a su lado. Jesús, José y María, los dos sabios y el pastor fueron amigos de mi niñez. Querida madre.

*(Miraron hacia las estatuas. Agacharon sus cabezas LA PERRA BLANCA camina y va al final del pasillo, se planta delante del escritorio. Silencio. Cabezas abajo. Otro gran silencio.)*

PERRA BLANCA. Calpurnia soñó.

ALUMNAS. *(De repente levantaron sus cabezas y dicen:)* Sangro. Yo sangro. Desde que empecé a ser mujer. Sangro. Yo sangro. Como César, ¿me desangraré y moriré? Desde que comencé a ser mujer, la sangre sale de mi cuerpo. Soy un pináculo derrumbado.

*(Silencio. Se levantan lentamente. Sus faldas están cubiertas con sangre. Miran a la PERRA BLANCA que las observa. Dejan colgando sus cabezas con cansancio. El escenario se oscurece. Una luz se enciende lentamente y se deposita sobre una alumna de la parte posterior de la derecha, una alumna que lleva un vestido colegial. Su espalda da al público, las manos las tiene entrelazadas. Una luz sobre la PERRA BLANCA, quien se gira lentamente en un círculo completo, mostrando una cara humana. Sujeta un libro de latín voluminoso. Las estatuas se revelan como estatuas romanas. Las pupilas permanecen de pie con las faldas cubiertas de rojo intenso y las cabezas colgando. Silencio. Una luz brillante.)*

PERRA BLANCA. ¿Cuál es la respuesta? Traduce lo que lea.

*(Silencio. La alumna levanta la mano. La PERRA BLANCA asiente. Larga pausa.)*

ALUMNA. *(Lentamente, como si tradujera.)* Calpurnia soñó que un pináculo se derrumbaba.

OSCURO

#### 4.7.8. Additional notes on *A Lesson in Dead Language* (1968).

Our first notes must take us to the implication of the title in this Kennedy's play: *A lesson in Dead Language*, a simple title that contains very much on it and on different levels. It implies actions such as lesson, sermon, church, or school or even Du Bois. Lesson connects teachers and students. "In Dead Language", raises the question of why is it dead? Does this language serve for communication? Does it refer to Latin as the language of Church? As a dead language, we could all agree, something that is there but is not spoken nor understood by the majority. If the reader remembers the connection between Kennedy's tendency to the classic world and we cannot omit this first reference, as it was present in our idea of metamorphosis in *The Owl Answers*. However, we can trace the influence of Classics. Adrienne Kennedy did study classics in High School. Her admiration for Greek and Roman culture can be traced not only in *A Lesson in Dead Language*, but in Euripides' *Electra* and *Orestes* tragic adaptations. Kennedy includes a picture of Marlon Brando as Brutus in Joseph Markiewicz's' film *Julius Caesar* (1953) in her autobiographical book *People Who Led to My Plays*, as studied before.

Again, an experimental play, it is full of color and animal symbolism, and again, it serves Kennedy for vindication and a position against the oppression of white supremacism connected to religion. Quite a complex experimental play *A Lesson in Dead Language* is basically studied by Curley and Kolin (2002) and Kolin (2005b). Both studies refer to Christians symbols and implication of the church ceremony, for the symbol of blood, imaginary for lemon associated to women physiology and ovaries, color imagery, etc. They see Kennedy's play influenced by Shakespeare's *Titus Andronicus* and Ionesco in the theatre of the absurd. Their research concentrates almost exclusively in the interpretation of Christianity as a dead element of oppression for womanhood. Specially, Kolin analyzes the play as a whole set of Christian imagery and symbolism, starting at ceremony, as a ritual where Latin and Christianity are linked with the castration effect toward womanhood. Although we do not agree on Kolin's ideas of Latin as power, we see clear his parallelism between Latin as a dead language and menstruation as the end of infancy for girl students and the dead of her childhood happiness.

There are references to color as in *The Owl Answers* that has to do with the immaculate white first communion dresses in contrast with the menstruation of the seven

black girls that seem to finish their happiness by being pressed by those White (Latin/Christian symbols. A symbology of church and colors that is evident along Kennedy.

The main character is called White Dog, full of symbolism again that, it is known, can be interpreted as the representation of Colonialism, identifying the animal with the oppression of White Supremacism over African American communities. We could agree that this symbolic activism against elements connect “White” to what can be considered as “harmful” for the Afro- American perspective: white as oppression, white as racist attack and, for us, placing the play in a class and being White Dog the teacher. We could understand that the teacher somehow represents the symbol of Education dominated by the White race. (It has been mentioned Kennedy’s envy to her mother British white education and boarding schools comparing it with her predilect character in Charlotte Brontë’s book, *Jane Eyre* who was sent to study to a boarding school). The White world is represented by the main character, which is an animal as we have already seen in *A Rat’s Mass*.

In our personal interpretation of *A Lesson in Dead Language* is somehow paradoxical. On one hand, we believe that Adrienne Kennedy constructed the play having in mind the ritualistic elements of Greek Tragedy in mind, where White Dog could be interpreted as the conductor of the girl-chorus where blood means offering and the pinnacle falling the catharsis process girls must suffer to enter maturity. On the other side, we see how Adrienne Kennedy criticizes Christianity and the symbols in which religion is sustained, blood, ritual, and priests. White dog will be in this case the priest who will indoctrinate, as colonialism has done during centuries, adolescents to enter the educational system which will systematically domesticate them, like Pink Floyd’ verses from *Another Brick in the World Part II*, “We don’t need no education, we don’t need no thought control”, which, at the same time could be a healthy exercise to practice in the classroom through the lyrics of the song.

Finally, we would like to add a reflection on the year where the play was written, 1968. This is the year when Martin Luther King was assassinated (as well as Robert Kennedy). If that information is considered, it may have had another line of interpretation that would eventually be linked to the one mentioned here, that is, the violent reaction to the injustice and the essence and meaning of being Afro-American.

#### 4.7.9. *A Rat's Mass's* (1967) translation.

*A Rat's Mass* (1967), the present play was written in 1963 and performed first at Boston Theatre Company and then at La Mata Experimental Theatre Company in 1969, eventually being musicalized by Cecil Taylor *A Rat's Mass/Procession*. Within Kennedy's group of surrealist animal rituals and in accordance with Freud's theory of dream interpretation, *A Rat's Mass/Procession* was written on a train journey from Paris to Rome. In Kennedy (1977) we read, "I was haunted by red, bloody rats. The dream was very strong, and when I woke up the train had stopped in the Alps. It was night... It was a decisive night in my life. So, I was haunted by that image for years" (p.42). In *People Who Led to My Plays*, Kennedy (1987) writes a large paragraph about Hitler: "Hitler liked only the Aryan race...the blond race... We were children. If Hitler came to Cleveland and we resisted, would we be beaten and sent to a concentration camp? I didn't want to be a Hitler kid or go to a camp" (28). This autobiographical piece corresponds to the childhood years of Adrienne Kennedy's life. Hitler's relevance and meaning mark the recurring dreams provide the framework to construct the plot of the play. However, it is not the only aspect introduced here. We also wanted to highlight or connect with the Negro Cause, the struggle to change the disgusting black image associated with the subsequent black aesthetic. Coming from our second chapter, the aspects of sincerity, intimacy, memory, and ego in autobiography can be analyzed from this play.

**Summary:** Negative aspects of the black experience are portrayed in United States by representing two African American children craving for a white child. *A Rat's Mass* is a poetic, magical-realist one-act play by Adrienne Kennedy, a 20th-century African American playwright.

## LA PROCESIÓN DE LAS RATAS<sup>43</sup> (1967)

Personajes:

ROSEMARY

HERMANO RATA

---

<sup>43</sup> *Rat's Mass* (1967) es el título que Adrienne Kennedy decide para su obra por influencia de *Black Mass* (1966) obra de Amiri Baraka. Ambos autores pertenecen al círculo de Edward Albee, quien produjo sus primeras obras. Mientras que Amiri Baraka optó por un teatro más reivindicativo y radical, con obras como *Dutchman* (1964), adscribiéndose al nacionalismo negro, Adrienne Kennedy decidió optar más por un teatro más experimental y de autor. Ambos autores compartieron el premio Obie en 1964 por sendas obras. Ambos autores son también dos de los más grandes representantes del Black Arts Movement en Nueva York y con su teatro han cimentado lo que luego se conocerá como el Teatro Negro o teatro reivindicativo de acción social. Para más información consultar el capítulo II.

## HERMANA RATA

JESÚS, JOSÉ, MARÍA, DOS HOMBRES SABIOS, PASTOR<sup>44</sup>.

HERMANO RATA *viste una cabeza de rata, y una cola. HERMANA RATA viste una barriga de rata, una cabeza humana y una cola. ROSEMARY lleva un vestido de comunión y gusanos en la cabeza*<sup>45</sup>. LA MASA *habla en forma de rezos que más tarde se convierten en voces insistentes. Son dos jóvenes de color negro pálido.*

*ESCENA: La casa de las ratas. El lugar consiste en un camino de moqueta rojo y velas. La luz es muy parecida a la luz de un día de finales de verano.*

*HERMANO RATA está de rodillas cara al público. Al final de la casa en el lado izquierdo, de pie, está la procesión compuesta por JESÚS, JOSÉ, MARÍA, DOS HOMBRES SABIOS y un PASTOR.*

*HERMANA RATA, de pie al final del pasillo rojo.*

HERMANO RATA. Kay, en nuestra cuarto, veo a nuestro hijo muriéndose, Nazis, niñas que gritan, niños malditos, columpios vacíos y un oscuro sol. Hay gusanos en las judías del ático. *(Se levanta.)* Gritan y dicen que estamos condenados. Veo muerte y gatos grises caminando<sup>46</sup>. Rosemary está encima del tobogán. ¡Exaltada! *(Se arrodilla de nuevo.)* Kay, veo un niño moribundo en nuestra habitación, Nazis, gritan de nuevo. *(De pie otra vez.)* Estamos condenados. Nos veo muriendo en nuestro único Capitolio. Rosemary está sentada en el tobogán exaltada.

HERMANA RATA. Juramos sobre el Libro Comunción de Rosemary.

HERMANO RATA. ¿Lo dijiste? ¿Lo sabe alguien?

*(La procesión observa.)*

---

<sup>44</sup> Los personajes de la obra son los mismos que aparecen en *A Lesson in Dead Language* (1968). La iconografía cristiana del pesebre está muy presente en Adrienne Kennedy en sus obras de iniciación. El sentido que tiene son los recuerdos infantiles de su formación religiosa que le sirven a la autora como material autobiográfico sobre el que construir sus obras. Tenemos los mismos personajes en *A Lesson in Dead Language*. Los recuerdos los vemos presentes en *People Who Led to My Plays*, (1987) configurando en la autora en su edad temprana toda una iconografía cristiana que se mantendrá en sus obras no solo en el uso de personajes como Jesús o María sino en situaciones propias del ritual religioso de la misa. Por ejemplo podemos leer en Kennedy (1987): “My fifth-grade teacher gave me the role of the Virgin Mary in our Christmas play. I learned the thrill of the attention and interest that came from wearing a costume and standing onstage pretending” (p.14).

<sup>45</sup> Medusa, el mito de la mujer más bella de Grecia que se transformó en monstruo después de ser violada por Poseidón y castigada por Atenea Pártenos. Aquí Poseidón simbolizaría el poder blanco que convierte a la mujer negra en su víctima y su objeto sexual. Para profundizar en el tema recomendamos la lectura de Kolin (2007) “American History/African Nightmare: Adrienne Kennedy and civil rights”, donde se plantea la vinculación de Adrienne Kennedy con el Civil Rights Movement que nosotros ya comentamos en el capítulo II y que consideramos de un gran valor pedagógico y tenemos en cuenta para nuestra propuesta didáctica donde promovemos la posibilidad de educar en valores a través de los textos de Adrienne Kennedy.

<sup>46</sup> Esta imagen donde la población negra es considerada como ratas y los gatos grises como nazis ha evolucionado en autores como Art Spiegelman y ha creado una obra titulada *Maus* (1980-1991) premiada por primera vez con el premio Pulitzer a una obra en forma de historia gráfica.

HERMANA RATA. Blake, lo juramos en la Biblia<sup>47</sup> de nuestro padre al día siguiente en el ático.

HERMANO RATA. ¿Lo contaste Hermana Rata? ¿Lo sabe alguien? (*Se arrodilla.*) Era Pascua y por eso tenía miedo por los días sagrados, porque como era Pascua, por eso os hice jurar, y esa fue la razón.

HERMANA RATA. Hermano Rata, no era Pascua. Fue la noche después del Día de los Caídos.

HERMANO RATA. No, no fue después del Día de los Caídos. Era el comienzo del invierno. Caían las bombas. Era la guerra. (*Era la Guerra.*)

HERMANO RATA. Nuestros padres dijeron que se disparaba y se colgaba a diestro y siniestro en Europa. América no estaba a salvo por mucho tiempo (*Permanece arrodillada; la procesión marcha cruzando la casa hasta el centro.*)

HERMANA RATA. Recuerda... vivimos en una Iglesia Sagrada con nuestros familiares, Jesús, José, María, nuestros Sabios y nuestro Pastor. La gente decía que éramos los niños más sagrados. (HERMANO RATA *mira al frente.* LA HERMANA RATA *baja al pasillo. La procesión se para, HERMANA RATA camina.*) Blake, nuestros padres me envían a Georgia. Es una casa con gente que dicen ser parientes y con un gran jardín de girasoles. Sé mi hermano guardián, Blake. Me escondo bajo la casa, mi panza de rata crece durante todo el día y como pétalos de girasol<sup>48</sup>. Me siento en el jardín Blake y ahorco a tres gatos grises. (*Se pone delante de HERMANO RATA.*) Blake. Voy a tener un hijo. Concebí a nuestro hijo en el tobogán (*Se cae*). Gatos grises merodean esta casa durante el verano. Escondo mi cara bajo la tierra por lo que no puedo esperar a las ratas que ya se esconden entre las judías del ático. Blake, ¿por qué comenzó la guerra? Quiero ahorcarme.

---

<sup>47</sup> Como es sabido, hay varios tipos de juramentos en el mundo occidental. Hay juramentos atribuidos a expresiones populares, normalmente usando algún familiar o difuntos. Hay juramentos ligados al ámbito legal, “declaraciones juradas” de carácter administrativo. Hay también juramentos religiosos o que utilizan libros sagrados. Jurar en la Biblia. “No juréis en ninguna manera” (Valera, 1960: Mateo 5.34). “Pero, sobre todo, hermanos míos, no juréis” (Santiago 5.12). Véase: Soler (2002) “Sangre y vino en el juramento de Lisístrata” (vv. 181-239). En este sentido, nuestra interpretación para este pasaje de la obra de Adrienne Kennedy es la posibilidad de que como los griegos juraban antes de realizar el sacrificio animal, así los cristianos juraban por el que se sacrificó por los hombres. Como vemos una vez más Adrienne Kennedy hace uso de la iconografía cristiana y sus recuerdos de la infancia mezclados con su educación en el mundo clásico. Nos parece muy didáctico el análisis de fragmentos religiosos en las obras de Adrienne Kennedy con una finalidad propedéutica.

<sup>48</sup> Aunque la imagen de comer pétalos de girasol es bastante surrealista. En el contexto de la obra entendemos la imagen como si se tratara de una ingesta de hostias sagradas. No hemos encontrado referente a esta imagen en la bibliografía leída, pero pensamos que puede ser una posible interpretación dentro de la imaginería de Adrienne Kennedy. En la obra de Apuleyo, *El asno de oro* (S II d. C), la cura de la metamorfosis del asno pasa por la ingesta de pétalos de rosa como si fueran hostias sagradas con la capacidad de revertir el maleficio. Podríamos entender en este sentido y dado que Adrienne Kennedy está familiarizada con el mundo grecorromano, que la ingesta de pétalos de girasol tuviera un significado parecido y fueran un antídoto contra la transformación sufrida metafóricamente hablando en ratas.

HERMANO RATA. Kay, deja de enviarme pétalos desde Georgia. Para de decir que nuestra madre dice que tú debes ir al Hospital del Estado por causa de tu desmayo. Para de decir que tienes panza de rata.

*(La procesión se marcha envuelta en un sonido de ratas.)*

HERMANO Y HERMANA RATA. ¡Los Nazis! *(Desfilando.)* Los Nazis han invadido nuestra casa *(Más bajo.)* ¿Por qué empezó la Guerra? Queremos ahorcarnos. Ratas. *(Sonido.)* Las ratas han invadido nuestra Catedral. *(Rápidamente encienden más velas. La procesión vuelve, desfila hacia el centro.)* Nuestras viejas canciones Rosemary. ¿No eran maravillosas? Nuestra misa Rosemary *(La procesión observa, silencio.)* No vamos a estar a salvo por mucho tiempo. *(Miran a la Procesión.)* Pronto nos dispararán y nos colgarán. En nuestra casa hay un tobogán gigante. Somos el Hermano y la Hermana Rata.

HERMANA RATA. Blake, ¿recuerdas cuándo vivíamos en nuestra casa con Jesús, José y María?

HERMANO RATA. Ahora hay ratas, ocultando su cara tras los misales en misa. Todos ellos han estado en el tobogán. Cada hermana sangra y cada hermano les hace sangrar. La Sangre de Cristo.

HERMANO Y HERMANA RATA. La Sangre de Cristo. Nuestro padre ofrece la Sangre de Cristo y se convierte en sangre, un pasillo rojo de sangre. También hay algo dentro del altar escuchando. *(HERMANA RATA se arrodilla.)* Cuando éramos niños vivíamos en nuestra casa y nos bendecía nuestra madre y Dios nos bendecía también. Ahora escuchan desde las troneras ocultos en las vigas. *(Sonido de rata. Permanecen arrodillados. Sonido de ratas.)* Es nuestra madre.

Rosemary, Rosemary fue la primera chica de la que nos enamoramos. Ella vivía en la puerta de al lado, detrás de un cenador bajo una parra que su padre había construido. A menudo nos contaba historias de Italia y nos leía de su libro, *El Sagrado Catecismo*. Ella era la joven más bella de la escuela. Es uno de esos barrios del medio oeste, italianos, negros y judíos. Rosemary siempre iba a catequesis y llevaba vestidos de comunión.

HERMANO RATA. “¿Dónde vas Rosemary?”, le decimos. Y ella contestaba, “Tengo que ir a catequesis.” ¿Por qué vas a catequesis, “porque soy católica”, entonces después de pensarlo dice: “las gente de color no es católica, ¿verdad?”

HERMANO RATA. No creo que muchos lo sean.

HERMANO RATA. “Bueno, yo lo soy. Soy descendiente del Papa y Julio César y la Virgen María.” ¿Julio César? “Sí, César fue el Emperador de toda Italia”. ¿Y eres tú su descendiente? Ella dijo: “Sí.”

HERMANO Y HERMANA RATA. “Desearíamos ser descendientes de César”, dijimos, “qué afortunado eres, qué afortunado y bello”. Ella sonrió.

HERMANA RATA. Nuestro colegio hizo un picnic en el campo y él me cogió la mano. Caminamos hasta una zona de abedules blancos. “Es nuestro Palatino”, dijo. “Viajaremos a Italia”, dije. Ella era la joven más bella, lo único malo es que tiene gusanos en el pelo.

HERMANA RATA. Magnánimos Césares fuimos mi hermano y yo. Detrás de nosotros cantando alegremente a través de nuestro Palatino, mi hermano sujetando mi mano y yo la suya, íbamos tan jóvenes antes de la Guerra, ¡oh, Italia! Rosemary era nuestra mejor amiga, nos enseñó latín y nos contó historias de Italia. *(Oh, las canciones de Rosemary.)*

HERMANO Y HERMANA RATA. Mi hermana y yo cuando éramos jóvenes antes de la Guerra, y Rosemary nuestra mejor amiga, ¡Oh las canciones de Rosemary! Vivimos ahora en la Capilla Rata. Mi hermana y yo.

*(HERMANO RATA baja por el pasillo.)*

HERMANO RATA. Es Rosemary. *(Mira.)* ¿Se lo dijiste a alguien? *(Lo contaste.)* ¿Lo sabe alguien? Lo contaste. Comenzaste a llorar Kay, y yo te golpeé la cara con el rifle de nuestro padre. Era el principio del verano. Anocheceía, jugábamos y Rosemary dijo que saliéramos al patio. Después de que tú te tumbaras en el tobogán tan inocentemente, Rosemary me preguntó si la amaba, y yo hice lo que ella dijo. ¡Oh, Kay! Después de eso, de nuestras escondidas en el ático aparecieron ratas en la biga. Ahora hay nieve en el patio, las ambulancias están en cada calle y en cada ambulancia estás tú Kay yendo al hospital desmayado.

HERMANA RATA. Blake, quizá Dios nos case en el Hospital Estatal. Nuestras amigas ratas nos ayudarán. Cada día miro bajo nuestra casa para ver quien está escuchando. *(El pasillo brilla. Una procesión de ratas desfila.)* Ahora lloro todo el tiempo... sin sollozar... Blake, ¿realmente nos tiramos juntos por el tobogán? ¿Qué nos obligó a hacer mientras miraba?

HERMANO RATA. Nos escondemos en el ático como ratas.

HERMANA RATA. Lloro todo el tiempo.

HERMANO RATA. En cada ambulancia estás tú Kay. Hermana, todo el tiempo.

HERMANA RATA. *(Sonido de ratas.)* Estoy esperando por ti, Blake, bajo el hospital y así los Nazis no podrán verme.

*(La procesión marcha al centro.)*

HERMANO RATA. La rata viene al ático mansamente llorando con la cabeza agachada. Ella cree que va a tener un hijo. Si yo fuera un Nazi la dispararía. En el tobogán ella dijo:



“Blake, estoy sangrando”. Ahora hay sangre por todo el pasillo de nuestra iglesia. Antes de que la sangre de rata llegara al pasillo de nuestra iglesia. Antes de que la sangre de rata llegara a nuestra iglesia. Antes de que la sangre de rata llegara al tobogán huimos. No nos balanceábamos encadenados ante la sangre, cantábamos con Rosemary. Ahora debo partir a la batalla. (*Heil. Saluda a la procesión.*) ¿Me esperarás hasta la última primavera? (*El desfile no contesta.* HERMANO Y HERMANA RATA *caen y las velas se encienden.* HERMANO RATA *se pone de pie. Mira hacia el pasillo.*) ¿Me esperarán hasta la última primavera, Rosemary?

(ROSEMARY *baja al pasillo rojo vestida con su vestido de Comunión.*)

ROSEMARY. Blake, los Nazis te cazarán en el campo de batalla.

(ROSEMARY Y HERMANO RATA *de pie uno frente al otro.* LA HERMANA *permanecerá arrodillada.*)

HERMANO RATA. Rosemary, ayúdanos, llévanos más allá de los Nazis. Debemos navegar al Capitolio. Ayúdanos. Entrégnos a tus descendientes.

ROSEMARY. Los Nazis van a cazarte.

HERMANO RATA. Si no nos ayudas, Kay y yo moriremos. Debemos morir para olvidar como cada día de este invierno los gatos grises bailarían con girasoles en sus bocas<sup>49</sup> porque mi hermana cree que yo soy el padre del niño. Rosemary. ¿No nos vas a ayudar?

ROSEMARY. Nunca os ayudaré. Quizá puedas pegarte un tiro con la escopeta de tu padre, entonces tu batalla sagrada habrá terminado.

(*La procesión está al borde de la casa.*)

HERMANA RATA. (*Arrodillándose*) Vuelve música sagrada.

(*La procesión marcha hacia el centro.*)

ROSEMARY. Ven conmigo Blake.

HERMANA RATA. ¿Cómo puedo alcanzar la última primavera de nuevo si voy contigo Rosemary? Debo olvidar cómo cada día de este invierno que gatos grises bailan con girasoles en sus bocas.

ROSEMARY. Quizá puedas pegarte un tiro en la cabeza.

---

<sup>49</sup> En nuestra investigación no hemos encontrado referencias a este imagen y no hay certeza sobre ella. En nuestra opinión, la imagen de “gatos grises bailan con girasoles en sus bocas” hace referencia a los uniformes nazis y los girasoles de Van Gogh. En Kennedy (1987) podemos leer, “*Van Gogh: An artist can feel intense isolation*” (p.87). Adrienne Kennedy crea su propia iconografía mezclando varias imágenes. Por un lado, el gris recuerda el color de los uniformes nazis y por otro los girasoles como hemos visto están presentes en su libro más autobiográfico. Ambas imágenes pueden ser encontradas en su libro autobiográfico *People Who Led to My Plays* (1987). También hay un apartado dedicado a los nazis con lo que deducimos que Adrienne Kennedy ha usado materiales autobiográficos para crear esta imagen. Este es un buen ejemplo para proponer una didáctica de la imaginería en Adrienne Kennedy basada en experiencias autobiográficas. Los alumnos podrían generar su propio grupo de imágenes basado en sus experiencias autobiográficas para comprender mejor la manera de trabajar de Adrienne Kennedy.

HERMANA RATA. Tengo una tripa de rata.

HERMANO RATA. ¿Cómo llegarás a la última primavera si voy contigo Rosemary?

ROSEMARY. Debes arrancar la maldita primavera de tu corazón. Tú nunca verás la última primavera de nuevo.

HERMANO Y HERMANA RATA. Entonces debemos pegarnos un tiro en la cabeza.

*(El desfile marcha fuera. Silencio. Ellos miran a Rosemary. El desfile regresa.)*

PROCESIÓN. Adiós Kay y Blake. Os abandonamos.

HERMANO Y HERMANA RATA. Jesús, José, María, los Sabios y el Pastor, no os marchéis. Magnánimos Césares, estaremos juntos de nuevo, tú nos verás cómo estuvimos antes Rosemary, con los gusanos en el pelo, una nueva primavera puede venir después de la Guerra.

PROCESIÓN. ¿Qué, Kay y Blake?

HERMANO Y HERMANA RATA. Una nueva primavera puede venir después de la Guerra cuando crezcamos, os ahorcaremos y así podremos correr de nuevo, caminar entre los blancos abedules. Jesús, José, sabios, Pastores no nos abandonéis.

PROCESIÓN. Nos fuimos porque era Pascua.

HERMANO RATA. No, no, no era Pascua, era principios de junio.

PROCESIÓN. En nuestra mente era Pascua. Adiós Kay, Blake.

*(Salen. Un sonido insistente. SISTER RAT se arrodilla. HERMANO RATA y ROSEMARY se encaran. Un sonido insistente.)*

ROSEMARY. En mi mente había una visión de todas nosotras las ratas.

HERMANA RATA. Si pudiéramos simplemente volver a nuestra niñez.

HERMANA RATA. Ahora siempre habrá sangre de rata en los muros de nuestra casa de ratas, sangre como la que salió en el tobogán.

HERMANO RATA. Más allá de mi cabeza de rata quedará un nuevo Capitolio donde el Gran Key y yo cantemos. Pero no antes de que la cabeza sea reventada por un tiro, veo yo niños nazis asesinados, a mis familiares de Georgia, chicas gritando, chicos maldecidos, un sol oscuro y mi tumba. Yo estoy maldito. No... cuando crezca me columpiaré en abedules blancos, porque después de la huida de la rata negra y de pétalos mordidos siempre habrá un Capitolio.

HERMANA RATA. Una Catedral.

HERMANO RATA. Ahora en mi mente yo siempre veo ratas muriendo. Y gatos grises caminando. Los gusanos de la cabeza de Rosemary están encima del columpio. Nuestras canciones sagradas, en la casa de nuestros padres, eran muy bellas.

HERMANO Y HERMANA RATA. Ahora es nuestra procesión de ratas. *(De ahora en adelante sus voces suenan más como gruñidos.)* Ella dijo que si tú me amas lo conseguirás. Parecía tan inocente. Dijo que era como una boda. Ahora mi hermana Key me manda pétalos roídos de girasoles al Hospital Estatal. Los pone en sobres grises mientras yo voy solo a la escuela y al cine. Ya nunca más llamo a Rosemary. Me hizo prometer que no te dijera nunca nada, si le amas, gritó, “nunca se lo dirás”. Yo la amo. Encontré el rifle de mi padre en la buhardilla. Invierno... tiempo gris, niños oscuros que vienen riendo y jugando a un juego de caballos, royendo las judías. El invierno es un lugar de grandes girasoles mordisqueados. Los veo en cada calle en cada habitación de nuestra casa. Recojo grandes pétalos amarillos roídos y rezo para que nos ayuden.

HERMANO RATA. Estoy rezando para que nos ayuden. Estoy rezando para que nos ayuden, Dios mío. Suplico, “Dios mío que la Sagrada Comunión nos ayude, la que existe entre mi hermana y yo y el amor que le profeso a Rosemary”. Rezo para que nos salven. *(Besa a Rosemary. Baja por el pasillo, sus movimientos son más de rata una voz más como un gruñido.)* Las Bombas caen y estoy solo en nuestra vieja casa con un ático lleno de ratas recién nacidas, muertas. Debo esconderme.

HERMANO Y HERMANA RATA. Dios mío te pedimos que dejes de tirarnos ratas muertas recién nacidas.

*(HERMANO RATA se arrodilla.)*

HERMANO RATA. Cuando te pregunté ayer cuándo trajeron a mi hermana Kay del Hospital Estatal, tú dijiste, “Dios Blake, quizá deberías pegarte un tiro y así tu guerra habrá acabado”. Dios, pienso en Rosemary todo el tiempo. La amo. Después me dije a mi mismo que fue uno de aquellos chicos que jugaban a la herradura quien hizo esas cosas horribles en el columpio con mi hermana. Además, le dije a Kay que sería su guardián y también le dije a Rosemary que la amaba. Es el secreto de mi campo de batalla.

HERMANA RATA. Aquí estamos de nuevo en nuestro ático, donde una vez jugamos a juegos, pero a ninguno de nosotros le gustó, porque de vez en cuando se podían escuchar gruñidos de ratas. Era nuestro sitio para estar a solas, Blake, ahora que estoy en casa y he venido del hospital, debemos olvidarnos de nuestra tripa de rata. ¿Puedes verla? Tú no me visitaste en el hospital, hermano rata. Blake, creía que eras mi hermano guardián.

HERMANO RATA. Allá donde voy, piso tu sangre. Rosemary, quise que me Amaras. *(Él se gira,—los pasillos se encienden—sonido de roídos—sonidos de campo de batalla.)*

HERMANO Y HERMANA RATA. Dios nos colgará y nos disparará.

HERMANA RATA. Recuerda Hermano Rata, antes de que sangrara, antes de caer bombas y muerte en nuestro capitolio, caminamos por el Palatino... fuimos al cine. Ahora los alemanes y la Armada de César están detrás de nosotros, Blake.

*(Vuelve a Rosemary quien le da la espalda y empieza.)*

ROSEMARY. Los Nazis van a por ti. Mi mayor aflicción fue vuestra vida juntos. Mi mayor aflicción.

HERMANO Y HERMANA RATA. *(Mira hacia arriba.)* Ahora, cada vez que vayamos fuera, caminaremos sobre la tumba de nuestro bebé muerto, corredores en el pasillo Rojo estarán en la calle cuando vayamos al patio o Rosemary estará siempre encima del columpio exaltada con gusanos en su pelo. *(Se arrodillan y se levantan de nuevo, se arrodillan y se levantan.)* Cuanto antes, debemos deshacernos de nuestras cabezas de rata y así las voces de los bebés muertos entre las judías nunca más dirán que somos nuestros Césares perdidos.

ROSEMARY. Es nuestra boda ahora Blake.

HERMANO Y HERMANA RATA. Hermano y Hermana Rata somos y pronto debemos serlo.

HERMANA RATA. Somos ratas en un rayo de luz.

ROSEMARY. Mi mayor pena fue vuestra vida en común. Los Nazis pronto vendrán.

HERMANO Y HERMANA RATA. Cada vez que salimos, corredores ensangrentados estarán en la calle. *(Ellos se arrodillan, se levantan, se arrodillan, se levantan.)* Finalmente, muy pronto nos desharemos de nuestras cabezas de rata y las voces de rata entre las judías ya no dirán más, que somos vuestros Césares perdidos.

ROSEMARY. Es nuestra boda Blake. Los Nazis han venido *(Desfilando.)* Hermano y Hermana Rata sois ahora, pero pronto estaréis decapitados y todo cesará, el oscuro sol no brillará más y no habrá más ningún sonido de disparos en la distancia. *(Una procesión desfilando aparece sujetando sus armas.)*

HERMANO Y HERMANA RATA. Seremos decapitados y todo cesará, el oscuro sol no brillará más y no habrá más disparos en la distancia. Será el final *(La procesión dispara corretean, más disparos, caen. ROSEMARY permanece de pie.)*

CORTINA.

#### 4.7.10. Additional notes on *A Rat's Mass's* (1967).

*A Rat's Mass* is necessarily linked to Nazism, White Supremacism, and the presence of Adolf Hitler in an exercise of what some authors (Binder & Kennedy ,1985; Sollors ,1991; Williams,1993) remark as only experimental theatre, but, at the same time, we may say, they are exercises of surrealism and expressionism. Adrienne Kennedy conceived *A Rat's Mass* as a ceremony where Blacks were characterized as rats, feared under Hitler's oppression, which symbolizes white colonialism impregnated with many autobiographical memories. We believe that Adrienne Kennedy had Hitler's presence constantly among her autobiographical materials when creating new works, for example, in Kennedy's *Black Children's Day* (1980), where both Second World War II and Hitler reminiscences are present. If only for the connection, symbolism, and its interpretation the play would be an excellent activity for Education purposes.

However, the first thing that calls the reader's attention is another reference to an animal on the title of the play, and with an obvious symbolism and reference if we talk about semiotics. Both in fact and fiction, both in drama and in her personal statements, Adrienne Kennedy situates Hitler as the centre of her writing and life experience. The presence in the play is clear and in the book *People Who Led to My Plays* Kennedy (1987) offers the key to understand her play and vision in the following way "Hitler didn't like anyone except the Aryan race... the blonde race... We were children. If Hitler came to be Cleveland and we resisted, would we be beaten and sent to a concentration camp? I didn't want to be a Hitler's Child or go to a camp" (p.28). In fact, autobiographically speaking it is correct: she was eight at the beginning of the second world war and her early teenage years are covered of the impact of Hitler's presence in the news.

The imagery used for the purposes of the author takes us again to Kennedy's memories in the conception of the play. Kennedy (1977) writes the play remembering the death of her brother as she herself comments, "evoked an almost unreal memory of when we were children we used to play in the attic and there used to be a closet in the floor... I didn't like to go up there myself because I would image there would be something in the closet" (p. 80). In this sense, we could conclude that Adrienne Kennedy makes a play out of autobiographical materials but conceiving the idea from a reiterative nightmare where rats and blood were present using the context of the Holocaust to build her play.

This technique makes the play a combination of autobiographical memories and recurrent terrors and dreams. The concept of retrospection and autobiographical memory comes once and again for the author to evoke childhood and, in this case, to remember her terrors and to learn from them, for vindication and for therapy. In our opinion, the reference is also clear, and, at this time, her plays and characters are not so fragmented. Just with the expression of fear, Kennedy wants to fight against Nazism and injustice in the social religious and political way and in a sense by reinforcing the image through the metaphor and the symbols, she presents an exercise vindication of the human status.

Understood as a “parody mass” (Barnes, 1969) and “penitential rites and rituals” Kolin (2005b), we prefer to follow the interpretation of the Christian symbols on the perspective of Kennedy’s childhood influences by her parents as explained before. In the play, the denounce of the author is clear in the context of the way Afro-American women had been treated along time We would like to include here two elements that have been discussed on this play. Somehow, and we have already commented this idea previously, Adrienne Kennedy denounces how African American women had been seen as prostitutes for white colonizers first but then for Black folks when slavery disappeared.

Apart from that, we would like to also offer a new perspective and our critical vision offers wants to concentrate on the poetic side, on language, a new perspective to understand the play. Adrienne Kennedy has been exquisite in the use of poetic language. There is only one character MAN which presents the play as a poetical monologue. The innovation, considering Kennedy’s creative line, lies this time in words, in musicality, rhythm and the use of reiterations with a clear lyrical intention and a high number of images. Just as an example, we find in Kennedy (2001) *Sun*, “A Madonna and a child, a man/ a Madonna and a child and a man/ a Madonna and a child and a unicorn a study of a kneeling angel... “(p.55), and “Head of the infant St. John/ Head of the infant Jesus” (p.57). Or later “No rocks and streams/ and flowers and violas/ and sketches of landscapes/ a river with a canal/ alongside and a castle/ on a hill flower rushes...” (p.58). All those elements, images, rhythm, reiteration have, in our vision, the intention of creating a verse play as the great Greek poets Aeschylus, Sophocles and Euripides did, as a tribute to the classics. Our critical vision wants to emphasize on the possibility to understand the complexity of the play in terms of figurative language completing and complementing her political and activist vision.

Finally, we would like to pay extra attention to one of the female characters of the play, named Rosemary who we could interpret as a fiction character created completely by Adrienne Kennedy over the autobiographical reference, but there is a possibility of interpreting the character simply as a witch. Kennedy herself in *People Who Led to My Plays* says, “*Souls, withes, magicians, Sleeping Beauty*: I hoped no one would put me to sleep for a hundred years. For when I woke up where would my parents and brother be?” (p.9). We believe that Rosemary (Mary) could be the alter ego of the virginal and kind-hearted character she has used in other occasions, Negro-Sarah, or Clara Passmore. The next quotation could add some light to the interpretation when we read in Kennedy (2001) about Rosemary in *People Who Led to my Plays*:

This reminded me of years ago and Rosemary and our Italian neighborhood. One summer evening I was playing jacks on the steps when I saw my friends run past my house toward the vacant lot on Signet. ‘Aren’t you coming?’ some said. and Rosemary are getting married’. I knew nothing of this and arrived at the edge of the field of this and arrived at the edge of the field of weeds to see Rosemary and my brother standing before a boy I’d never seen. Rosemary was in her communication dress and my brother in his playsuit. Just as I arrived, they ran deeper into the field and disappeared. ‘They went on their honeymoon’, someone screamed. When my brother came home toward dark, he stopped and stood in front of me at the porch steps. ‘Don’t tell mother and daddy I’m married’, he said. He was six and I was nine. (pp.236-237)

There is a double interpretation for Rosemary’s hair full of worms (Kolin, 2005). It could be an allusion to Medusa’s snakes which should be interpreted in the Greco-Roman context and then, there is another possibility interpreting Rosemary’s worm as the snake of Adan Eve in the Eden Garden. As we could see there is a possible interpretation of the play as a Christian ritual. So far, then, we could say that Adrienne Kennedy conceived *A Rat’s Mass* as a ceremony where blacks were characterized as rats, feared under Hitler’s oppression, which symbolizes white colonialism and impregnated with many autobiographical memories. In Kennedy (2001) we read, “In the summer of 1942 we moved into a new house in the Mont Pleasant area with Mr. Bartolini’s grape arbor” (p.243), so this could be a possible reading an interpretation. I believe that Rosemary hair as we have seen in *Funnyhouse* is a negative symbol, so it should be interpreted as the meaning Medusa had in the Greco-Roman World.

Although there could be other interpretations of the play, we have selected the aspects we have considered more important for a better comprehension of the play in

Educative terms. We would like to conclude saying that this play has the necessary elements to be proposed as an interesting reading and comprehension of Adrienne Kennedy's first period plays where oneiric, social and vindicative aspects converge and students and teachers could affront the challenge of adapting theatre passages to their daily literature learnings working race, gender, and social discrimination values. We believe that debate could be offered to the possible interpretations of the play. Some extracts will be offered in our didactic proposal in chapter IV to be able to be debated and theatricalized. For our educational purposes, the play can help teachers and students to deal with many relevant aspects to be taking in a school: history and the vision of the world as a dismantled entity in a moment of crisis such as Malcolm X death (can be extrapolated to Gandhi's death, King's death or other relevant figures), the idea of father figures and the concept of admiration and devotion and, at the same time, we wanted to include here the possibility of teaching and finding on the classic.

Undoubtedly *Sun is* one of the most interesting plays for our purposes for many reasons. Firstly, Kennedy dedicates the play to her father a strong influence in Adrienne Kennedy's education. This clearly means connections among her father's image Malcolm X, and their leading figures and their ideas. Secondly, because of the creative theater with high "poetic" doses and its implications on stage.



4.7.11. *Sun's* (1968) translation.

*Sun. A Play for Malcolm X* (1968) premiered at Royal Court Theatre in London and was dedicated to Kennedy's father. The play occurred after Adrienne Kennedy had a bad experienced working with the Beatles and writing a play called *The Lennon Play. In His Own Write* (1968) and being commissioned by the Royal Court Theatre of London. Kennedy's most surrealistic production corresponds to the years when Adrienne Kennedy was in contact with Civil Rights Movement and its circumstances. For the fact of being dedicated to Malcolm X, for its symbolism and aim, it is a key play on Kennedy's universe.

**Summary:** The piece refers to a specific moment in African American History, when Malcolm X is assassinated, and to the feelings that the event triggered in the author.

## SOL (1968)

Dedicada a Malcolm X

NOTA: MOVIMIENTOS

Movimientos del hombre

Su orbitar

El Sol y su orbitar

Movimientos de la luna

Movimientos del Sol

Cable

Envolviendo la cabeza

HOMBRE. Flores y Agua.

*(Un cable de acero aparece y les rodea.)*

La adoración de reyes y

un joven arrodillado

*(Fogonazos de luz roja)*

Una madona y un niño, un hombre

Una madona y un hijo, un hombre

una madona y un hijo y un

unicornio, el estudio de un ángel arrodillado

*(Un sol rojo brilla arriba a la izquierda. Una imagen de la luna que se mueve. Un HOMBRE mira el sol rojo, intenta mover sus brazos levantándolos hacia él.)*

allí existen paisajes de flores  
y la visión del agua de la costa  
de Italia, aguaceros de lirios  
una montaña, una montaña de lirios

*(Una luz púrpura. El HOMBRE intenta mover sus brazos.)*

y el corazón

*(El Sol rojo gira. ÉL lo mira y trata de moverse. Una luz amarilla. La mitad de la luna se desvanece. Él, la mira con miedo por encima de su hombro viendo cómo la mitad restante se aleja a la deriva. Frente a él observa cómo el sol enrojecido se gira. Desaparece delante de él, en la parte baja de la izquierda. EL HOMBRE permanece quieto, y ve cómo la mitad de la luna desaparece.)*

Sí, el corazón y los tendones  
del cuello, un paisaje  
con vistas a las montañas del valle  
detrás del dibujo de la plaza de un castillo

*(Un sol naranja aparece arriba a la izquierda. Gran esperanza.)*

Sí, mi corazón y tendones  
del cuello, paisajes de montañas  
un dibujo de la plaza del castillo

*(La luna todavía por la mitad. El sol anaranjado se acelera. EL HOMBRE asustado como si el acelerado sol llevara consigo un desalentador paisaje, se dispone a hablar esperanzado.)*

la cabeza de un hombre, sí la cabeza  
de un hombre, los hombros de un hombre  
los órganos de una mujer, un embrión  
en el útero, el corazón, el corazón  
un hombre desnudo, un hombre desnudo  
con sus brazos extendidos

*(Pausa. Intencionadamente mira como el sol anaranjado gira.)*

Como hombre joven me sentí  
que me encontraba en medio del sol

*(El sol naranja gira. El sol amarillo y naranja se desvanecen. Como siempre, cuando las cosas se desvanecen. Como siempre, cuando las cosas se desvaneces. EL HOMBRE se muestra muy perturbado. ÉL observa su descendiente caída. Silencio. Detrás de él la luna pierde un cuarto. ÉL lo mira por encima del hombro. El cuarto se desvanece lentamente, alejándose de él.)*

Sí, la posición de mis vasos sanguíneos  
 los vasos sanguíneos en mi cara  
 un hombre desnudo con sus brazos  
 extendidos, mis pulmones y mis arterias principales  
 una rama de zarzamora.

*(Un sol negro que ha permanecido crece una luz púrpura. El HOMBRE observa el sol negro crecer.)*

*(Un sol amarillo parpadea alrededor del cable y se desvanece. La luna todavía en cuarto menguante. Ahora en el lado derecho, el HOMBRE sin cabeza aparece. Un gran sol negro se desvanece y el cable comienza a moverse lentamente en un círculo. Un gran silencio. El HOMBRE mira y le habla al descabezado que está ante él.)*

Mi cabeza, la cabeza de Cristo  
 la cabeza de un apóstol,  
 la cabeza de St. Ane, la cabeza de la Virgen  
 cabeza del infante St. John  
 cabeza del niño Jesús *(Pausa.)*  
 mi cabeza desmembrada.

*(Mirando a su cabeza arrancada incrédulo.)*

No todavía sueño con niños,  
 niños, el cuerpo y los brazos  
 de un joven *(Pausa.)*  
 aun así, mi cabeza. Cabeza.

*(ÉL continúa mirando a su cabeza mientras el negro sol orbita dos veces. Una luz nueva ilumina toda la escena. Una luna llena viene de nuevo, pero con una textura ligeramente diferente, más perturbadora. El cable todavía moviéndose lentamente. EL HOMBRE espera. La posición de la luna. EL HOMBRE, el cable, la cabeza y todo cambia un poco de posición así que ahora se presenta menos simétrico. La expresión en la cara de la cabeza cambia. Todos estos cambios*

*parecen sentirse en el HOMBRE desde que son su estado interior. La cabeza del propio hombre se deforma cuando ve que el cable le rodea. El cable se acerca. Una larga espera. Desequilibrio de objetos. La luna se rompe en pedazos con un fuerte ruido. ÉL intenta ver lo sucedido desde su posición angular. Espera. Muchos pedazos. Un sol rojo aparece arriba a la derecha. La luna termina de romperse con un gran ruido detrás de ÉL, mira hacia el nuevo sol rojo.)*

Cuando un sol nuevo nace  
 pienso que antes de que naciera  
 mi madre soñó que me veía  
 en el sol, luego  
 el sol bajó y  
 en la noche aparecí  
 en la luna... Cuando la luna  
 se rompe y todo se desequilibra  
 mantengo mi pensamiento en paisajes  
 de flores y una imagen de agua  
 en la costa de Italia  
 lirios en chaparrón  
 chaparrón de lirios  
 una montaña de lirios, el corazón.

*(La luna se rompe de nuevo. El sol rojo se gira más cerca de la cara del HOMBRE. Un sol anaranjado aparece, cae sobre él, desaparece. La cabeza mira al HOMBRE mientras el hombre lo observa todo. Una luna rota, un sol rojo, el sol anaranjado se desvanece.)*

Casi nada está en equilibrio aún  
 debo pensar en  
 árboles, un árbol, un árbol.  
 no un árbol, un árbol.  
 Agua en movimiento

*(El sol rojo se gira rápidamente, más cerca de su propia cara y comienza a moverse misteriosamente ante su cara.)*

Ni rocas ni riachuelos  
 ni flores ni violas  
 ni dibujos de paisajes

un río con un canal  
al lado y un castillo  
en una montaña una flor crece.

*(Su desmembrada cabeza desaparece.)*

La estrella de Belén  
y otras plantas...  
un esparcimiento de zarzas

*(El sol traspasa su car dejando una luz tras él. Un ruido fuerte de la luna rompiéndose en su oído.)*

Ni rocas, ni riachuelos  
ni flores ni violas  
ni dibujos de paisajes  
con un río con un canal  
al lado y un castillo  
en la montaña.

*(Rompiéndose con un sonido más fuerte.)*

El florecer acelera, una estrella  
de Belén y otras plantas...  
un esparcimiento de zarzas

*(El olor de un esparcimiento de zarzas llena el aire. Los brazos del hombre se muestran más desarticulados, EL HOMBRE continúa desmembrándose entre fuertes ruidos, un sol anaranjado moviéndose rápido en la parte baja de la izquierda, la cabeza arrancada aparece en la parte alta de la izquierda y comienza a dar vueltas mientras el cable se gira lentamente, y un brazo arrancado aparece en la derecha, abajo.)*

El sol soy yo ahora  
descuartizado en la oscuridad  
mi sangre, mi ego desmembrado  
en la caída del sol en la luna

*(Se mira los brazos. El sol desvaneciéndose lentamente, moviéndose hacia arriba, más allá de su visión. Entiende que sus brazos crecen más inconexos. Ruidos de salpicaduras. De repente la sangre comienza a brotar de la luna fragmentada. Olor a sangre. EL HOMBRE cada vez más inconexo, mientras su cabeza gira y*

*mientras la sangre brota de la oscura luna fragmentada. Un gran olor a sangre, ruidos de salpicaduras como si la sangre golpeará contra su cabeza.*

Ni la cabeza de este hombre  
 la cabeza de un hombre y sus hombros  
 los órganos de mi mujer  
 como un embrión en el útero  
 su corazón  
 este hombre desnudo  
 este hombre desnudo  
 con sus brazos extendidos

*(Intenta estirar sus brazos. De repente un montón de soles explotan sobre el hombre. Más sangre brota sobre el hombre. Más sangre brota de la luna fragmentada. Más soles explotan. El cable se gira cerca de su cabeza. Su desmembrada cabeza. Todavía girando. Una pierna arrancada aparece y desaparece. La tercera vez los soles explotan por toda la escena, lentamente la sangre para de brotar de la luna rota. Muy lentamente los soles para sus explosiones y muy lentamente también la fragmentada luna cambia en EL HOMBRE muy lentamente miembro a miembro, los miembros ligeramente ensangrentados. Muy lentamente. Al mismo tiempo su cabeza se gira silenciosamente y a la vez también lentamente, la sangre brota sobre su cabeza y ÉL se empapa de ella. ÉL baja su cabeza manchada. Silencio. La cabeza se gira. Su propia cabeza completamente empapada por la sangre.)*

Cuando yo era joven soñé,  
 que estaba en mitad  
 de los soles ahora fragmentados,  
 en la luna yo soy la cabeza  
 de un oso, las pezuñas  
 de un perro, las garras de un lobo,  
 cabezas de monstruos, un dragón...  
 un lagarto simbolizando esta verdad.  
 Ahora ¿dónde está mi cabeza?  
 La cabeza de Cristo, la cabeza  
 de un apóstol, la cabeza de St. Ane  
 la cabeza de la Virgen, la cabeza

del infante St. John, la cabeza  
del niño Jesús. ¿Dónde?

*(Silencio. La cabeza para de dar vueltas. Un sol anaranjado aparece desplazándose en la parte baja de la derecha. EL HOMBRE, ahora aún más desmembrado, con la cabeza manchada.)*

Todavía sueño con una mujer  
que lleva un corpiño de cintas  
entrelazadas, una mujer joven,  
la cabeza de una niña,  
el pelo de la niña trenzado  
la figura humana en un círculo,  
un hombre, un hombre llevando la tierra.

Según mi cabeza se mueve  
moribunda, según los huesos  
y tendones de mis manos  
se mueven muertos, todavía sueño.

Sueño todavía con el corazón

*(Toda la escena comienza a moverse desequilibradamente.)*

La posición de la sangre en las venas  
en el cuello y la cara.

*(Soles azul oscuro y púrpura aparecen y se giran.)*

Un águila coronada posado en un globo terráqueo.

*(La luna, el HOMBRE, el cable, la cabeza, todos moviéndose en un nuevo desequilibrio. Entonces miembro por miembro, del cuerpo del HOMBRE, comienza a empaparse de sangre.)*

Sí el corazón

la cabeza y el hombro de un hombre,  
los músculos de la cara  
los brazos de un hombre desnudo  
los órganos de una mujer  
un embrión en el útero  
el corazón.

Toscana

Un árbol.

*(El cuerpo de un HOMBRE, comienza a estar más empapado todavía en sangre, mientras la simetría de la escena se ha perdido. Las piernas desmembradas aparecen y desaparecen.)*

Arezzo

Borgo

Sansepolcro

Perugia

Chiusi y Siena

*(Toda la escena se mueve violentamente. Los límites de la luna se desvanecen. Los negros soles se giran. En la luna el cuerpo del hombre se despedaza.)*

Dos árboles

en la orilla de un río

ya todavía sueño.

*(Su cuerpo en la luna se desmiembra, así como la luna pierde sus límites y todas las partes de su cuerpo vuelan al espacio.)*

Un río con un ferry atado con una cuerda.

*(El cable se rompe. Soles grises y negros parpadean. Una colisión de objetos. Una gran colisión de sus miembros volando. El hombre comienza a empequeñecerse hasta desvanecerse en un diminuto sol rojo.)*

*La voz desvanecida del HOMBRE.*

El Arno

*(El HOMBRE se ha desvanecido en un diminuto sol rojo. El sol rojo se vuelve negro.)*

La voz desvanecida del HOMBRE.

Y un castillo en la montaña,

avalancha de flores.

Yo de pie,

inmóvil.

*OSCURIDAD*

#### 4.7.12. Additional notes on *Sun* (1968).

For our educational purposes, the play can help teachers and students to deal with many relevant aspects to be taking in a school: history and the vision of the world as a



dismantled entity in a moment of crisis such as Malcolm X death (can be extrapolated to Gandhi's death, King's death or other relevant figures), the idea of father figures and the concept of admiration and devotion and, at the same time, we wanted to include here the possibility of teaching and finding on the classic.

Undoubtedly *Sun* is one of the most interesting plays for our purposes for many reasons. First of all, Kennedy dedicates the play to her father a Malcolm X a strong influence in Adrienne Kennedy's education. This clearly means connections among her father's image Malcolm X, and their leading figures and their ideas. Secondly, because of the creative theater with high "poetic" doses and its implications on stage. There is only a critical vision on the play provided by Kolin's book, *Understanding Adrienne Kennedy* (2005) In that perspective, Kolin concentrates on three aspects: the play's choreographically aspects on stage.

Our critical vision offers wants to concentrate on the poetic side, on language, a new perspective to understand the. As the play has been conceived as a *choreopoem* (Kolin 2005), Adrienne Kennedy has been exquisite in the use of poetic language. There is only one character MAN which presents the play as a poetical monologue. The innovation, considering Kennedy's creative line, lies this time in words, in musicality, rhythm and the use of reiterations with a clear lyrical intention and a high number of images. Just as an example, we find in Kennedy (2001) *Sun*, "A Madonna and a child, a man/ a Madonna and a child and a man/ a Madonna and a child and a unicorn a study of a kneeling angel... "(p.55), and "Head of the infant St. John/ Head of the infant Jesus" (p.57). Or later "No rocks and streams/ and flowers and violas/ and sketches of landscapes/ a river with a canal/ alongside and a castle/ on a hill flower rushes..." (p.58). All of those elements, images, rhythm, reiteration have, in our vision, the intention of creating a verse play as the great Greek poets Aeschylus, Sophocles and Euripides did, as a tribute to the classics. Our critical vision wants to emphasize on the possibility to understand the complexity of the play in terms of figurative language, aspects that Kolin does not mention and complement his political and activist vision.

4.7.13. *A Movie Star Has to Star in Black and White's* (1976) translation.

Premiered in a workshop production at the New York Public Theatre in November 1976 and was revived at Signature Theatre in 1995 in a season devoted to Kennedy's plays, is considered by Kennedy to be one of her best plays along with *The Owl Answer*.

The piece refers to the play in which Adrienne Kennedy becomes a writer in the 60s and 70s. The play is a great example to understand the mentality of bureaucracy and colonialism. Adrienne Kennedy parallels some of the most emblematic films during the 70's with an autobiographical episode from Kennedy's life when her brother was in a car accident and the impact the antagonism of both worlds had on her sensibilities. Some excerpts from the play could be a good example for our didactic proposal to work on colonialism-slavery mentality or canon discrimination between white and black actors.

**Summary:** *A Movie Star Has to Star in Black and White* contains three scenes. In every scene famous film star Marlon Brando, Paul Henreid, Montgomery Clift, Jean Peters, Bette Davis, and Shelley Winters perform. The sceneries of the three passages take place on the sets of films as well as a 'factual habitation': *Now Voyager*/ hospital vestibule, *Viva Zapata!* / Clara's brother's hospital room, and *A Place in the Sun*/ Clara's old chamber. Clara and her mother discuss about the accident Clara's brother had and the possibilities he will have to survive.

## UNA ESTRELLA DE CINE TIENE QUE BRILLAR EN BLANCO Y NEGRO (1976)

*Una Estrella de cine debe brillar en blanco y negro* se creó en una sesión de trabajo en el Festival de Shakespeare de Nueva York el 5 de noviembre de 1976 con el siguiente reparto.

### REPARTO

Wallace	Frank Adu
Marlon Brando	Ray Barry
Eddie	Robert Christian
Paul Henreid	Richard Dow

Hattie	Gloria Foster
Montgomery Clift	C.S. Hayward
Jean Peters/Columbia Pictures Lady Karen	Ludwig
Clara	Robbie McCauley
Bette Davis	Avra Petrides
Shelley Winters	Ellin Ruskin

Director: Joseph Chaikin

Lights: Beverley Emmons

Costumnes: Kate Carmel

Música: Peter Golub

*NOTAS: Durante la película la música es romántica. El barco, la cubierta, las barandillas y el barco oscuro pueden representarse en escena con luces y siluetas.*

*Todos los colores son sombras en blanco y negro.*

*Estas estrellas de cine románticas son románticas y movidas, nunca exageradas o ridículas y las actitudes de ayuda de los actores de las estrellas de cine son tremendamente serias.*

*La música de la película algunas veces suena a intervalos cuando el pensamiento de Clara es tranquilo.*

Personajes

CLARA

*Los Papeles Principales los hacen actores que se parecen a:*

BETTE DAVIS

PAUL HENREID

JEAN PETERS

MARLON BRANDO MONTGOMERY CLIFF

SHELLEY WINTERS

*(Todos se parecen a los papeles que representan.)*

*Papeles secundarios por*

LA MADRE

EL PADRE

EL MARIDO

*(Todos son como las fotos que Clara guarda de ellos, excepto cuando ellos están en el hospital.)*

ESCENAS

- I. Vestíbulo del hospital y el *Now Voyager*<sup>50</sup>
- II. La habitación del hermano y *Viva Zapata*<sup>51</sup>
- III. La vieja habitación de Clara y a *Place in the Sun*<sup>52</sup>

*Un escenario a oscuras. Desde el centro a oscuras aparece UNA SEÑORA DE LA COLUMBIA PICTURES, en medio de una luz brillante.*

SEÑORA DE LA COLUMBIA PICTURES. Verano, Nueva York, 1955. Verano, Ohio 1963. Las escenas son *Now Voyager*, *Viva Zapata* y *A Place in the Sun*.

Los papeles principales son representados por Bette Davis, Paul Henreid, Jean Peters, Marlon Brando, Montgomery Cliff y Shelley Winters. Papeles secundarios representados por la madre, el padre, el marido. Un papel pequeño lo representa Clara.

*Now Voyager* se sitúa en el vestidor de un hospital

*Viva Zapata* se sitúa en la habitación del hermano

*A Place in the Sun* se sitúa en la vieja habitación de Clara.

Junio 1963

Mi productor es Joel Steinberg. Es diferente a lo que me imaginé, para nada como la foto en Vogue. Salió en Vogue con un grupo de gente que iba a hacer un musical de Sócrates. En la fotografía el pelo de Joel era más oscuro y su piel suave. En la vida real su piel es rugosa. Todo el mundo dice que bebe mucho.

Últimamente pienso en suicidarme. El joven Eddie juega fuera en el patio. Estoy muy sola... Conoce a Lee Strasberg: los miembros de la unidad de escritores de teatro han sido invitados a ver su escena. Geraldine Page, Rip Torn y Norman Mailer estuvieron allí... Me preguntó por qué le mentía tanto a mi madre acerca de cómo me siento... Mi padre dijo una vez que su vida no había sido más que una vida de hipocresía y es por lo que en su fotografía sonreía. Mientras Eddie Jr. juega fuera, leo a Edith Wharton, un libro sobre Egipto y a Chinua Achebe. LeRoi Jones, Ted Joans y Allen Gonsburg leen ahora en el

<sup>50</sup> *Now Voyager* (1942) es una película protagonizada por Bette Davis, Paul Henreid, and Claude Rains, y dirigida por Irving Rapper. Olive Higgins Casey Robinson adapta el guion en 1941 de la obra de Olive Higgins *Now Voyager*. El título alude a un poema de Walt Whitman titulado "The Untold Want" y publicado en *Leaves of Grass* (1891-1892).

<sup>51</sup> *Viva Zapata* es una película dirigida por Elían Kazan en 1952, protagonizada por Marlon Brando. El guión fue escrito por John Steinbeck usando como obra base *Zapata the Unconquerable* (1941) de Edgcumb Pinchon. El reparto incluye a Jean Peters y a Anthony Quinn.

<sup>52</sup> *Place in the Sun* es una película americana estrenada en 1951, basada en el libro *An American Tragedy* de Theodore Dreisser y la obra de teatro *An American Tragedy* utilizando la misma historia. Cuenta la historia de un joven de clase trabajadora que está enredado con dos mujeres: una que trabaja en la fábrica de su tío rico, y la otra una hermosa socialité. Otra adaptación de la novela se había filmado una vez antes, como *An American Tragedy*, en 1931. Como vemos todas estas obras fueron inspiradas por el asesinato real de Grace Brown por Chester Gillette en 1906, lo que desembocó en la condena y ejecución de Gillette por la silla eléctrica en 1908. La importancia de hechos reales que inspiran creaciones literarias que finalmente se convierten en películas es una de las propuestas que nos gustaría hacer en nuestra propuesta didáctica a través de la lectura de las obras de Adrienne Kennedy.

pueblo. Eddie viene cada tarde justo antes del anochecer. Quiere saber si volveré con él por el beneficio de nuestro hijo.

*Ella se disipa. Al fondo del escenario como a cierta distancia, una luz tenue sale de la puerta de entrada al hospital. Es visible la parte baja de una cama de hospital y una figura tumbada sobre ella. Música de película. Clara de pie junto a la puerta de la habitación. Es una mujer Negra de treinta y tres años que lleva puesto un vestido de maternidad. No entra en la habitación, sino que se da la vuelta y permanece quieta. Música.*

CLARA. *(Reflexiva, muy quieta mirando al horizonte desde la habitación.)* Mi hermano está igual... mi padre viene... muy deprimido.

Antes de que dejara Nueva York, cogí mi máquina de escribir de la casa de empeños. Estoy terriblemente cansada, intentando escribir una página al día, al final mi obra está avanzando.

Cada día me pregunto ¿con qué o con quién puedo coexistir en una unión verdadera?

*(Se da la vuelta y mira dentro de la habitación de su hermano. La escena se disipa, unas luces dibujan un trasatlántico en movimiento.)*

## ESCENA I

*Música de película. En la cubierta del trasatlántico de "Now Voyager", están Bette Davis y Paul Henreid. Se sientan en una mesa ligeramente apartada del centro de la escena. BETTE DAVIS lleva una pamelita ancha blanca y PAUL HENREID un traje oscuro de verano. La luz es romántica. Detrás del escenario a la izquierda hay sillas de cubierta. La luz sobre cubierta es de origen solar.*

BETTE DAVIS *(A Paul.)* Junio 1955.

Me pregunto si cuando tenga al niño me convertiré en un río de sangre y moriré<sup>53</sup>. Mi madre casi murió cuando yo nací<sup>54</sup>. Siempre he sentido tristeza por no haber podido ser el ángel de la guardia de mi padre y de mi madre y haberles salvado de su tormento.

Me gustaba pensar cuando era niña que un día me elevaría por encima de ellos, que sería un ángel con las alas encendidas y les cubriría de paz. Fracasé. Cuando estoy con ellos no me parece que les traiga paz... sino que les doy más desconsuelo. Las cruces que llevan colgadas me hacen sentir triste<sup>55</sup>.

La realidad que quise nunca se hizo realidad... ser su ángel de la guardia para unirles. Me viene a la mente una y otra vez cuando mi madre intentó matar a mi padre con una pistola. Recuerdo a mi padre marchándose para casarse con una chica que le hablaba a los sauces<sup>56</sup>.

*(Por la cubierta deambulaban la MADRE, EL PADRE, y el MARIDO. Son negros. Los padres tienen el aspecto de los jóvenes tenían en 1929 en Atlanta,*

---

<sup>53</sup> La sangre en Adrienne Kennedy tiene diferentes interpretaciones. Nos gustaría proponer además de la visión de la sangre como referencia al periodo sangriento de la esclavitud o al paso de la infancia a la adolescencia en la mujer, una nueva posibilidad e interpretar los ríos de sangre de los que Adrienne Kennedy habla como una referencia bíblica a las plagas de Egipto en Valera (1960), Éxodo 7:17-20:

Así dice el SEÑOR: 'En esto conocerás que yo soy el SEÑOR: he aquí, yo golpearé con la vara que está en mi mano las aguas que están en el Nilo, y se convertirán en sangre. 'Y los peces que hay en el Nilo morirán, y el río se corromperá y los egipcios tendrán asco de beber el agua del Nilo'. Y el SEÑOR dijo a Moisés: Di a Aarón: 'Toma tu vara y extiende tu mano sobre las aguas de Egipto, sobre sus ríos, sobre sus arroyos, sobre sus estanques y sobre todos sus depósitos de agua, para que se conviertan en sangre; y habrá sangre por toda la tierra de Egipto, tanto en (las vasijas de) madera como en (las de) piedra.

Así lo hicieron Moisés y Aarón, tal como el SEÑOR (les) había ordenado. Y alzó (Aarón) la vara y golpeó las aguas que (había) en el Nilo ante los ojos de Faraón y de sus siervos, y todas las aguas que había en el Nilo se convirtieron en sangre.

Creemos que Adrienne Kennedy está muy influida por su formación religiosa y por las historias que su madre le contaba cuando era niña como podemos ver nuestro apéndice el mail número 8. Estos ríos de sangre son visiones cristianas que se mueven entre el antiguo testamento y la crucifixión de Cristo que dejaron una fuerte impronta en Adrienne Kennedy cuando era niña.

<sup>54</sup> Referencia al embarazo de su madre y a la relación que Kennedy tiene con la sangre y con su madre.

<sup>55</sup> Clara crítica de Kennedy a la simbología cristiana. En toda la obra de Kennedy hay muchas referencias de disconformidad con la religión cristiana y esta es una de ellas. Aunque Adrienne Kennedy siente una gran admiración por la iconografía cristiana y la educación religiosa que recibió se ve reflejada en sus obras, también en ciertas ocasiones critica los símbolos y los propone como una imposición del colonialismo blanco. La tristeza de la que habla Adrienne Kennedy aquí es consecuencia de la decepción que la raza negra ha sentido en su propia evolución tras la abolición de la esclavitud. Recomendamos leer con detenimiento el capítulo II de nuestra tesis para saber la importancia que tuvo la religión en el desarrollo de la comunidad negra y los distintos movimientos donde nuestra autora cohabita, Harlem Renaissance, Civil Rights Movement y Black Arts Movement, hasta llegar a la actualidad donde continúan movimientos como Black Matters también muy unidos a la religión.

<sup>56</sup> Referencia autobiográfica claramente velada. No hemos encontrado ninguna alusión de la madre de Adrienne Kennedy intentando matar a su padre, pero sí de su padre marchándose para casarse de nuevo, de un intento de suicidio y de fuertes discusiones entre el matrimonio. Esta imagen de la mujer que le habla a los sauces implica el proceso de deterioro psicológico que el padre de Adrienne Kennedy sufrió como consecuencia de la fuerte desigualdad social que se vivía en los primeros años del siglo XX por causa de la segregación racial en los estados del sur y la falta de oportunidades en los estados del norte y que ya hemos analizado en nuestro capítulo II de la tesis a través de los principales personajes del movimiento por los derechos civiles.

*Georgia. LA MADRE es pequeña, pálida y muy guapa. Lleva puesto un vestido blanco de verano, y unos zapatos blancos. EL PADRE es delgado y de piel oscura. Lleva puesto un jersey de Morehouse, zapatillas de deporte y una gorra. Ambos están emocionados y nerviosos. Aparentemente los dos se muestran acaramelados. EL MARIDO tiene veintiocho y es guapo. Viste como se hacía en el verano de 1955, llevando puesto un traje de sircasa de Klein que cuesta trece dólares.)*

BETTE DAVIS. En el álbum que mi padre dejó, hay una foto de mi madre en Sabana, Georgia en 1929<sup>57</sup>.

MADRE. *(Sentándose en una silla de cubierta, saca un cigarrillo del bolso salpicado con gotas y fuma nerviosa. Habla airada con un fuerte acento de Georgia.)* En nuestra ciudad de Georgia los blancos vivían a un lado. Las calles estaban pavimentadas, y las aceras no existen y el correo no se entregaba. Los Negros vivían en el otro lado, las calles estaban sucias y no tenían aceras y tú tenías que ir a recogerte el correo a la oficina. En el centro de Mein Street había una fuente y los blancos bebían en un lado mientras que los negros en el otro<sup>58</sup>.

Cuando un negro compraba algo en una tienda, no se lo podía probar. Un negro no se podía sentar en la fuente de soda en la licorería, sino que debía llevarse la bebida fuera. En el cine en Monteforte te tenías que ir al lateral y encima de las escaleras y sentarte en las cuatro últimas filas.

Cuando llegabas de Cincinnati en el tren lo primero que veías eran las señales de Blancos y Negros en la estación. Los blancos tenían una sala de espera y los negros otra. Nos sentábamos solo en dos vagones y los blancos tenían el resto del tren.

---

<sup>57</sup> *A Movie Star Has to Star in Black and White* es una obra cargada de contenido autobiográfico que Podemos rastrear en *People Who Led to My Plays* Kennedy (1987). Por ejemplo en alusión a este pasaje podemos leer: “*My grandmother (in Georgia): She made biscuits and fried fish for breakfast followed by a dipper full of mineral water from the well at the foot of the road*” (30). La posibilidad de constatar los pasajes de esta obra con su obra más autobiográfica, *People Who Led to My Plays* (1987), nos hace concluir que *A Movie Star Has to Star in Black and White* es una obra autobiográfica y por extensión a otros muchos ejemplos que hemos encontrado en distintas obras, podemos afirmar que Adrienne Kennedy escribe principalmente teatro autobiográfico social y reivindicativo centrado principalmente en la figura femenina y su ubicación en una sociedad racista y machista. Recomendamos la lectura del capítulo III de nuestra tesis para entender mejor como se ha llevado a cabo la comprobación del material autobiográfico en el trabajo de Adrienne Kennedy a través de un análisis semiótico desarrollado en el capítulo III de nuestra tesis.

<sup>58</sup> Referencias a las Jim Crow Laws. La ley de Jim Crow, en la historia de los Estados Unidos, cualquiera de las leyes que hacían cumplir la segregación racial en el sur entre el final de la Reconstrucción en 1877 y el comienzo del movimiento por los derechos civiles en la década de 1950. Jim Crow fue el nombre de una rutina de juglar (en realidad Jump Jim Crow) realizada a partir de 1828 por su autor, Thomas Dartmouth ("Daddy") Rice, y por muchos imitadores Rice, y por muchos imitadores, incluido el actor Joseph Jefferson. El término llegó a ser un epíteto despectivo para los afroamericanos y una designación para su vida segregada.

*(Ella se sitúa cara a PAUL HENREID Y BETTE DAVIS. EL PADRE Y EL MARIDO se sientan en las sillas de cubierta desde las que se ve el otro lado del mar. EL PADRE también fuma. Está sentado encorvado, con la cabeza hacia abajo, pensativo. EL MARIDO saca un viejo libro de pruebas de una maleta maltratada y comienza a estudiar. Parece cansado y tiene ojeras. Su traje está roído.)*

BETTE DAVIS. Mi padre solía decir que John Hope Franklin, Du Bois y Benjamín Mays fueron grandes hombres.

*(Una luz brillante sobre EL PADRE que se encuentra sentado en el otro lado de la cubierta. EL PADRE se levanta y se acerca a ellos... hacia BETTE DAVIS.)*

PADRE. Cleveland es un lugar de oportunidades, liderazgo, una ciudad progresiva, un lugar donde poder educarse, una oportunidad para salir de las dificultades de Georgia. Nosotros los líderes negros soñamos con liderar a nuestra gente fuera del salvajismo.

*(Él pasa de largo junto a ella por la cubierta salvando. Música de película.*

*BETTE DAVIS se pone de pie buscando al PADRE... luego distraídamente a PAUL HENREID.)*

BETTE DAVIS. *(Muy apasionada.)* Daría lo que fuera en el mundo si pudiera hablar con Jesús, una sola vez.

Algunas veces camina por mi habitación, pero no se para lo suficiente para que podamos hablar... lleva sobre sí una aureola. *(Entonces al PADRE que casi está fuera del alcance en la cubierta silbando.)* ¿Por qué te casaste con la chica que le hablaba a los sauces? *(A PAUL HENREID.)* Él nos abandonó para casarse con una chica que le hablaba a los sauces.

*(EL PADRE está silbando. LA MADRE fuma, luego el padre se marcha por una puerta que hay en cubierta. BETTE DAVIS camina junto a la barandilla. PAUL HENREID la sigue.)*

BETTE DAVIS. June 1955.

Mi madre dice que cuando era niña durante los veranos no le gustaba salir. Se sentaba en la casa y ayudaba a su abuela a planchar o pelar guisantes y algunas veces se sentaba también en los escalones de fuera.

Mi padre solía venir y sentarse en los escalones también. Él le preguntaba por su primera cita. Se iban a dar un paseo, carretera arriba y se tomaban un helado en Miss Ida's Icecream Parlor y volvían de nuevo por la carretera. Ella tenía tan solo quince años.



Mi madre dice que mi padre era uno de los hombres más respetados de entre todos los varones de la ciudad, negros o blancos. Él era muy amigable. Siempre tenía una palabra cariñosa para todo el mundo.

Solía contarle a mi madre sus sueños, como iba a irse al norte. Había oportunidades para los Negros arriba en el norte y cuando terminara en Morehouse conseguiría un trabajo en algún lugar en Nueva York.

Y ella relataba que cuando bajaba caminando por la carretera con mi padre la gente era muy amigable.

Organizó mi equipo de béisbol de color en Monforte y era el capitán del equipo. Solía ir y verle jugar al béisbol y todo el mundo le llamaba “Capi”.

Siete meses más y nació el niño.

Eddie y yo no hablamos mucho estos días.

A menudo intento estar en la cama para cuando llega a casa.

La mayoría de las noches estoy bien despierta hasta por lo menos las cuatro. Me despierto a las ocho y entonces aparece el dolor de cabeza.

Cuando estoy desvelada, veo mucho a Jesús.

Mi madre nos está dando dinero para la factura del doctor. Eddie, le aseguró que se lo devolvería.

También recibí una carta de ella; decía que esperaba que las cosas fueran bien para ambos.

Y reza, reza alguna vez. Tu Madre que te quiere.

También recibimos una carta de la madre de Eddie. El hermano de Eddie le ha dicho que Eddie y yo teníamos algunos problemas. En su carta, que estaba guardada dentro de una tarjeta, preguntaba que desde cuándo la hermana de Eddie y yo no íbamos a la iglesia. Comentaba que no debíamos olvidar al señor porque Dios se preocupaba por todo... Dios nos daría paz y que no importaba qué problemas Eddie y yo pudiéramos tener, que, si confiábamos en Él, Dios nos ayudaría. Esta es la única carta de la madre de Eddie que he guardado.

Aunque la tarjeta fuera de Walmart

Julio 1955

Eddie no parece la misma persona desde que vino de Corea. Ahora estoy embarazada de nuevo. Cuando perdí al niño estaba a cientos de miles de kilómetros de distancia. Toda esa sangre. Nunca lo olvidaré. La Cruz Roja le dejó enviarme un telegrama para decir que lo sentía. No me puedo creer que estuviéramos tan enamorados en el campus, que aparcáramos el coche y nos besáramos una y otra vez. Todavía era

virgen cuando nos casamos. Una virgen que luego sangraría y sangraría... Cuando me encontraba en el hospital todo lo que tenía de él era una fotografía de Eddie en ropa militar de pie, en los bosques de Corea. Eddie y yo fuimos al club Thalia en la 95 con Broadway. Hay un festival de cine este verano. Vimos *Double Indemnity*, *The Red Shoes* y *A Place in The Sun*. La semana que viene *Viva Zapata* llegará a las salas. Después fuimos a Reinzis en la calle Macdougall y tomamos un café vienés. Forzábamos un entusiasmo que no sentíamos. Cogimos el metro a la calle 116 y caminamos al Bencroft Hall. En mitad de la noche me desperté y escribí en mi diario.

*(Una luz brillante en la puerta de entrada del hospital. La jovencita Clara, frágil y nerviosa. Música de película. Deja la puerta de entrada del hospital y viene a cubierta por la puerta por la que su padre había entrado. Ella lleva un vestido de maternidad, zapatos de cuña blancos. Su pelo está alisado como en los cincuenta. Tiene una belleza pasiva y está totalmente preocupada. No presta atención a nadie, solo escribe en un cuaderno. Su estrella de cine habla por ella. Clara deja que su estrella de cine brille en su vida. BETTE DAVIS Y PAUL HENREID están en la barandilla. La madre fuma. El marido se levanta y cruza la cubierta transportando una maleta machacada. Le habla a Clara, que mira para otro lado. PAUL HENREID continúa mirando al mar.)*

MARIDO. Clara por favor dime todo lo que el doctor dijo acerca del parto y cuantos días estarás en el hospital.

*(En vez de CLARA, BETTE DAVIS contesta. PAUL HENREID se muestra ajeno a él.*

BETTE DAVIS. *(Muy lejano.)* Me pongo muy celoso de ti Eddie. Tú estás haciendo algo con tu vida.

*(Intenta besar a CLARA. Se aparta y camina por cubierta mientras escribe en su cuaderno.)*

BETTE DAVIS. *(A Eddie.)* Eddie, crees que tengo una crisis de ansiedad. Creo que podría tenerla. *(Pausa.)* ¿Crees que estoy catatónica?

EDDIE. *(Mirando a Clara.)* Llego tarde a clase. Hablaremos cuando llegue a casa. *(Abandona.)* Cuando cobre te voy a llevar a Birdland. Dizzy está de regreso.

*(Música de película.)*

CLARA. Julio.

No puedo dormir. Mi cabeza siempre está llena de pensamientos día y noche. Me siento nerviosa. Algunas veces apenas escucho lo que la gente está diciendo. Paso mucho tiempo

escribiendo mi obra, aunque no quiero enseñársela todavía a nadie. Creo que no es buena.

*(Lee su obra.)*

“Arrastran su cuerpo por el verde mientras su pelo blanco cae lacio. Le quitan los zapatos y él está tieso. Debo entrar en la capilla para verle. Debo hacerlo. Es mi padre de sangre. Dios mío, déjame entrar en el entierro. *(Él la agarra de sus partes bajas. Ella se arrodilla.)* Yo invoco a Dios y el Búho responde. *(Más suave.)* Hechiza mi Torre con su invocación, sus plumas chocan con las paredes, defecando en el jardín sobre la higuera, grandes ojeras, con la piel y los ojos amarillos, el volador bastardo. Desde mi Torre yo le llamo una y otra vez y la única respuesta que tengo es la del Búho, Dios. *(Pausa. De pie.)* Simplemente anhelo nuestro reino, Dios mío”.

*(Música de película.)*

BETTE DAVIS. *(En la barandilla.)* Mi padre intentó suicidarse en cierta ocasión cuando estaba en el Instituto. Era mediodía, le hacían entrega de un premio a manos del alcalde de Cleveland en un banquete celebrando el fin de la construcción del edificio Nuevo Asentamiento. Le había llevado a mi padre siete años conseguir dinero para el Nuevo Asentamiento que era el centro de la vida Negra en nuestra comunidad. Le habían otorgado el beneplácito de ser alguien sin cuya presencia no podría haberse llevado a cabo el proyecto. Fue su mayor logro.

Subí y le encontré silbando en la habitación. Le pregunté que qué sucedía. Dijo que quería ver a su madre y a su padre, todo lo que le importaba era ver a su padre y a su madre vivos. Lo miré fijamente. Iba a abandonar la habitación cuando él dijo que había estado esperando para saltar del tejado del Asentamiento durante mucho tiempo. Tuve que esperar hasta que se hubiera acabado... y continuó silbando.

Intentó saltar del edificio, pero se había caído encima de un andamio.

*(Música de película. La cubierta había oscurecido excepto por la luz que caía sobre BETTE DAVIS y PAUL HENREID y CLARA.)*

CLARA. Amo la escena de la noche de bodas de *Viva Zapata* y la escena donde los peatones conocen a Zapata en la carretera y fuerzan a los soldados a quitarle la soga del cuello... y cuando disparan a Zapata al final de la película y él llora.

*(Más oscuro en cubierta. Ella camina por cubierta y en la puerta, dejando a PAUL HENREID Y BETTE DAVIS en la barandilla. Ella llega al hospital, a la puerta de entrada y entra en la habitación de su hermano, se queda a los pies de la cama. Su hermano está en coma.)*

CLARA. (*A su hermano.*) Una vez yo te pregunté Wally cariñosamente, cuando volviste de los Estados Unidos de unas vacaciones cortas, si te había gustado Europa. Te quedaste en silencio. Finalmente dijiste: “me peleó mucho con los alemanes”. Me miraste fijamente. Te levantaste y fuiste al comedor, al aparador oscuro y cogiste una bebida.

(*Oscuridad. Música de película.*)

## ESCENA II

*La habitación del hospital y Viva Zapata. La cama del hospital<sup>59</sup> ahora es perfectamente visible. En ella está tumbado Wally, lleva puesta una bata blanca. La luz de la habitación es crepuscular en una tarde de verano. El hermano de Clara es muy elegante y tendrá cerca de los treinta. Detrás de la cama hay un aparato metálico de hospital. CLARA permanece junto a la cama de su hermano. No hay separación entre la habitación del hospital y Viva Zapata y las luces muy brillantes se juntan en el centro del escenario. Escena de noche de bodas en Viva Zapata. Todavía permanece el camarote individual del barco. Música de películas. MARLON BRANDO y JEAN PETERS están sentados en la cama. Todos visten como en Viva Zapata.*

JEAN PETERS. (*A Brando.*) Julio 11.

Vi a mi padre hoy. Ha venido desde Georgia para ver a mi hermano. Él vive en la ciudad de Savannah con su segunda esposa. Parecía más pequeño y encorvado. Cuando yo era pequeña, tenía tanta energía, hablaba ante grupos a favor de la igualdad y hacía campaña para recaudar dinero en favor del Asentamiento Negro.

Los últimos años se ha vuelto reservado, mezquino y enfadado. Hoy llevaba una camiseta deportiva de nylon blanca que le quedaba holgada... sus brazos eran negros y muy delgados. Llevaba también una pequeña gorra de deporte hecha de paja ligeramente ladeada.

Estuvimos juntos en la habitación de mi hermano. Mi padre acarició los pies desnudos de mi hermano con su mano. Mi hermano está en coma<sup>60</sup>. (*Silencio.*)

Eddie y yo nos casamos en la planta de debajo de la casa. Mi hermano fue mi padrino de bodas. Nos fuimos a Colorado, pero pronto a Eddie le enviaron a Corea. Mi madre

<sup>59</sup> Referencia autobiográfica al accidente de coche sufrido por el hermano de Adrienne Kennedy que le llevó al coma y luego a la muerte. Podemos leer en Kennedy (1987) *People Who Led to My Plays*, “I could not fathom. He often said he felt hopeless, and then joined the army. Like Constantine, he seemed to feel an inability to get esteem and attention he craved from the world... all the more puzzling to me because in many ways I had seen my brother as the favourite child” (101). Una vez más nos encontramos con material autobiográfico insertado en sus creaciones literarias. En esta ocasión el pasaje nos permite proponerlo como selección dentro de la propuesta didáctica que hemos creado en el capítulo III.

<sup>60</sup> Referencia autobiográfica. Podemos ver cómo se menciona este pasaje en la obra Kennedy (2001), *Secret Paragraphs about My Brother*, “It was a car in which my brother met his disfiguration. (He was driving to see Felicia.) And it was in a car that my father’s second wife was instantly killed in an accident that killed his spirit” (237). Ver nota anterior.

siempre decía que si mi padre y yo no nos hubiéramos peleado tanto quizá yo no habría perdido al niño. Después de que perdiera al niño, paré de escribir a Eddie y decidí que quería el divorcio cuando volviera de Corea. No había pasado mucho tiempo en Columbia antes de que me quedara embarazada de nuevo de Eddie Junior.

*(MARLON BRANDO escucha. Se besan tiernamente. Ella se levanta. Sangra. Cae de espaldas en la cama. BRANDO tira de la sábana que está bajo ella. Las sábanas son negras. Música de película.)*

JEAN PETERS. El doctor dice que debo permanecer en cama cuando salga del hospital.

*(Desde ahora hasta el final MARLON BRANDO continuamente ayuda a JEAN PETERS a cambiar las sábanas. Él pone las sábanas negras alrededor de ellos en el suelo.)*

CLARA. *(A su hermano, al mismo tiempo.)* Wally, tú tienes que ponerte bien. Sé que lo harás, aunque ahora, ni te muevas, ni hables.

*(Se sienta junto a su cama mirándole. La madre de CLARA entra. Lleva un vestido de verano color rosa y un pequeño sombrero. La madre está en sus cincuenta. Se sienta junto a la cama de su hijo y le sujeta las manos. Silencio en la habitación. La luz de la habitación constantemente en penumbra. Siempre en la oscuridad mientras Brando y Peter, brillan bajo una luz de noche de bodas resplandeciente. Música de boda campesina mexicana.*

*Zapata permanecer durante la escena compasivo heroico y tierno. Mientras Clara y su Madre hablan BRANDO y PETERS se sientan en la cama, luego representan la escena “enséñame a leer”, de la película Zapata en la que BRANDO pide a PETERS que coja un libro y le enseñe a leer.)*

MADRE. ¿Qué has hecho?, pero... ¿Qué has hecho?

CLARA. ¿Qué quieres decir?

MADRE. No sé qué hice para que mis hijos fueran tan infelices.

*(JEAN PETERS coge un libro para BRANDO.)*

CLARA. No soy infeliz. Soy muy feliz. Quiero ser escritora. Por favor no pienses que soy infeliz.

MADRE. Sí lo eres.

CLARA. No soy infeliz. Soy muy feliz. Quiero ser escritora. Por favor no pienses que soy infeliz.

MADRE. Tú familia está rota y tú no pareces feliz. *(Se sientan, leen.)*

CLARA. Estoy muy feliz madre. Muy feliz. Acabo de recibir un premio y voy a tener una obra en el escenario. Soy muy feliz.

*(Silencio. La madre alisa la sábana de la cama de su hijo.)*

MADRE. Cuando crezcas en un internado como yo, lo más importante es ver a tus hijos juntos en familia<sup>61</sup>.

CLARA. Mamá, no debes pensar que soy infeliz porque soy realmente muy feliz.

MADRE. Rezo hijo, para que pronto te recompongas y tomes decisiones en tu vida. Rezo por ti cada noche. ¿No deberías volver con Eddie especialmente ahora que estás embarazada?

*(Hay sombras de las luces del barco como si Now Voyager estuviera todavía en movimiento.)*

CLARA. Madre, Eddie no me entiende.

*(Silencio. Un crepúsculo más tenue. MADRE sujeta la mano de Wally. Una luz brillante de película sobre JEAN PETERS y MARLON BRANDO.)*

JEAN PETERS. Mi hermano Wally está vivo aún.

CLARA. *(A su diario.)* Wally tuvo un accidente. Un telegrama de mi madre, “Tú hermano ha tenido un accidente de coche... ha estado inconsciente desde anoche en el hospital St. Luke. Te quiero. Tu madre.”

JEAN PETERS. Deprimida.

CLARA. Vino a Cleveland. Eddie vino a La Guardia a traerme dinero para mi billete de avión y para decirme que sentía mucho lo que le había ocurrido a Wally, quien fue nuestro padrino de bodas. Eddie me miró con mucha tristeza. Me llena de odio lo que nos ha pasado.

*(Brando está en la ventana mirando a los viandantes. Música de boda mexicana.)*

JEAN PETERS. Estoy muy deprimida, y con miedo desde la noche en la que Eddie y yo nos separamos. Intento escribir una página al día de una nueva obra. Va a llamarse, “Una lección en lengua muerta”. La imagen principal es una joven que viste un vestido de organdí cubierto de sangre menstrual.

---

<sup>61</sup> Siguiendo con la línea del teatro autobiográfico de Adrienne Kennedy y de cómo utiliza su propia vida en sus obras aquí tenemos un pasaje muy interesante en relación con la educación que la madre de Adrienne Kennedy recibió en un internado y del valor que le concedía al hecho de que la familia estuviera unida. Adrienne Kennedy entendió la educación de su madre como un privilegio y en cierta manera sintió envidia. En *People Who Led to My Plays* (1987) podemos leer: “I began to envy my mother’s exotic upbringing. It wasn’t fair that I would go every day to Lafayette Public School when she had lived a life like Jane Eyre’s” (p.36). Ya hemos mencionado anteriormente cómo la madre de Adrienne Kennedy es su mayor influencia en cuanto a la creación de sus obras. No solo la admiración que sentía por ella en cuanto a experiencias vividas, su velleja corporal y sobre todo la capacidad que tenía para narrar historias generan en Adrienne Kennedy la búsqueda de una aprobación constante como podemos leer en esta obra y que también se puede apreciar en *Deadly Triplets* (1990).

CLARA. Atardece fuera y hace calor. La ventana da al césped, de color muy verde, con una fuente detrás. Wally no se mueve, ni habla. Está en coma. *(Al atardecer oscurece.)* Me molesta que Eddie haya tenido que darme dinero para el billete de regreso a casa. No tengo dinero propio: la opción de mi obra de teatro se ha desvanecido y no sé cómo voy a poder trabajar y cuidar de Eddie Junior. Quizá Eddie y yo deberíamos volver a estar juntos.

*(El PADRE entra en la habitación y se queda junto a los pies de la cama de su hijo. A sus cincuenta lleva una camiseta de deporte blanca de nylon muy holgada, sus brazos se ven muy delgados, pantalones anchos y una gorra de deporte, gastada con rayas ladeada. Él ha estado bebiendo. En el momento que entra en la habitación, la madre saca un cigarrillo y comienza a fumar nerviosamente. No se miran mutuamente. Se dirige a Clara, mira en dirección a la MADRE. Toca el pie desnudo de su hijo. Wally está tumbado sobre su espalda, sus manos sobre los lados. CLARA se levanta y se sienta en la cama de al lado junto a Jean Peters. Permanecen durante un buen rato en silencio. De repente la MADRE va y se lanza a los brazos de su hija y llora.)*

MADRE. El doctor ha dicho que no vea que Wally tenga muchas posibilidades de sobrevivir: su cerebro está dañado. *(Se mantiene cerca de ella y llora. A la vez.)*

JEAN PETERS. *(A Brando.)* Estoy escribiendo en mi nueva obra. Trata sobre una chica que se convierte en un Búho. Un Búho *(Recita de sus escritos.)* “El vino a mí en el patio, en la higuera. Me dijo: tú eres un búho, yo soy tú comienzo. Llamé a Dios y el Búho respondió. Aparece en mi torre y me llama”.

*(Silencio. EL PADRE ligeramente borracho se acerca hacia su esposa formal y su hija. La MADRE sale corriendo de la habitación al pasillo.)*

MADRE. Hice todo lo posible para hacerte feliz y aun así me dejaste por otra mujer.

*(CLARA mira por la ventana. EL PADRE sigue a la MADRE al pasillo y la mira. JEAN PETERS se levanta. Está sangrando. Se deja caer en la cama. MARLON BRANDO tira de la sábana de debajo de ella. Las sábanas son negras. Música de película.)*

JEAN PETERS. El doctor dice que debo permanecer en la cama cuando no esté en el hospital.

*(Desde ahora hasta el final Marlon Brando ayuda constantemente a JEAN PETERS a cambiar las sábanas. Él pone las sábanas negras en el suelo alrededor de ellos.)*

JEAN PETERS. Me recuerda cuando Eddie estaba en Corea y tuve el aborto<sup>62</sup>. Durante días había sangre en las sábanas. Las cartas desde Corea hablaban acerca de una colina verde. Me mandaba fotografías de él. La Cruz Roja, decía la carta, no permitía que pudiera llamarme y además no podía volver.

Para que un soldado vuelva a casa debe haber habido una muerte en su familia.

MADRE. (*En el vestíbulo rompe a llorar más profundamente.*) Nunca quise volver a vivir en el sur. Lo odio. Nada más que sufrí humillaciones y ¿por qué debería volver allí?

PADRE. Deberías volver conmigo. Es lo que hubiese querido.

MADRE. Nunca quise volver.

PADRE. Mulata de mierda<sup>63</sup>. Eres una jodida mulata. Esa es la razón por la que no quisiste volver.

MADRE. Negro de mierda.

JEAN PETERS. (*Recitando de la obra.*) “Llamó a Dios y el Búho contesta, visita mi torre, me llama, sus plumas se esparcen contra el muro de mi celda, todo lleno de plumas, unos ojos grandes y huecos. Grandes ojos huecos, el jodido pajarraco. Desde mi torre le llamo una y otra vez y la única respuesta es la del Búho”.

El 8 de Julio me llegó un telegrama de mi madre. Decía que tú hermano había tenido un accidente y que ha estado inconsciente desde la noche anterior en el hospital St. Luke. Te quiero, tu Madre. Vuelvo a casa.

Mi hermano está en bata blanca sobre las sábanas blancas.

(LA MADRE y EL PADRE *se alejan uno del otro. Una luz brillante en el vestíbulo del Hospital y en la habitación de Wally. CLARA se ha acercado a la puerta y observa a sus padres.*)

MADRE. (*A ambos, a su marido anterior y a su hija.*) Mientras dormía, la policía llamó y me dijo que Wally no se sentía bien y que por favor fuera a la estación de policía a recogerle. Cuando llegué a la estación de policía me dijeron que acababan de llevárselo al hospital porque se había empezado a sentir peor y por ello le habían trasladado al hospital. Cuando llegué aquí el doctor me contó la verdad, el coche de Wally había

<sup>62</sup> Otro de los temas de Kennedy en relación con la sangre es el del aborto. En este sentido encontramos muy interesante la lectura del trabajo de Stevens (2015), “The body of the mother in contemporary black women narratives:(re) writing immanence towards transcendence”. En él podemos encontrar alusiones al tema del aborto en la mujer negra. Pensamos que estas alusiones son interesantes para trabajarse en nuestra propuesta didáctica ya que ayudarán a entender cómo la mujer negra afroamericana está doblemente marcada por su raza y por su sexo y la sangre en sus diversas variantes está presente en toda la obra de Adrienne Kennedy para intentar entender el sufrimiento causado por la supremacía blanca de la que fue víctima la raza negra en América.

<sup>63</sup> La abuela de Adrienne Kennedy era mulata. Su abuelo era un rico terrateniente. En *People Who Led to My Plays* Kennedy (1987) leemos: “*My grandfather: He was rich. He owned acres and acres of peach orchards in Georgia. My mother said he employed a lot of people*” (p.29).



colisionado con otro coche en una intersección y Wally había salido despedido, su cuerpo chocó con un buzón de correo y casi había estado a punto de morir.

*(OSCURIDAD)*

ESCENA III

JEAN PETERS y BRANDO están sentados todavía en *Viva Zapata*, aunque ahora hay fotografías sobre la cama de los padres de Clara de cuando eran jóvenes, cuando estuvieron en *Now Voyager*. La habitación de Wally está oscura. Luces en el barco *Now Voyager*.

JEAN PETERS. No se espera que Wally sobreviva. *(Ella intenta ponerse de pie.)* No se mueve. Está en coma. *(Pausa.)* No hay muchos recuerdos en esta casa. Las habitaciones me agobian.

Mi hermano ha vivido aquí en su antiguo cuarto con mi madre. Estaba separado de su mujer y cada noche salía a conducir su coche descontroladamente por las calles de la zona. Una de esas noches fue cuando tuvo el accidente.

*(JEAN PETERS y BRANDO se miran mutuamente. Un pequeño bote oscuro en el lado opuesto a la habitación de Wally. En él están SHELLEY WINTERS y MONTGOMERY CLIFT. CLARA se sienta detrás de SHELLEY WINTERS escribiendo en su cuaderno de notas. MONTGOMERY CLIFT está remando. Es, A PLACE IN THE SUN. Música de película BRANDO y JEAN PETERS continúan cambiando las sábanas.)*

CLARA. Sangro. Cuando no estoy en el hospital debo permanecer en la cama<sup>64</sup>. Escribo poemas. Eddie ha venido de Nueva York para ver a mi hermano. Mi hermano, ni habla ni se mueve.

*(MONTGOMERY CLIFT en silencio cruza en la oscuridad a remo el bote. CLARA lleva puesto un camisón y parece como si hubiera estado enferma y su corazón se hubiera roto por causa del accidente de su hermano. MONTGOMERY CLIFT, como HENREID y BRANDO, en silencio. Si hablaran, dirían líneas de sus películas actuales. Según cruza el bote BRANDO*

---

<sup>64</sup> Referencia al segundo embarazo de Kennedy en África. La autora tuvo pasar muchos meses en reposo para no perder el bebé. Finalmente se marchó a Roma para tener atención médica y encontrarse fuera de peligro. Podemos leer en Kennedy (1987), "Joe arrived from West Africa the week before the birth of our son Adam. How thrilling it was for us sitting in the garden of the Salvator Mundi Hospital with our new baby. We remained in Rome for six weeks" (p.124). Su hijo nació en Roma, pero toda esa espera y su incomprensión en el matrimonio hacía la idea que ella tenía de convertirse en escritora, desembocaron en el divorcio. Esta obra no solo está impregnada por el divorcio de sus padres, sino que también hay alusiones hacia el fracaso de su propio matrimonio y las consecuencias que ello tuvo en el desarrollo de su creación literaria. En algunas de las frases de Eddie hay muchas referencias autobiográficas: la vuelta de Joseph Kennedy de Corea, la obsesión de Clara/Adrienne por escribir.

y PETERS *se ponen de pie. Música de películas. EDDIE entra en la habitación con JEAN PETERS y BRANDO. Él todavía lleva su libro de texto y su maletín. SHELLEY WINTERS se sienta en el lado opuesto a MONTGOMERY CLIFT en A Place In The Sun. Clara escribe en su cuaderno de notas.*)

EDDIE. *(A JEAN PETERS, simultáneamente CLARA escribe en su diario.)* ¿Estás segura de que quieres continuar con esto?

JEAN PETERS. ¿Con esto?

EDDIE. Sabes a lo que me refiero ¡Esta obsesión tuya!

JEAN PETERS ¿Obsesión?

EDDIE. Sí, ¡esta obsesión de ser escritor!

JEAN PETERS. Por supuesto. Estoy segura

*(Brando está leyendo. CLARA desde el bote.)*

CLARA. Creo que los Steinberg han perdido su interés en mi obra. Recibí una carta de ellos que decía que tenían que marcharse a Italia y se pondrían en contacto conmigo cuando volvieran.

EDDIE. Tengo dinero suficiente para que podamos vivir bien con mis clases. Podríamos ser todos muy felices.

CLARA. *(Desde el bote.)* Desde que tenía doce años he soñado en secreto con ser escritora. Todo el mundo dice que es una locura para una Negra querer ser escritora.

Eddie dice que me he vuelto tímida y reservada y no puedo aceptar el paso del tiempo, que mis diarios me consumen y que lo que escribo en ellos me convierten en un espectador que observa su vida como si estuviera viendo una película en blanco y negro. Él piensa a veces... para mí, mi vida es como una de las películas que adoro tanto... yo actuando en un papel principal<sup>65</sup>.

EDDIE *(A JEAN PETERS mirando las fotografías colgadas.)* Me preguntó por tu obsesión de escribir acerca de tus padres cuando eran jóvenes. No los conociste. Tu madre no es joven, tu padre tampoco y nosotros ya no somos esa joven pareja que vino a Nueva York en 1955, y todo lo que me dices ya, es: “Eddie no eres el mismo desde que volviste de Corea.”

*(EDDIE, se marcha. MONTGOMERY CLIFT rema mientras WINTERS le habla. Las luces sobre BRANDO y PETERS comienzan a bajar lentamente.)*

---

<sup>65</sup> Para Adrienne Kennedy el cine y en concreto la actriz Bette Davis has sido siempre una referencia y un ídolo. En *People Who Let to My Plays* Kennedy (1987) escribe: “*Bette Davis*: The heroines in her movies were the reflective and independent and had opinions. They also dressed beautifully and were adored by men. I wanted to be like that” (p.47).

SHELLEY WINTERS. (A MONTGOMERY CLIFT.) Un domingo de lluvia... nuestro vecino de al lado me trajo por las calles vacías en domingo para poder ver a mi hermano. Él es el mismo. Mi padre vino a casa la pasada noche por primera vez desde que abandonó Cleveland. Él y mi madre se pelearon y mi madre comenzó a reírse. Ella decía una y otra vez: “mira, sí, yo puedo reírme, ja, ja, nada podrá hacerme daño nunca más. Nada que puedas hacer, Wallace, me hará daño de nuevo, nadie puede herirme desde que mi hijo yace allí en el Hospital y nadie sabe si vivirá o morirá.” En voz alta de nuevo dijo: “ja, ja” y empezó a andar en círculos con sus zapatos blancos puestos. Mi padre vociferó lo jodidamente loca que estaba y empezaron a darse empujones. Les pedí por favor que pararan. Mi padre miraba alrededor enloquecido.

“Odio esta casa. Fue mi dinero el que ayudó a hacer el pago de ella y puedo venir aquí cuando quiera. Puedo venir aquí y ver a mi hija y tú no puedes detenerme”, dijo.

CLARA. (*Al diario.*) La última semana de marzo llamé a mi madre y le dije que Eddie y yo nos habíamos divorciado y quise venir a Cleveland inmediatamente.

Ella dijo: “voy a ir allí”.

“¿Cuándo?” —dijo. “¿Cuándo?”.

Eran las cuatro en punto de la tarde.

“¿Cuándo puedes venir?” —dijo.

“Cogeré el tren esta noche. Te llamaré desde la estación.”

“¿Debería ir a buscarte?”

“No, te llamaré esta noche. Te llamaré desde la estación.”

Ella llamó a las 10:35, al día siguiente. Dijo que cogería un taxi. Bajé al patio y esperé allí. Cuando salió del taxi, no olvidaré nunca la expresión de su cara. Su cara tenía cien arrugas. Nunca la había visto tan triste.

CLARA. (*Recitando su obra.*) Dijeron que me había vuelto loca de leer demasiado, y de enterrarme en mis libros. Dijeron que debería quedarme y dar clases en verano. Pero me fui. Me fui a Londres. Allí en el aquel taxi negro, mis manos estaban más frías que nunca. Tan pronto como salí del taxi y crucé el camino gris a través de una puerta oscura, dentro de un jardín donde había cuervos negros en la hierba, fue cuando me derrumbé. Uh...Uh. SHELLEY WINTERS. Esta mañana mi padre vino de nuevo. Dijo, “Clara quiero hablar contigo”. Quiero que sepas mi postura. Tu madre siempre ha creído que ella ha sido mejor que yo. Tú sabes que Mr. Harrison la crio como si fuera blanca, y ella, vuelvo a decirte, se cree mejor que yo. (*Fue entonces cuando pude oler el whiskey en su aliento... Había bebido de la botella que lleva en el maletín.*)

*(Ella mira con angustia a MONTGOMERY CLIFT intentando que la escuchara.)*  
 CLARA. *(Leyendo de su cuaderno de notas.)* “Vino a mí en el retrete de fuera, en el jardín, en la higuera. Él me ha dicho que tú eres un uh, uh, uh. Soy tu primer uh. Tú perteneces aquí con nosotros los búhos en la higuera, no eres alguien que le cocina a su Maldito Padre y corrí al retrete en la noche gritando, uh. ‘Bastarda’, te llama la gente en la ciudad y gritan ‘Bastarda’, pero yo —yo pertenezco a Dios y a los búhos, uh, y me senté en la higuera. Mi Maldito Padre es el Hombre Blanco en la ciudad, pero yo pertenezco a los búhos”.

*(Dejando su cuaderno de notas. Las luces vuelven a PETERS y BRANDO en la cama.)*

JEAN PETERS. Cuando mi hermano estuvo en el ejército en Alemania, él se vio involucrado en un asesinato y fue condenado por el tribunal militar. Fui a visitarle a la empalizada.

Estaba en un cobertizo prefabricado en New Jersey.

Su cabeza estaba afeitada y no tenía zapatos. Una vena le recorría la frente y sus ojos eran marrones. Cuando estaba en el instituto, hizo dos veinte en la pista All City. Pensamos todos que sería un gran atleta. Su sueño eran la Olimpiadas. Después del instituto ingresó en varias universidades, pero las dejó: Morehouse *(donde estuvo mi padre)*, Ohio State *(donde yo estuve)* y Western Reserve. “Soy un fracasado”, dijo. “No puedo con estas escuelas. Estoy cansado”. De ahí se marchó al ejército.

Después de que Wally abandonara el ejército trabajó noches como camillero en hospitales, le gustaba estar en el ala mental. Durante años, cada otoño, comenzaba la universidad, pero a los pocos meses la abandonaba. Él y su mujer se casaron antes de que él fuera enviado a Alemania. La conoció en la Western Reserve y ella se graduó Cum Laude mientras él estaba prisionero en el campamento.

*(Música de película. Un barco oscuro, MONTGOMERY CLIFT y SHELLEY WINTERS reaparecen en el lado opuesto. MONTGOMERY CLIFT rema CLARA está llorando.)*

SHELLEY WINTERS y CLARA. Eddie ha venido desde Nueva York, porque mi hermano puede que muera. No ha vuelto a hablar ni a moverse. No sabemos realmente su estado. Todo lo que sabemos es que su cerebro está posiblemente muy dañado. No habla, ni se mueve.

JEAN PETERS. Estoy sangrando.

*(Las luces se atenúan de repente sobre MARLON BRANDO Y JEAN PETERS. SHELLEY WINTERS se pone de pie y “cae al agua”. Ella está en el agua solamente su cabeza está visible, pide ayuda silenciosamente. MONTGOMERY CLIFT la mira. Continúa pidiendo ayuda en silencio, pero MONTGOMERY CLIFT simplemente la mira. Música de película. CLARA comienza a hablar mientras SHELLEY WINTERS continúa llorando en silencio mientras pide ayuda.)*

CLARA. El doctor ha dicho hoy que mi hermano vivirá; tendrá daños cerebrales y se quedará paralítico.

Después de que nos lo dijeran, mi madre lloró en mis brazos, fuera del hospital. Estábamos de pie en las escaleras, y ella en shock, creí que nos caeríamos de cabeza por las escaleras.

*(SHELLEY WINTERS se ahoga. La luz se centra en MONTGOMERY CLIFT y mira a SHELLEY WINTERS como se ahoga. Luces sobre CLARA. Música de película. Oscuridad. Breve imagen cegadora de la MUJER DE LA COLUMBIA PICTURES.)*

FIN

#### 4.7.14. Additional notes on *A Movie Start Has to Star in Black and White's* (1976).

The influence that Adrienne Kennedy receives from classic cinema is remarkable. Just the title offers an opportunity for education and for including the arts, cinema, and literature as a complement to our didactic proposal. Introducing the influence of cinema in the creation of autobiographical plays in Adrienne Kennedy's can, in addition, be linked to our chosen subject of Universal Literature with topics as classic adaptations, among others.

The line of investigation on the play covers play construction, cinema influences, the question of identity and, most importantly, for our purposes, the autobiographical elements. McDonough's (2006) or Morrison's (2012) reflect on the context on the play and the technical creation by mixing memories and historical cinema figures, something that we have studied in previous plays. Kennedy writes a play framed in the love she felt for movies and what represented to her. From our point of view, Hollywood during the 50's and 60's stablished the beauty cannons required to be successful and how triumph, glamour and fandom could be acquired. In movies mentioned in the play and used as a

background, *Now Voyager* (1942), *¡Viva Zapata!* (1952) or *A Place in the Sun* (1951) we see how Afro-Americans do not have a place for this glamour.

It is known that the role Black people had in Hollywood at that time offered to perform drivers, cleaners, moms, gatekeepers, custodians and sous-chefs, second-class characters. Kennedy's character, Clara, swims among Hollywood stars from Marlon Brando to Bette Davis. It is as if the meaning behind the play is to denounce the sense of inferiority, the lack of consideration and again to vindicate the need for reform and change. Another possible interpretation of Kennedy's splitting her main characters into famous or historical personages is to give the female character the security to express herself through them. These consolidated figures play the role of speakers to express and denounce the injustices in the Afro-American race.

On the question of identity, among other authors we would like to concentrate EL-Gindy (2012) whose investigation turns again as a continuation on the fragmented personalities the investigation is mainly referred to the splitting personalities problems and how women used dreams to portray the problematic lives women had in the oppressive American society.

Finally, and most importantly, we wanted to complete the notes on the autographical aspects of the play. We can affirm that Adrienne Kennedy directly constructs her play on the pillars of autobiography situating Kennedy's brother in the center of the play and her relationship with him as the core while debating and talking to Hollywood stars. Just after the opening paragraph the characters continue to explain one of the most controversial moments in Adrienne Kennedy's life regarding the difficult relation she had with her brother, something that connects with the author own words in *People* and to the play *Secret Paragraphs about My Brother* (1996), which completes the information by Kennedy in *A Movie Star*.

In order to briefly help the interpretation, we would add some aspects, Kennedy included in that play. In that play, we are told that her brother attended Ohio State before he joined the Army, something that changed his life and those changings in Adrienne Kennedy's brother made the author think about the possibility of maintaining a double life, One of the keys is offered in *Secret Paragraphs about My Brother*, when Kennedy (2001) writes, "I never knew my brother had a nickname" (p.236). She only did not know

about her brother, but she suspected he was involved in turbulent affairs, “Often I dream of my father pulling the silver-colored Kaiser in which my brother came back from a drive late one night with blood on the fender. He said he’d hit a dog. It remained a mystery” (p.237). With these two quotations, we understand that there is a dark past in Adrienne Kennedy’s brother as the author has commented it. Suddenly, one day he disappeared.

She mentions that his brother had always been a problem and the discussions with Adrienne Kennedy’s parents were constant as in the following example, when her brother discusses with her mother while she listens to the bathroom door:

There were so many mysteries surrounding my brother. During those years, he and my mother would go into the bathroom and close the door.  
 “Mother, I want to talk to you”, he’d mumble and into the bathroom they’d go and run the water loudly. I don’t know what they talked about.  
 My mother would emerge, minutes later, and run into her bedroom. Often, I could hear her sobbing.  
 “What’s wrong?” I’d say, trying to open her closed door.  
 Once, months later, she said, “Your brother may have to go to court”.  
 “Court?”  
 “I don’t want to talk about it”. And she walked away.  
 “Mind your own business”, my brother would say whenever I’d ask what was wrong. “Mind your own business”.  
 He died without telling me anything. (pp.237-238)

To confirm autobiography, she situates action around 1963 when her brother had an accident, which is the starting point of this play. The accident, which is the starting point of *A Movie Star Has to Star in Black and White*. Kennedy (2001) is related to one of the most obscure passages of Adrienne Kennedy’s life in relation with her brother’s “dark” life. We can guess the drama for the family, she wanted to have suicide and her father was completely disillusioned. The accident the beginning of the play she thinks about killing herself, “Lately I think of killing myself. Eddie Jr. plays outside in the playground. I’m very lonely... I wonder why I lie so much to my mother about how I feel” (64). Her father in that moment feel completely disillusioned, “My father once said his life has been nothing but a life of hypocrisy and that’s why his photograph smiled” (64).

Adrienne Kennedy uses autobiographical passages from her parents and brother materializing the differences existed between them. According to EL-Gindy (2012):

What pushes Kennedy to write this type of plays is her passion of mind. She experiments with more than one form to achieve what she aims for. Finally, she decides to enter the realm of dreams to achieve her end. Employing that disturbing technique, she keeps logging in and out the dream. It could be stated that from the very beginning of the play, the reader or the spectator exerts much attention, to the play to know whether it's the reality or the dream. (p.12)

We believe that together with *June and Jane in Concert* both could be the two more veiled autobiographical plays Adrienne Kennedy has written. To conclude, we would like to manifest that *A Movie Star Has to Star in Black and White*, is a play that predominantly manifest to autobiographical passages of Adrienne Kennedy's life, the complicated relation she had with her brother and the obscure past 'Charlie' had during her marriage, and the complicated relation Adrienne Kennedy had with her mother, a mixture between admiration and auto-flagellation. In this play Adrienne Kennedy manifests the fears she had in becoming a playwright mixed with pregnancy terrors. At the same time, she continues with a blood imagery she has used in since the beginning with allusion to sexual blood and blood related to assassination.

For educational purposes, these notes propose activities and projects of inquiry connected to cinema and the actors and actresses of the 50's or in the student's knowledge, the adaptation of novels and plays into the cinema among others. In addition, the play clearly offers an opportunity to discuss aspects that we have studied in our semiotic analysis such as Memory associated to intimacy, sincerity, others and, obviously, identity, something that we can promote on our students as an exercise to discern to what extend they are able to tell intimate events to others and to what aim.



#### 4.7.15. *Electra* and *Orestes*'s (1972) translation.

*Electra and Orestes* (1972) are two versions commissioned by the Julliard Conservatory in 1980. We see in the adaptations two Adrienne Kennedy's plays that attempted, in our opinion, to offer a Procrustean theatre in an easily accessible way to make a kind of theatre understandable, Greek Tragedy, that was clearly too complex for the average American intellectual mentality of the 1970s and 1980s. Although the two plays are far from the line of writing in which Adrienne Kennedy has been working for twenty years, they are a good example of how the African American theatre Greek Tragedy's adaptations has spread the Negro cause. Revenge, colonialism, and women's heroin are some of the themes presented in the play. Race and gender and brotherhood could be dealt with in some of the fragments present in the play. One of the most relevant aspects that we can find in the version is that the author has completely erased all the chauvinism passages in Euripides' original and *Electra* is presented in both plays as a reference for the new women that Black Esthetics was looking for: strong personality, leadership, and balance to counter a male domination of the world.

## *Electra*

**Summary:** After Clytemnestra murdered her husband Agamemnon, she hands her daughter *Electra* over to a peasant to prevent her from having noble offspring, for if this were to happen, she would surely claim her right to the throne. *Electra* lives, in the countryside, married to the peasant, but has no relations with him. This is because he is an honest man and does not believe he has the right to deflower a woman of noble birth. *Orestes* (*Electra*'s brother) arrives at *Electra*'s house accompanied by *Pilades*. *Electra* does not recognize him, and *Orestes*, without being made known, tries to find out if his sister was willing to avenge her father's death. When the brothers finally recognize each other, they plan revenge on their mother and her new husband: *Aegisthus*. Once both brothers kill their mother, *Clytemnestra*, they both have regrets about having ended the life of who was their own parent. In the end, *Electra* is forced to marry *Pilades*. *Orestes* is banished and subjected to trial for his sin.

## ELECTRA (1972)

*La escena se desarrolla fuera de la cabaña del campesino. Es por la noche, justo antes de la caída del sol.*

CORO: Argos, nuestra ciudad ancestral. El río Ínaco.

Fue aquí donde el rey Agamenón lideró su armada lejos y con la flota de guerra tomó rumbo a Troya.

Tras haber asesinado al rey de Troya y saqueado esa noble ciudad ha vuelto aquí a Argos. En los muros de nuestros templos cuelgan en alto sus trofeos.

Desde la distancia ha tenido buena fortuna, pero aquí en su propia casa ha muerto a causa de la traición de su mujer Clitemnestra y la mano asesina de su amante Egisto.

Ahora Agamenón está muerto.

Egisto es el rey ahora y Clitemnestra su esposa.

Para los hijos que dejaron tras de sí...

... el hijo Orestes, al que ordenaron matar, un anciano esclavo se lo llevó a la Fócida.

Electra permaneció en Argos y cuando tuvo la edad, los nobles de toda la Hélade vinieron a pedir su mano.

Egisto, temiendo que su futuro esposo fuera un príncipe, y su hijo pudiera vengarse de él por la muerte de Agamenón, la mantuvo en casa y no dejó a nadie que se casara con ella.

Él tuvo miedo de que ella pudiera concebir un hijo en secreto por un noble, por consiguiente, decidió matarla.

Clitemnestra le detuvo, temió el odio que la muerte de sus hijos provocaría y temió que dicho odio cayera sobre ella.

Egisto diseñó una trama final: prometió que recompensaría a cualquiera que matara a Orestes... ahora en el exilio.... una recompensa en oro.

Dio a Electra en matrimonio a un campesino.

*(Entra ELECTRA desde la cabaña con un cubo. Lo deja en el suelo.)*

CAMPESINO: Electra, ¿por qué te levantas al alba? Eres una princesa. Debes descansar.

ELECTRA: Debo ir al manantial a por agua. Sé que tú no lo esperas de mí, pero lo correcto es que yo comparta el esfuerzo y trabaje con todas mis fuerzas por nuestra existencia.

CAMPESINO: Ve entonces al manantial si lo deseas. Yo trabajaré en los campos esta mañana. Tan pronto como se haga de día, sacaré el buey y araré los campos.

(Sale ELECTRA y el CAMPESINO. Entra ORESTES y PÍLADES.)

ORESTES: ¡Ja! Pílates, tú eres el hombre en quien confío por encima del resto. He compartido tu casa. Eres un amigo de verdad, el único que tengo y el único que me ha dedicado honores a pesar de la condición en la que he caído.

Ahora, he vuelto, enviado por el Oráculo de Apolo<sup>66</sup> de nuevo a casa para matar a aquellos que degollaron a mi padre.

La pasada noche visité la tumba de mi padre, lloré por él, le ofrecí un bucle de mi pelo y sacrifiqué un cordero.

Ahora en vez de entrar en la ciudad, he venido hasta la frontera en secreto para buscar a mi hermana quien, he oído, ha sido entregada en matrimonio y vive cerca de aquí.

Debo verla y conseguir su ayuda para poder llevar a cabo nuestra venganza.

Mira, el alba asoma. Encontremos un sirviente a quien podamos preguntar si Electra vive por aquí.

Espera, un esclavo viene llorando por el camino.

De momento apartémonos de su vista.

ELECTRA: (*Llorando.*) Agamenón fue mi padre.

Mi madre fue Clitemnestra.

Y yo soy conocida por las gentes de Argos,

Como “la pobre” Electra. Mi vida es insoportable

Tú, Agamenón, padre mío, yaces muerto. asesinado por Egisto.

Hermano mío, ¿qué ciudad te retiene en cautiverio?

Compungido en mi habitación sueño contigo.

*A del femo pja pol i tia sek r ata*

*Deizmio lipi meni sto do mati omu*

*Se oni revo me*<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> El Oráculo de Delfos, junto con el oráculo de Cumas han sido los dos lugares más emblemáticos de consulta adivinatoria en la antigüedad. Sobre el oráculo de Delfos recomendamos leer el trabajo de Fumanal (2010), “Edipo y Gaia: el tema de la Madre Tierra en el Oráculo de Delfos”, donde encontramos referencias al funcionamiento del arte adivinatorio en el mundo clásico. Con el trabajo que Adrienne Kennedy realizó sobre las adaptaciones de Electra, Oreste de Eurípides y Edipo Rey de Sófocles, entendemos que la autora posee un amplio conocimiento del mundo clásico unido a su previa formación en la lengua latina durante sus estudios preuniversitarios.

<sup>67</sup> Adrienne Kennedy introduce en su versión lo que podría ser un texto en griego moderno. Separa las palabras con la intención de crear una sonoridad cuando se interprete, pero muy alejado del texto en griego original. Nuestra propuesta es interpretar estos pasajes desde una posible versión de la obra en griego moderno y adaptada por la autora para crear un efecto acústico.

Mi lamento de rabia

padre te invoco hasta en las profundidades de la tierra

Escucha mi lamento que cubre mis días:

*Pateramu Pateramu*

Cruel fue el filo del hacha que rasgó tu piel.

Cruel fue el astuto que esperó a que acabaras tu viaje de Troya y tu mujer te diera la bienvenida, no con una corona, sino con un hacha de doble filo.

CORO: Electra nuestra princesa, hemos venido a visitarte y a hablarte del festival de pasado mañana. Todas las jóvenes aún no casadas se preparan para salir en procesión por la diosa Hera hacia su templo. Queremos que vengas.

ELECTRA: No puedo ir. Los vestidos elegantes y los collares de oro, queridas amigas, entristecen más aún mi corazón. No podría soportar la imagen de las jóvenes de Argos bailando, y menos quisiera bailar yo con ellas.

Además, mira, mi pelo está descuidado y mis vestidos están hechos trizas.

Mi aspecto avergonzaría la memoria de Agamenón.

CORO: Electra, ven. La diosa Hera puede inspirarte. Te conseguiremos un vestido y un collar de oro.

¿Acaso crees que vas a poder olvidar a tus enemigos si te pasas todo el tiempo llorando en vez de rezarle a los dioses?

Tu día de ser feliz llegará, no por llorar sino por rezar en estas fiestas y en los festivales. Ven.

ELECTRA: Pero amigas mías, yo he rezado.

Año tras año.

Pero ningún dios me ha escuchado.

He rezado por el dios que ha muerto.

He rezado por la princesa que vive

exiliada en un país desconocido.

Aun así, he desaparecido de mi palacio ancestral mientras que mi madre vive con Egisto en una cama teñida de muerte.

*Fo nos.*

*(De repente ORESTES y PILADES se aproximan acompañados por unos sirvientes.)*

ELECTRA: *(Detrás del coro.) min me az ji zis!*

ORESTES: *Perimene. Akuse.* Traigo noticias de tu hermano Orestes.

ELECTRA: *¿Tu a del fumo?*

ORESTES: Sí.

ELECTRA: ¿Está vivo o muerto?

ORESTES: Él está vivo.

ELECTRA: ¿Vivo? *(Superado por un momento.)* ¿En qué tierra vive él?

ORESTES: Él va de ciudad en ciudad, pero sin permiso de ciudadanía alguno.

ELECTRA: ¿Padece hambre?

ORESTES: No está hambriento, pero vive como refugiado y sin ningún poder.

ELECTRA: ¿Ha enviado algún mensaje para mí?

ORESTES: Él ansía saber si tú estás viva y qué clase de vida llevas ahora.

ELECTRA: Me he muerto de pena como puedes ver.

ORESTES: Sí, muy a mi pesar lo veo.

ELECTRA: He afeitado mi cabello como las víctimas de los escitas para señalar así mi pena.

ORESTES: Para mostrar tu pena por Orestes y por la muerte de tu padre.

ELECTRA: Ellos fueron tan queridos para mí como mi propia vida.

ORESTES: Tu hermano te ama de la misma manera.

ELECTRA: Sé que me ama allí donde se encuentre.

ORESTES: Dime Electra, ¿por qué vives tan distante de Argos?

ELECTRA: Fui obligada a venir aquí cuando me casé.

Mi marido es de Micenas.

ORESTES: ¿Es esta tu casa?

ELECTRA: Sí.

ORESTES: Es muy pobre.

ELECTRA: Mi marido es pobre, pero él siempre me ha mostrado un gran aprecio, e incluso reverencia. Nunca se ha acercado a mi cama. Para él, todavía soy la princesa Electra.

ORESTES: Quizás piensa que Orestes puede volver algún día y vengarse.

ELECTRA: Creo que no. Creo que actúa de corazón. Respeta mi pasado real.

ORESTES: Eso le hará muy feliz a Orestes. Y Clitemnestra, ¿se mantuvo apartada y permitió que dicha crueldad se cometiera contigo?

ELECTRA: Mi madre se preocupa por Egisto y sólo por Egisto y a él es al único que escucha.

ORESTES: ¿Qué le motivó a Egisto hacer algo así?

ELECTRA: No quiso que tuviera hijos nobles que pudieran vengarse de él.

ORESTES: Entonces no tienes ningún poder.

ELECTRA: No.

*(Silencio entre ellos.)*

ORESTES: Estas mujeres alrededor de nosotros, ¿son amigas?

ELECTRA: Sí. Son mis amigas de confianza.

ORESTES: ¿Puedo hablar abiertamente?

ELECTRA: Sí.

ORESTES: Bien, entonces, supón que Orestes viene, ¿piensas que él podría llevar a cabo este asesinato?

ELECTRA: Tendrá que ser muy fuerte, como lo fueron los asesinos de mi padre.

ORESTES: Y Electra, ¿desearías ayudar a Orestes a matar a tu madre?

ELECTRA: Lo haría, con el mismo hacha de doble filo con el que mató a mi padre.

ORESTES: Le diré entonces que estás decidida en tu propósito.

ELECTRA: Cuando haya derramado la sangre de mi madre como pago por la muerte de mi padre, entonces podré morir contenta.

ORESTES: Sé que éstas son palabras que Orestes quisiera escuchar de tu boca si pudiera verte.

ELECTRA: Si yo le viera no le reconocería.

ORESTES: No, erais muy jóvenes cuando os separasteis.

ELECTRA: Solamente hay una persona que reconocería a Orestes ahora.

ORESTES: Quieres decir, el viejo esclavo que le escondió para salvarle la vida.

ELECTRA: Sí, ese anciano fue el tutor de mi padre.

ORESTES: Dime, se le concedió a tu padre una tumba cerca de su noble reino.

ELECTRA: Su cuerpo yace ahora donde cayó muerto, arrojado fuera de las puertas de la ciudad y a nadie se le permite que lo toque.

ORESTES: Orestes también ansía saber acerca de las injusticias cometidas contra ti en estos años pasados.

ELECTRA: No quiero que mi hermano se angustie excesivamente. Es suficiente con decirle que vivo exiliada aquí en la frontera de la ciudad. Tengo amigos, pero mi pena es tan grande que vivo la mayor parte del tiempo en soledad con mi marido. Mientras tanto nuestra madre vive rodeada de los tesoros de Troya, los que mi padre trajo a casa con él. Egisto, quien asesinó a mi padre, se sube al mismo carro que mi padre y se pasea de un lado a otro de la ciudad contoneándose, sosteniendo con su mano ensangrentada el mismo

etro que mi padre llevaba cuando lideró Grecia a la guerra contra Troya. En la tumba de mi padre, no se vertió vino alguno, ninguna corona de flores de mirto fue depositada, y ahora deshonrado, allí simplemente yace desnudo.

Egisto, cuando está borracho, he escuchado, da saltos en la tumba y arroja piedras contra el nombre inscrito de mi padre y grita: ¿dónde está tu hijo Orestes ahora?, ¿por qué no vuelve a proteger tu tumba?

ELECTRA: Entonces querido extranjero, yo te pido que le digas a Orestes todo lo que yo te he dicho. Hablo por mí misma y en nombre de mi padre. Agamenón llevó la muerte a Troya. Pregúntale si no puede él ahora matar a este desgraciado.

*(Entra el campesino.)*

CAMPESINO: *(Temerosa por ELECTRA.)*

Extraños, ¿qué queréis de nuestra casa?

Electra, tú deberías dejar a los extranjeros

Y volver a nuestra casa.

ORESTES: Traemos buenas noticias.

No haremos nunca daño a la princesa Electra.

ELECTRA: Estos dos hombres me han traído noticias de Orestes.

CAMPESINO: ¿Orestes?

ELECTRA: Sí.

CAMPESINO: ¿Está Orestes todavía vivo?

ELECTRA: Sí, está todavía vivo y me ha mandado un mensaje.

CAMPESINO: ¿Es esto verdad?

ORESTES: Por mi honor, lo juro.

ELECTRA: *(A los hombres.)* Este hombre, mi marido, es conocido como “el pobre marido de Electra”.

CAMPESINO: Con estas fantásticas noticias, por favor venid dentro. Todo lo que tenemos aquí es vuestro.

ORESTES: Permítenos aceptar entonces la hospitalidad de esta casa.

*(Sale ORESTES y PÍLADES hacia dentro de la cabaña.)*

ELECTRA: *(A su marido.)* Sabes lo vacía que está nuestra casa. Estos dos invitados están muy por encima de nuestro nivel. ¿Por qué les invitas a que entren?

CAMPESINO: ¿Por qué no? Si son tan nobles como parecen, estarán como en su casa en esta cabaña.

ELECTRA: Puesto que ya los has hecho, ve rápido y encuentra al sirviente de mi padre, a quien desde que le han expulsado de Argos, cuida de un pequeño rebaño de ovejas cerca de la frontera con Esparta.

Dile que tenemos invitados y que debe traer algo que pueda cocinar y ofrecer a nuestros invitados. Él se alegrará de saber que mi hermano, el niño al que él un día salvó, todavía vive. Bendecirá a los dioses por ello.

CAMPESINO: Buscaré ahora mismo al anciano y le diré tu mensaje. Ve ahora dentro y prepara las cosas.

CORO: Hace tiempo, en las montañas de Argos,

un pequeño cordero fue encontrado por Pan,  
el cordero tenía un hermoso vellón de oro puro.

Pan, dicen, se lo trajo a Atreo, rey de Argos.

Maravillosos cánticos se elevan en voz alta  
como alabanza al vellocino de oro.

Entonces Tiestes yació secretamente con la mujer de Atreo,  
la persuadió y robó el singular cordero para su propia casa.

Entonces, acercándose a la asamblea de personas, él proclamó  
que tenía en su propia casa  
el cordero con la piel de oro.

Fue entonces cuando Zeus dio la vuelta  
al brillante movimiento de las estrellas,  
Y desde ese día, el resplandor del divino fuego  
viaja siempre en dirección al oeste en el cielo.

Y las reseca planicies de Amón languidecen sin ser acariciadas  
por el rocío mientras Zeus les priva de su dulce lluvia.

Esta es la historia.

Pero a duras penas puedo creer  
que el sol de oro  
cambió su curso de fuego  
para vengar el pecado humano.

Sin embargo,

los cuentos de miedo son útiles:

Ellos prometen una reverencia a los dioses.

¡Oh, Clitemnestra!



Has recordado historias como estas  
mientras alzabas tu mano para asesinar a tu marido.

*(Entra el ANCIANO llevando flores y un cordero.)*

ANCIANO: Electra, princesa Electra. *(ELECTRA aparece en la puerta.)* Te he traído un lechal amamantado en mi propio rebaño, se lo arrebaté a la cordera esta mañana, las flores recién cortadas y el queso vienen directamente de la prensa. Y aquí hay algo de nuestro viejo vino aromado. Permite que alguien les lleve esto a los extranjeros. Mis ojos se llenan de lágrimas.

ELECTRA: ¿Por qué estás llorando anciano?

ANCIANO: De camino aquí, he pasado junto a la tumba de tu padre. Me arrodillé, derramé lágrimas y luego abrí el odre y vertí algo de vino como ofrenda.

Allí vi junto al altar un lechón de lana negra recién sacrificado, la sangre aún fresca, y junto a él un mechón de pelo. ¿Qué hombre se atrevería a visitar la tumba? Ningún argivo lo haría. ¿Crees que tu hermano podría haber venido en secreto y haber hecho sacrificios en la desolada tumba de tu padre? Electra ve allí. Contrasta ese pelo con el tuyo propio, mira a ver si es el mismo.

ELECTRA: Aún si fuera el pelo de Orestes, no se emparejaría con el mío. El pelo de Orestes creció como el de un atleta en la palestra mientras que el mío lo hizo suavizado por el cuidado y el peinado.

Y, además, no creo que el valeroso Orestes viniera a Argos en secreto.

ANCIANO: Esto puede que sea verdad, pero aun así mira a ver si el tamaño y la forma de las pisadas cerca de la tumba son como las tuyas.

ELECTRA: ¿Cómo puede haber huellas de pisadas en el suelo rocoso?

No, o bien algún desconocido se apiadó de la triste tumba y dejó allí el mechón de pelo o algún argivo se burló de los guardianes e hizo las ofrendas.

ANCIANO: Bien, ¿dónde están los extranjeros? Quiero verlos.

ELECTRA: Aquí están.

*(Están PÍLADES y ORESTES.)*

ANCIANO: Mis saludos a los desconocidos.

ORESTES y PÍLADES: Nuestros saludos Anciano.

ORESTES: Electra, ¿de quién es amigo este hombre?

ELECTRA: Este hombre fue el tutor de mi padre.

ORESTES: *(Extrañado.)* El mismo hombre que puso a tu hermano a salvo.

ELECTRA: Orestes le debe la vida.

ORESTES: ¿Por qué me mira? Quizá cree que me parezco a alguien.

(El ANCIANO mira a ORESTES.)

ANCIANO: Forastero, la cicatriz<sup>68</sup> en tu ceja. ¿Cómo te la hiciste?

ORESTES: Me caí y me hice el corte.

ANCIANO: Te caíste y te cortaste una vez cuando intentabas cazar un cervatillo.

ORESTES: Sí, me caí y me corté cuando intentaba cazar un cervatillo.

ANCIANO: Te caíste y te costaste una vez cuando intentabas cazar un cervatillo conmigo.

ORESTES: Me caí y me corté una vez cuando intentaba cazar un cervatillo contigo.

(ELECTRA los mira.)

ANCIANO: Mi princesa, mira este hombre ante ti.

ORESTES: Sí, princesa Electra, mira de cerca a este hombre ante ti.

ANCIANO: Princesa, ¿es éste tu hermano?

Es Orestes.

ELECTRA: ¡Oh, hermano mío! ¿Eres tú?

ORESTES: Sí. Electra.

(Corren y se abrazan.)

ELECTRA: Pensé que nunca vendrías. *O res ti mo*

ORESTES: *a ga pi me ni mu a del fi*

ELECTRA: He estado desesperada.

ORESTES: Yo también.

ELECTRA: Realmente eres Orestes.

ORESTES: Sí, tu aliado.

(Al ANCIANO.) Ahora dime, anciano, ¿tengo algún amigo en Argos?

O ¿estoy desprovisto... así como en la fortuna... de todo?

¿Debería entrar de día o de noche?

¿Qué camino debo tomar para encontrarme con mis enemigos?

ANCIANO: Hijo mío, tú eres un exiliado: no tienes ningún amigo. Para los ojos de tus antiguos amigos tú estás acabado; nadie deposita sus esperanzas en ti.

ORESTES: Quiero volver a Argos a la casa de mi padre.

ANCIANO: ¿Es esta tu intención? Entonces debes matar a Egisto y a tu madre.

---

<sup>68</sup> El reconocimiento por una cicatriz es común en la tradición literaria griega. Ulises en *La Odisea* de Homero fue reconocido por su cicatriz en la pierna por su sirviente cuando volvió a palacio después de veinte años fuera luchando en la Guerra de Troya.

ORESTES: Matarla es la razón por la que he vuelto.

ANCIANO: Ya lo veo, es inútil pensar en poder entrar dentro de los muros de la casa real. Egisto tiene centinelas por todos lados. Él es muy temido, se rumorea incluso que no duerme por las noches. Pero escucha. Fortuna puede que haya intervenido a nuestro favor. De camino aquí he visto a Egisto.

ORESTES: ¿Dónde? *Pu je ron da*

ANCIANO: No lejos, en las praderas donde los caballos pastan.

ORESTES: ¿Qué hacía él?

ANCIANO: Preparando un banquete para las Ninfas. Tenía todo a mano preparado para sacrificar un toro.

ORESTES: ¿Estaban sus hombres con él o tenía él simplemente esclavos?

ANCIANO: Solamente sus esclavos estaban allí. Ningún argivo.

ORESTES: ¿Había alguien allí que pudiera reconocerme?

ANCIANO: No son esclavos recientemente llegados a Argos. Nunca te han visto.

ORESTES: Me pregunto cómo podría acercarme a él.

ANCIANO: Quizá podrías simplemente ir y quedarte junto a la carretera cerca del sacrificio y así el podrá verte.

ORESTES: Y ¿cómo podría yo acercarme a él?

ANCIANO: Quizás simplemente podrías esperar junto al camino cerca del sacrificio, y así él te verá.

ORESTES: Y entonces.

ANCIANO: A menudo no puede resistirse y jugar a ser el Rey. Puede que ordene que le acompañes.

ORESTES: Iré enseguida. Una vez que esté allí llevaré a cabo mi plan. ¿Estará mi madre con él?

ANCIANO: Ella está en Argos todavía. Teme ir entre la muchedumbre. Es muy odiada.

ORESTES: Entonces será difícil matarlos a ambos.

Deben morir al mismo tiempo.

ELECTRA: De la muerte de mi madre me ocupo yo.

ORESTES: Entonces tendremos éxito.

ELECTRA: Anciano, ¿nos ayudarás?

ANCIANO: Sí, lo haré. ¿Qué plan tienes para la muerte de Clitemnestra?

ELECTRA: Este: Ve y dile que he tenido un hijo... un varón. Dile que fue hace diez días.

ANCIANO: Y ¿cómo se entenderá esto con la muerte de tu madre?

ELECTRA: Cuando ella reciba las noticias del nacimiento de mi hijo, sé que vendrá.

ANCIANO: ¿Por qué debería ella venir?, ella, que te ha menospreciado tanto.

ELECTRA: La conozco bien. Vendrá y pretenderá llorar por el nacimiento de mi hijo.

ANCIANO: Quizá. ¿Y una vez aquí?

ELECTRA: Una vez aquí, estaremos preparados.

ANCIANO: Si veo a Clitemnestra perecer entonces yo sí moriré de alegría.

ELECTRA: Entonces, primero tú debes mostrar a mi hermano dónde debe ir para encontrar a Egisto. Entonces ve a mi madre y dile que yo lo he dicho.

ANCIANO: Le llevaré tus palabras inmediatamente.

ELECTRA: Orestes. Nuestro momento por fin ha llegado.

*(Elevan sus manos en acción de plegaria.)*

ORESTES: Zeus. Ayúdanos a conquistar a los enemigos de nuestro padre y a los nuestros.

ELECTRA: Ten piedad de nosotros y vela por aquellos días que nos fueron deplorables.

ANCIANO: Envía fuerza a estos jóvenes queridos.

ORESTES: Trae un ejército dispuesto a morir para que luchen junto a nosotros.

ELECTRA: Trae a los valientes que compartieron la victoria en Troya.

ANCIANO: Trae a todos aquellos que odian los corazones impuros.

*(Pausa. ORESTES y EL ANCIANO se levantan.)*

ELECTRA: Padre, ¿puedes oírme?

ANCIANO: Lo ha escuchado todo. Tengo razón. Es hora de irse.

*(ELECTRA se levanta.)*

ELECTRA: Orestes, te doy mi palabra inquebrantable. Si en la lucha pierdes la vida, ten por seguro de que yo no seguiré viviendo. Me insertaré una espada en el corazón.

ORESTES: Lo entiendo.

ELECTRA: Entonces, saca toda tu rabia.

*(Sale ORESTES, PÍLADES, EL ANCIANO.)*

*(A las mujeres.)* Amigos míos, vuestra parte será la de ser faros y elevar el llanto por la vida y la muerte. Estaré alerta también sosteniendo esta espada. Si Orestes es derrotado, nuestros enemigos no infligirán venganza alguna sobre su hermana. *(Ella sale.)*

*(El CORO asume posiciones de observación; un lamento de muerte se escucha.)*

CORO: ¿Cuál fue ese ruido?

Electra, la princesa, viene.

ELECTRA: ¿Qué sucede?

CORO: Escuchamos un lamento como de muerte.

ELECTRA: He escuchado el lamento también.

CORO: Viene de bastante lejos.

ELECTRA: Fue mi hermano. Esto significa que yo tomaré la espada ahora.

CORO: Electra, espera hasta que escuchemos los gritos de nuevo.

ELECTRA: Hemos perdido. Lo presiento.

CORO: Espera... aquí en la oscuridad viene un mensajero.

*(Se acercan a él.)*

MENSAJERO: ¡Victoria, mujeres de Micenas, Victoria!

Proclamo la victoria de Orestes.

Egisto, el asesino de Agamenón yace muerto.

¡Los dioses sean alabados!

ELECTRA: *di ke o si ni il thes epi tel lus*

Dime. Háblame de su muerte.

MENSAJERO: Después de que dejáramos la cabaña, alcanzamos el camino y lo seguimos hasta donde Egisto estaba. Él permanecía allí de pie en el campo cortando ramas de mirto para hacer una guirnalda y ponerla en su cabeza.

Cuando nos vio, enseguida nos llamó: “Bienvenidos forasteros. ¿De dónde venís?”

Orestes dijo: “Somos de Tesalia, vamos de camino a Delfos para hacer sacrificios a Zeus.”

Entonces Egisto dijo: “Quedaos aquí, sed mis huéspedes, estoy sacrificando un toro en honor de las ninfas y vosotros debéis compartir el banquete con nosotros. No permitiré que lo rechacéis.”

“Esclavos, traed agua sagrada para los invitados. Venid aquí junto al altar.”

Orestes respondió: “Nos purificamos ya al final del camino, allí en el agua sagrada del manantial.”

“Por lo tanto Egisto, si los forasteros pueden disfrutar del sacrificio junto a los argivos, no lo rechazaremos.” Los esclavos que protegen al Rey dejaron sus armaduras, están ocupados encendiendo fuegos, preparando el altar para el sacrificio.

Entonces Egisto cogió cebada y la arrojó sobre el altar.

“Acaso puede el mal eliminar a mis enemigos”, dijo, queriendo decir con ello, tú y Orestes. Entonces le dijo a Orestes:

“He oído decir que los hombres en Tesalia son expertos en descuartizar un toro muerto con gran habilidad, amigo, aquí está el hacha.

Muéstranos ahora que esto es verdad.”

Era una espada doria hecha a mano. Orestes la cogió con firmeza,

arrojó su capa y cogió la pierna del ternero  
y con un golpe seco dejó la carne al descubierto.  
Descuartizó al animal muerto entonces, y abrió sus tripas.  
Egisto cogió las partes augurales y las miró.  
El lóbulo del hígado faltaba y la vena portal  
y la vesícula biliar, y con ello auguró presagios malvados.  
La cara del rey se tornó oscura.  
Orestes dijo, ¿qué os ha enfadado?  
“Amigo”, replicó Egisto, “Tengo miedo de una traición desde dentro. El hijo de  
Agamenón es el enemigo más peligroso para mí y para la casa real.”  
Orestes dijo, ¿quién tú?, un rey, ¿miedo a tramas de exilio?  
Este cuchillo dorio es muy pequeño, traedme una espada pitia.  
Dividiré el hueso del pecho, y podremos hacer la fiesta.”  
Le trajeron el cuchillo, y seccionó el pecho inclinándose sobre las partes augurales.  
Orestes entonces alzó de nuevo y golpeó a Orestes en la coyuntura del cuello, destrozando  
su espina dorsal. Todo su cuerpo se retorció en agonía y muerte.  
El guardián del rey tomó sus lanzas, pero Pílates y Orestes defendieron su posición.  
Orestes gritó: “Soy Orestes, Este hombre fue el asesino de mi padre, a quien yo he  
matado.”  
Tras la alerta, los soldados se retiraron. En ese preciso instante fue reconocido por un  
anciano quien había servido durante mucho tiempo en la casa real. “Es Orestes”, dijo.  
De repente, ellos comenzaron a gritar y a alegrarse con placer.  
Pusieron guirnaldas sobre él. En ese instante venía de camino y traía consigo el cuerpo  
de Egisto.

CORO: Oh, Electra, la sangre se ha pagado con sangre.

Prepara tus pies para bailar.

Baila como la luz. *(Entra el piano.)*

*O res tis e ker vi se lam bri ko ro na*

*E la te na ho rep su me*

ELECTRA: *o egistos kiterr nekros ekinos*

*Pu katastrepse tinzoi tu pateramu*

Venid, amigos.

Las ropas de gala, las que yo poseo,

las que están guardadas en la cabaña,

las sacaré enseguida.  
También sacaré la corona  
para la cabeza de mi hermano.

CORO: Ve, Electra, trae la corona para Orestes,  
mientras danzamos en agradecimiento a las musas.  
*(El canto se resume bajo una secuencia de baile. El baile llega a su fin cuando se ve el cuerpo muerto de Egisto.)*

ELECTRA: *(Colocando una corona sobre la cabeza de ORESTES y de PÍLADES.)*

*El a adelfu afiseme nastere oso  
Sto ke flisu aftingorona  
Iltes piso fernondas to dikeo  
Pu mas a niki ke o eh trosmos  
Vris kete pj a ne kros sta podía mas  
Je ne e mu niki ti  
(A PÍLADES.) Ke e si piladi  
E pisis lave ap ta her jamu  
Af to to niki ti rio stefani*

ORESTES: Haz lo que desees: arroja este cadáver a los perros. Empálalo en un poste como comida para los carroñeros del cielo. Él es tuyo Electra, una vez fue tu señor, ahora es tu esclavo.

ELECTRA: *(Al cuerpo.)* Tú fuiste la ruina de mi vida. Mi hermano y yo no te hicimos ningún daño, pero tú nos dejaste huérfanos.

ELECTRA: Coge este cuerpo y quítalo de la vista. Mi madre no debe verlo antes de que su garganta sea degollada.

*(ORESTES ve a CLITEMNESTRA acercarse en la distancia.)*

ORESTES: Espera. Hay otras cosas que nosotros podemos decidir.

ELECTRA: ¿Qué es? *(Mirando en la misma dirección.)*

¿Un ejército armado desde Micenas?

ORESTES: No, es nuestra madre.

ELECTRA: Bien, viene en dirección a la trampa. Mira que contenta viene...

Un carruaje, esclavos y sus mejores galas.

ORESTES: ¿Qué deberíamos hacer entonces?, ¿Vamos realmente a matar a nuestra madre?

ELECTRA: ¿Te has ablandado tan pronto como has puesto los ojos en ella?

ORESTES: Me dio a luz y me crio, ¿cómo puedo quitarle la vida?

ELECTRA: ¿Cómo? De la misma forma que ella nos arrebató a nuestro padre.

ORESTES: ¿Cómo? Llevándose la vida de nuestro padre por delante.

ORESTES: Está mal acabar con la vida de nuestra madre.

ELECTRA: Tú vengas a tu padre.

ORESTES: Vengar a mi padre me hace más pura; pero asesinar a mi madre me condena.

ELECTRA: Si tú rechazas vengarle entonces te encontrarías con los dioses.

ORESTES: Pero si tú matas a nuestra madre, ¿no seré yo castigado?

ELECTRA: Nuestro padre te perseguirá si dejas su venganza sin consumir.

ORESTES: Algún monstruo disfrazado de dios me da órdenes. No puedo creer que Dios me diga que esto está bien.

ELECTRA: No puedes perder los nervios y ser un cobarde ahora. Tú debes usar la misma mentira que ella usó cuando junto con la ayuda de Egisto mato a nuestro padre.

ORESTES: Lo haré. Cada paso es terrible y el acto ante mí mucho más terrible, aun así, si el cielo lo desea, que sea hecho entonces.

*(Sale ORESTES y PÍLADES hacia la casa; entra CLITEMNESTRA atendida por una mujer esclava.)*

CLITEMNESTRA: Detened el carruaje, esclavos troyanos. Toma mi mano y ayúdame a bajar.

ELECTRA: ¿Me concederéis el privilegio de sujetar la mano, vuestra mano real, madre? Yo soy también una esclava a quien tú hiciste prisionera a punta de espada.

CLITEMNESTRA: Tu padre trajo todo esto para ti como consecuencia de una malvada traición. Cuando me casé no esperaba ver a mis hijos asesinados. Se llevó a mi hija a Áulide donde la flota permanecía varada, sacada de casa con mentiras acerca de Aquiles y la cortó su dulce y blanco cuello. Mi Ifigenia. Si lo hubiera hecho para evitar el asedio de esta ciudad, o para proteger nuestra casa, podría haber sido perdonado, pero sacrificar a mi hija para que la flota pudiera tener un viento favorable, no lo podré perdonar nunca. Y esa fue la razón por la que Agamenón asesinó a mi hija.

Aun así, aunque fuera tan sumamente mezquino, yo no me habría vuelto tan salvaje como para asesinarle. Pero entonces, se trajo consigo a casa a esa puta de Casandra y nos tuvo a ambas bajo el mismo techo. Entonces sí le maté. Tomé la única alternativa que me quedaba. Pedí ayuda a sus enemigos. ¿Qué más podía hacer?

ELECTRA: Tú destrozaste la vida del hombre más notable de la Hélade. Pretendiste vengar la muerte de tu hija con la sangre de mi padre.



Puede que haya gente que te crea, pero yo te conozco.

Antes de que el sacrificio de Ifigenia se decidiera... antes de que Agamenón desapareciera de tu vista, tú ya habías comenzado a buscar lo que no debías. Si Troya perdía la batalla entonces tus ojos se nublarían. ¿Por qué? Porque tú no querías que Agamenón volviera a Argos. Yo vi la forma en la que mirabas a Egisto. Aun así, como dices, nuestro padre mató a Ifigenia, ¿qué te hicimos mi hermano y yo a ti? Después de que mataras a mi padre, tú nos echaste de nuestra propia casa y trajiste aquí a tu amante con tu dote.

Si la muerte de nuestro padre demanda justicia, entonces Orestes debe matarte.

Si la venganza es eso, entonces esa es la orden.

CLITEMNESTRA: Electra, yo rechazo tal venganza ahora.

ELECTRA: Es demasiado tarde para rechazar. Orestes vive. ¿Por qué no le traes a casa?

CLITEMNESTRA: Tengo miedo por mi vida. Dicen que Orestes está loco, con una inmensa rabia contenida por la muerte de su padre.

ELECTRA: ¿Por qué permites que Egisto me persiga?

(CLITEMNESTRA *se da la vuelta. Silencio.*)

CLITEMNESTRA: (*Abruptamente.*) ¿Por qué mandaste llamarme?

ELECTRA: Fuiste informada de mi confinamiento ¿o no?

CLITEMNESTRA: Sí, lo fui. Pero ¿Por qué te encuentras en este estado, con ese aspecto enfermizo? El parto ha ido bien.

ELECTRA: ¿Harás eso por mí? ¿Ofreces en el décimo día sacrificios en honor de un hijo?

CLITEMNESTRA: Normalmente lo hace la mujer que te ayudó a dar a luz.

ELECTRA: Estaba sola. Di a luz sola.

CLITEMNESTRA: ¿Qué? En esta casa tan apartada de cualquier vecindario.

ELECTRA: Somos pobres y no tenemos amigos.

CLITEMNESTRA: Bien, como un favor, iré y pagaré a los dioses el respeto de tu hijo. Luego, debo ir donde mi marido está preparando los sacrificios en favor de las ninfas, fuera en los pastos. (*A los sirvientes.*) Allí, te llevarás el carruaje fuera. Y dale de comer a los caballos. Dame tanto tiempo como necesite para hacer los ofrecimientos a los dioses; y luego ven a por mí. (*A ELECTRA.*) Tengo un marido en quien pensar.

ELECTRA: Por favor, entra. (*CLITEMNESTRA entra.*) Todo está preparado. La espada está afilada para ti. En la casa de la muerte, tú deberías todavía ser la esposa cuya cama has compartido con él en vida.

CORO: Ahora la retribución sigue al pecado.

Cruzando la casa de la muerte un nuevo viento sopla  
 hace tiempo mi querido Señor y Rey cayó muerto,  
 ahora la gratificación sigue al pecado  
 cruzando la casa de la muerte un nuevo viento sopla,  
 hace tiempo mi querido Señor y Rey cayó muerto.  
 Por las habitaciones y alrededor de la cornisa de piedra  
 suena su grito de muerte.  
 Oh malvada mujer, ¿por qué me matas,  
 llegada tras diez cosechas  
 a casa, mi país?  
 Ahora, como una marea que retorna  
 la justicia viene por causa de la irreflexiva Clitemnestra.

CLITEMNESTRA: *Ped ya mu ya to o no ma ton te on*

*Mi n sko to ne te tim mi ter as as*

*Vo i thia ach ach*

Más pronto o más tarde el cielo dispensa justicia,  
 su venganza sobre su marido fue profanada.

CORO: Ya, Electra y Orestes vienen vestidos  
 con la sangre derramada de su madre.

Ya Electra y Orestes vienen vestidos  
 con la sangre derramada de su madre.

*I e lek tra ke o o re tis vu tij meni*

*Sto fresko hye meno e: ma tis miterastus.*

(*Todos juntos en el último "miterastus". Entra ORESTES y ELECTRA, y PÍLADES con el cuerpo de CLITEMNESTRA.*)

ORESTES: *o: yi o zefe si puv le pis o la osa i an*

*Tro pi ka non ki tak se af to af to to e ma ti ro*

*Te a ma di o so mata hti pi me na a paf to hye ri*

ELECTRA: Soy culpable también. Me quemé en una rabia desesperada contra ella,  
 también fue mi madre. (*Mi madre en griego, repite.*) *i mi ter amu.*

ORESTES: ¡Oh, Apolo!

Tú me has otorgado

el destino de una asesina.

¿A qué ciudad debo yo ir ahora?

¿Algún amigo, algún hombre que tema a los dioses  
se atreverá a mirarme a la cara... a un hijo que ha matado a su madre?

ELECTRA: ¿Qué deberíamos hacer? *O: ti fa ka no me.*

¿Deberíamos irnos? *Pu Oa pa me*

*(Repite en griego.)*

ORESTES: ¿Viste cómo en su agonía

ella abrió su túnica, y adelantó su pecho

y me lo enseñó mientras yo la acuchillaba?

El cuerpo que me dio a luz se desparramó en el suelo.

ELECTRA: mientras emitía su último gemido, puso su mano en mi cara.

“Hijo mío te lo suplico” dijo. Entonces se agarró a mi cuello

Y la espada cayó de entre mis manos.

ORESTES: puse la capa sobre mis ojos

mientras que le insertaba

el filo de la espada en su garganta.

ELECTRA: Ten ánimo, yo sujeto la espada, mi mano junto a la tuya.

ORESTES: Ven y ayúdame a cubrir sus caderas con su túnica y a cerrar sus heridas.

ELECTRA: Envolvámosla con esta capa.

Te amamos... aunque a la vez te odiamos.

CORO: Este es el profético final de una desgracia.

*CORTINA*

## *Orestes*

**Summary:** Orestes, performed in 408 a. C. is one of Euripides' last works. Clytemnestra, guilty of the death of her husband Agamemnon, is killed by her son Orestes, who because of the atrocity of her act is harassed by the Erinys and went crazy. From here there is a debate about whether the matricide ordered by Apollo and committed by Orestes is fair or not, and whether he could have acted differently. Each of the characters takes a stand to judge the crime: Electra supports her brother; Tyndareus, his grandfather, is relentless with Orestes; Menelaus, brother of Agamemnon, is unable to make a firm decision; Clytemnestra's sister Helena mourns the murder but does not blame Orestes for carrying it out; and Pílates, a friend of Orestes, offers Orestes his

unconditional support. Throughout the play, the protagonist will go from being tormented by his crime to acting with determination.

## ORESTES (1972)

*(ELECTRA entra, parece poseída y pálida, buscando a Orestes. Se escuchan voces, un acorde sostenido.)*

CORO: Tras el asesinato, Orestes colapsó.

Permanece en la cama acuciado por una fiebre rabiosa.

Y llevado a la locura por el espíritu de su madre

y de Euménides que le persiguen.

Seis días desde que enviaron el cuerpo de su madre a la pira y seis días en los que no ha probado comida, sino que permanece allí sumergido entre las mantas.

Algunas veces se levanta enloquecido de la cama gritando. Los argivos han prohibido que nadie les hable o les dé refugio.

Hoy, los argivos se reúnen para decidir, bien, si deben vivir o morir y si ellos morirán por lapidación o por acuchillamiento.

Sólo hay esperanza de una forma.

Su tío Menelao ha venido desde Troya. Su flota llena el puerto de Nauplio. Ha traído a Helena.

Ella, muy temerosa de ser asesinada por los padres de aquellos que murieron en Troya, Menelao la ha enviado por delante la pasada noche en la oscuridad por esa razón. Ella está en palacio llorando por su hermana, la muerte de su madre.

Ella solo encuentra consuelo en su hija Hermione, a quien, de niña, confió al cuidado de su madre.

Ella disfruta de alguna tranquilidad, pero ellos no y se sientan a observar la carretera por la que Menelao vendrá. A menos que él les ayude, ellos deben morir.

*(Entra HELENA, no joven pero vanidosa de su belleza. Lleva una jarra para la libación y pequeños mechones de su pelo.)*

HELENA: *(Para sí misma.)* Pobre Clitemnestra. Y pensar que navegué por Troya sin ni siquiera verla. Algún dios ha debido volverme loca. *(Mirando a ORESTES.)* ¿Cuándo ha caído en este estado?

ELECTRA: El día que nosotros derramamos la sangre de nuestra madre.

HELENA: (*Girándose abruptamente hacia Orestes.*) Quiero que me ayudes Electra. Quiero que vayas a la tumba de mi hermana.

ELECTRA: ¿Qué? ¿Quieres que vaya a la tumba de mi madre? Pero ¿Por qué?

HELENA: Para verter libaciones en su tumba y dejar estos mechones cortados de mi pelo.

ELECTRA: Pero mi madre fue tu hermana. Ve tu misma.

HELENA: Tengo miedo

Tengo miedo por los padres de los soldados que murieron en Troya.

Por favor ve,

no quiero caminar por estas calles de Argos.

Soy despreciada por las mujeres de aquí.

ELECTRA: No. No puedo soportar ver la tumba de mi madre.

HELENA: ¿Qué puedo hacer? No puedo enviar un sirviente.

ELECTRA: Entonces envía a Hermione.

HELENA: Una chica soltera no puede ir sola a la tumba.

ELECTRA: ¿Es esta su obligación? Ella se lo debe a mi madre por cuidar de ella.

(HELENA se para y llama dentro de palacio.)

HELENA: Hermione. (HERMIONE, la hermana joven, aparece saliendo de palacio.)

Haz lo que te digo. Toma esta libación y este mechón de pelo y ve a la tumba de Clitemnestra. Vierte esta leche con miel y vino en la tumba y según la derramas pronuncia estas palabras: “Tu hermana Helena, no pudo venir por miedo a los argivos y te envía estos presentes”. Después la imploras para que tenga piedad de mi marido y de sus pobres hijos a quienes Apolo ha destruido. Date prisa y vuelve pronto.

(HERMIONE sale con las ofrendas. HELENA entra dentro de palacio.)

ELECTRA: (*Amargamente.*) ¿Viste cómo ella cortó solamente las puntas de sus rizos para la ofrenda?

(*Los amigos de ELECTRA entran tocando música muy alegre.*)

ELECTRA: Entrad despacio amigos. Vuestra música, mantenedla bien alta.

CORO: Yace muy quedo.

(ORESTES de repente mira y saluda.)

ORESTES: Extraño dulce sueño. ¡Cómo te necesito!

ELECTRA: ¡Qué feliz me ha hecho verte dormir por fin!

Permite que te levante la cabeza.

ORESTES: Sí, por favor ayúdame a levantarme.

ELECTRA: Permíteme que te cepille este apelmazado pelo.

ORESTES: La fiebre me hace estar cansado.

ELECTRA: Hermano mío tumbate y no te muevas.

*(Se tumba mientras cepilla su pelo.)*

ELECTRA: Escúchame ahora. Escucha Orestes. Nuestro tío Menelao está aquí en Argos. Su flota está amarrada en el puerto de Nauplia.

ORESTES: ¿Qué? ¿Es esto verdad?

Entonces nuestra desdicha tiene una posible salida.

Nuestro padre hizo mucho por él.

Él nos ayudará.

ELECTRA: Hay más.

Se ha traído a Helena desde Troya.

ORESTES: Entonces se ha traído la ruina a casa.

*(De repente ORESTES se levanta y con los ojos al rojo vivo y gritando.)*

ELECTRA: Orestes.

ORESTES: Llévate las serpientes de aquí.

Llévate las serpientes con ojos de Gorgona de aquí.

ELECTRA: Orestes, no hay serpientes.

ORESTES: ¡Quieren matarme!

ELECTRA: No hay serpientes.

ORESTES: Déjame marchar. Atrápame. Te conozco, tú eres una de las Furias también. Me tienes agarrado para llevarme al infierno.

Oh, pobre hermana, qué gran error hay en que mi locura te haga daño.

Creo que ahora, si hubiera preguntado a mi padre si debería matar a mi madre, él me habría suplicado, se habría arrodillado y me habría rogado que no le arrebatara la vida.

¿Qué hemos ganado matándola?

Su muerte nunca podrá traer a nuestro padre de vuelta y por matarla tenemos que sufrir como yo sufro ahora.

No hay posible esperanza.

Pero, no llores. Cuando veas que enloquezco por melancolía reconfórtame y así por turnos, cuando tú estés desesperada, yo te reconfortaré.

Nuestro amor es todo lo que tenemos.

Ahora ve dentro.

Descansa.

Si caes enferma entonces yo moriré. Tú eres mi única ayuda.

Mi única esperanza.

ELECTRA: Nunca podré dejarte Orestes. Tú eres mi esperanza también. ¿Qué soy yo sin ti?

Una mujer sin hermano, sin padre, sola. (*Le besa.*) Descansa si puedes. (*Sale con un cuenco al centro del escenario.*)

CORO: Euménides<sup>69</sup>, mujeres del ultramundo

Vengadoras de la muerte,

te imploramos,

liberad al chico,

de su locura.

La felicidad es breve.

No se quedará mucho.

Dios lucha contra sus delirios.

La tristeza le golpea,

su felicidad se viene abajo

mientras se hunde su gloria.

Llama al rey que lideró mil naves contra Troya.

MENELAO: Mi hogar por fin. Qué feliz estoy de ver esta casa una vez más. Pero también estoy triste, porque nunca he visto una casa más llena de sufrimiento que ésta ahora.

Dioses, ¿es esto un cadáver lo que veo?

ORESTES Sí lo es, tío, tu sobrino.

Me arrodillo ante ti Menelao.

Y te pido que me rescates de la muerte, tú

que has liderado mil naves ante Troya.

MENELAO: Esa mirada en tus ojos. ¿Cuándo empezó la locura?

ORESTES: El mismo día que construimos la tumba de nuestra madre. Me llegó cuando yo estaba de pie junto a la pira.

MENELAO: Eso que tú padeces es muy extraño. En Nauplia los marineros me contaron lo de la muerte de Clitemnestra.

ORESTES: Fue Apolo quien ordenó la muerte de mi madre.

MENELAO: Una cruel, injusta e inmoral orden.

---

<sup>69</sup> Las Euménides son las divinidades que persigue a Orestes después de haber asesinado a su padre. Las Erinias, innombrables, por eso se utiliza el eufemismo Euménides (benévolas), son las diosas de la venganza que persiguen a Orestes. Esquilo escribió su trilogía *La Orestíada*, dándole el título de *Las Euménides* a la última obra (458 a.C.)

ORESTES: Obedecemos a los dioses, quienes quieran que ellos sean.

MENELAO: ¿Cómo es que permaneces en la ciudad?

ORESTES: Tan odiado y despreciado soy que ninguna persona en Argos hablará jamás conmigo. La ciudad está votando nuestra sentencia hoy.

MENELAO: ¿Te permitirán guardar el cetro de tu padre?

ORESTES: No quieren que yo viva.

MENELAO: ¿Cuál es el castigo, exilio o muerte?

ORESTES: Muerte por lapidación.

MENELAO: Debes intentar escapar.

ORESTES: Argos está rodeada de soldados.

Y esto es por lo que yo recorro a ti, el hermano de mi padre.

Tú eres mi única esperanza.

Menelao, estamos desesperados.

Has llegado a Argos lleno de prosperidad y gloria y te imploro a que nos ayudes.

ORESTES: ¡Oh Dioses!

¿Qué puedo hacer?

Todos los hombres de esta tierra, a los que yo he temido conocer, han sido en cierta forma mi abuelo Tindáreo, quien me amó más que a sus propios hijos Cástor y Polinices y a quien yo amé tanto como a mi padre.

¿Dónde puedo esconderme de los ojos de mi abuelo?

*(Entra TINDÁREO, demacrado, en sus setenta, vestido en negro luto. Él también tiene esclavos.)*

TINDAREO: *(A las mujeres.)* ¿Dónde puedo encontrar a mi hija, la mujer de Menelao? Estaba ofreciendo libaciones en la tumba de mi hija cuando escuché las noticias de su llegada a casa, a Nauplia, después de estos muchos años alejada.

MENELAO: *(Viéndole.)* ¡Tindáreo!

TINDAREO: Menelao, mi hijo.

*(Para abruptamente según ve a ORESTES.)*

TINDEAREO: *(Mirando a Orestes.)* *o fon yas dis kor iz mo*

*O fon yas dis kor iz mo*

*O fon yas dis kor iz mo*

*O fon yas dis kor ir mo*

*O fon yas dis dor iz mo*

MENELAUS: No lo soy Tindáreo. Orestes es el hijo de mi hermano.



Yo amo a mi hermano.

TINDAREO: A este asesino. (*Pausa.*) De pequeño lo sostuve entre mis brazos.

MENELAO: Él es el hijo de mi hermano y está en peligro.

TINDAREO: Extranjeros, ya veo que os han enseñado sus costumbres.

MENELAO: Es una costumbre griega, creo, honrar a vuestro rey.

TINDAREO: Pero no te pongas a ti mismo por encima de las leyes.

Nadie le dijo jamás a Orestes que sopesara la justicia de su causa o que buscara refugio en los tribunales.

Cuando su padre murió él debería haber hecho que Clitemnestra pagara por su acción de forma legal pero no asesinarla.

Ahora, si hay algo que la maldad ha hecho, ha sido superado con su crimen.

Si una mujer mata a su marido y su hijo más tarde la mata a ella, entonces su hijo debe también encontrar la muerte.

Entonces esta cadena de asesinatos puede no terminar nunca hasta que el último por asesinar sea condenado a una sentencia de muerte por venganza.

Nuestros antepasados prohibieron a los asesinos ser vistos y les prohibieron que pudieran hablar o encontrarse con nadie: y con esto, ellos purgan su culpa desvaneciéndose y no muriendo por lo que con ellos se para el ciclo de la venganza.

Ahí no voy a permitir y lo acometeré con todas mis fuerzas, el brutal espíritu de delincuencia que corrompe nuestras ciudades y destruye este país.

Tú me has escuchado desdichado Orestes.

Sólo sé una cosa.

Estas formas de locura son el precio de lo que has hecho.

El cielo mismo te ha enloquecido.

ORESTES. Abuelo, por favor escucha.

Tú que me has sujetado en tus brazos cuando fui niño.

Escucha.

Tenía todo el derecho a matar a mi madre.

Ella traicionó a mi padre.

La odié.

Ella nos exilió a mí y a mi hermana.

Tenía todo el derecho a matarla.

TINDAREO: He venido de Esparta para depositar flores en la tumba de tu madre, pero ahora por Dios que tengo un motivo más fuerte, tu muerte.

Iré a denunciarte a los argivos yo mismo y les convenceré para que os persigan hasta que os lapiden a ti y a tu hermana. Sí, y a tu hermana.

Fue Electra con su malicia, hablándote de sus sueños, en los que los fantasmas y sus gritos desde la tumba te incitaron contra tu madre. *(Hablandole a Orestes.)* Te aviso de que Menelao no se opone a los dioses rescatándoos a ti y a Electra.

*(Sale. ORESTES va tras él también, pero MENELAO le para.)*

ORESTES: *(Cae a los pies de MENELAO.)* Tío, en honor a mi padre muerto en su tumba ayúdanos.

CORO: Ayúdales Menelao.

MENELAO: Orestes, yo sé que nosotros, unidos por lazos de sangre, y yo, me siento orgulloso de venir en tu defensa contra tus enemigos.

Sólo desearía poder hacerlo. Pero he llegado a Argos muy debilitado.

Mis aliados se han reducido mucho y yo mismo estoy exhausto por este terrible calvario.

Estamos muy débiles y por lo tanto nuestras armas deben ser la diplomacia.

Este es el plan.

Iré a los argivos e intentaré calmar su furia y la misma esperanza florecerá de nuevo.

No tenemos otra elección.

Sed pacientes. Los vientos pueden cambiar. *(MENELAO sale.)*

ORESTES: ¡Tú, traidor! ¿Qué has hecho tú más que librar una guerra y traer a tu esposa a casa? O sea, que ahora me das la espalda y me traicionas.

*(Entra PÍLADES.)*

PÍLADES: Veo que tú has venido también raudo Orestes.

Según atravesaba la ciudad, he visto a los argivos reunirse y los he escuchado discutir un plan para matarte a ti y a Electra.

ORESTES: Estamos arruinados.

PÍLADES: Según están las cosas ahora, nuestras muertes son seguras.

ORESTES: ¿Nuestras?

PÍLADES: Tú, Electra y yo somos uno.

ORESTES: Votan la sentencia hoy.

PÍLADES: Toma a Electra e intenta escapar.

ORESTES: Los centinelas están patrullando la ciudad.

Estamos rodeados como una ciudad bajo sitio.

PÍLADES: He sufrido también.

ORESTES: ¿Ha pasado algo más?

PÍLADES: Mi padre me ha obligado a marcharme de la Fócida.

ORESTES: Cielo, ayúdanos. *(Silencio.)*

¿Qué se supone que debo hacer? Morir sin decir ni una palabra en mi defensa.

PÍLADES: No hay nada que ganar permaneciendo aquí, pero si vas a la asamblea, entonces algo se puede obtener. Tú puedes ser asesinado.

ORESTES: Entonces debo ir. *(Pausa.)*

Mi locura. ¿Qué pasa si tengo un ataque?

Los locos son difíciles de manejar.

PÍLADES: Yo lo controlaré.

ORESTES: Pero ¿y si mi locura te golpea a ti también?

PÍLADES: No le tengo miedo.

ORESTES: Entonces llévame primero a la tumba de mi padre.

Quiero rezar e implorar esta ayuda.

PÍLADES: Bien.

ORESTES: Pero, Pílates, no me permitas ver la tumba de mi madre.

PÍLADES: No lo haré.

Debemos irnos ahora.

Aquí, confía en mí.

Deja que la gente se ría.

Te conduciré por la ciudad sin vergüenza.

¿Para qué vale la amistad a menos que la pruebe en estos tiempos convulsos?

*(Ellos salen.)*

CORO: La gloria decae

y la grandeza se marcha

de la feliz casa de Atreo.

Bajo la orgullosa fachada,

la gran mancha se expande

igual que la maldición empezó

tras la lucha por el vellocino de oro.

El sacrificio de la pequeña princesa,

una mesa puesta con horrores,

una fiesta de hijos asesinados.

Y aun así la corrupción aumenta

para alcanzar finalmente

la herencia de Atreo.

¿Qué terror se puede comparar con nuestros actos?

Las manos de un hijo

manchadas con la sangre de su madre.

*(ELECTRA aparece desde el palacio y está asustado de encontrarse que ORESTES se ha marchado.)*

ELECTRA: *(A las mujeres.)* ¿Dónde está Orestes? ¿Ha vuelto su locura de nuevo?

CORO: Pero ¿por qué? ¿Quién le persuadió?

CORO: Pílates.

*(Entra el MENSAJERO.)*

MENSAJERO: Princesa Electra.

Te traigo malas noticias.

ELECTRA: *(Pausa.)* Nuestra sentencia es: muerte.

MENSAJERO: Sí. Los argivos votaron que tú y tu hermano debéis morir hoy.

ELECTRA: ¿Cómo vamos a morir mi hermano y yo?

MENSAJERO: El pobre Orestes fue capaz de persuadirles, no para lapidaros a muerte por medio de promesas de que tú y él os suicidaríais hoy mismo.

Pílates le trae a casa.

Entonces saca la espada porque tú debes dejar de ver la luz,

Apolo os ha destrozado a ambos.

ELECTRA: *(Temblando.)* Caiga, caiga mi casa.

La descendencia de los Pelópidas ha terminado.

Muera y desaparezca.

La grandeza se ha ido de la casa de los atridas,

acabando con esta maldición sobre mi hermano y yo.

*I thei namas vo i thi sun*

*(Entra ORESTES apoyado por PÍLADES. ELECTRA rompe a llorar frente a él.)*

ELECTRA: *Orestimu Orestimu.*

*(ORESTES besándola.)*

ORESTES: Ya está bien Electra.

¿Qué vergüenza sobre la tierra me puede caer todavía?

Oh, hermana mía, este último dulce abrazo es todo lo que conoceremos sobre el amor y el matrimonio.

Nuestro tiempo ha llegado.

Debemos elegir entre la espada o la soga.

ELECTRA: Mátame tú mismo.

ORESTES: No puedo, hermana mía.

ELECTRA: Si sólo una espada nos pudiera matar a ambos, si sólo pudiéramos compartir un ataúd.

ORESTES: No... debemos morir de la misma forma que nacimos... bien... como los hijos de Agamenón.

Yo debería mostrar a Argos de qué sangre procedo,  
dejándome caer sobre mi espada. Debes seguirme y morir con honor.

Pílates déjanos fuera y haznos a ambos una tumba junto a la de nuestros padres.

PÍLADES: Amigo mío, ¿cómo podrías tú pensar que yo querría vivir si tú estuvieras muerto?

PÍLADES: Pílates.

Tú tienes tu país, la casa de tu padre y noble rico.

Cásate y ten descendencia. Los vínculos que nos unen ahora están rotos. Adiós, mi único amigo.

PÍLADES: Asesiné contigo. Ayudé a planear el crimen por el que sufres y ahora yo debería morir contigo y con Electra. Es mi obligación. *(Pausa.)*

¡Espera! Pero ya que tenemos que morir, acaso no hay alguna manera de hacer que Menelao sufra. Él no hizo ni una sola cosa por ayudar a los hijos de su hermano.

ORESTES: ¿Cómo podríamos vengarnos de él?

PÍLADES: Escucha, nos vengaremos de él matando a Helena.

ORESTES: No hay forma posible de que pudiéramos hacer esto.

PÍLADES: Sí la hay. Iremos dentro del palacio pretendiendo que nos vamos a matar a nosotros mismos.

ORESTES: ¿Y entonces?

PÍLADES: Lloraremos y le mostraremos cuánto sufrimos.

Entonces ella procurará llorar también.

Llevaremos nuestras espadas escondidas bajo los vestidos y mientras ella pretende sentir pena, encerraremos a las esclavas en habitaciones diferentes.

ORESTES: Entonces, ¡muerte a Elena!

PÍLADES: No solamente nos vengaremos, sino que nos vengaremos de ella en el nombre de la Hélade, a cuyos padres e hijos mató.

Habrán celebraciones en Argos.

Los hombres bendecirán nuestras cabezas y cantaremos canciones de gloria por habernos librado de ella.

Si fracasáramos, incendiaríamos la casa con nosotros dentro mientras nos auto inmolamos.

Orestes, nadie, por nuestro honor, se reirá de ti.

*(ELECTRA, quien ha estado sentado, se acerca.)*

ELECTRA: Escucha Orestes y tú también Pílates. ¿Recordáis a la hija de Helena, Hermione?

ORESTES: ¿La joven de la que se encargó nuestra madre?

ELECTRA: Sí. Ahora ella se ha ido a la tumba de Clitemnestra a realizar las libaciones allí.

ORESTES: ¿Qué tiene que ver esto con nuestra huida?

ELECTRA: Cuando vuelva, la tomaremos presa.

ORESTES: ¿En qué nos ayudará eso?

ELECTRA: Tenemos un plan. Una vez que Helena esté muerta, Menelao puede intentar capturarnos a uno de nosotros. Y si lo intenta, entonces nosotros apuntaremos nuestras espadas al cuello de Hermione y le avisaremos de que la mataremos. Entonces, cuando vea a Helena tumbada en un charco de sangre, él decidirá si quiere que su hija viva y aceptará liberarnos. Será entonces cuando dejaremos marchar a Hermione. Pero si él intentara matarnos a cualquiera de nosotros en un ataque de rabia, la degollaremos.

Es un cobarde como hemos visto. Creo que no luchará.

Ahí tienes el plan para que podamos escapar.

ORESTES: Me gusta este plan.

¿Cuándo crees que Hermione regresará?

ELECTRA: En cualquier momento.

ORESTES: Electra, permanece aquí y espera a que regrese. Asegúrate de que nadie, ni ningún amigo de su padre entre en palacio. Pero si alguien llega, golpea la puerta con los nudillos y ponte a llorar. Háznoslo saber. Pílates y yo iremos dentro a por Helena. Ten tu espada preparada.

*(Eleva sus armas en símbolo de oración e invoca al fantasma de AGAMENÓN.)*

ORESTES: Padre mío, espíritu que caminas la negra casa de Atreo, tu hijo Orestes implora tu ayuda en un momento de dificultad.

Es por ti por quien sufro padre.

Por ti fui condenado a una muerte injusta.

Tu propio hermano me ha traicionado, aunque lo que hice fue justo. Ven padre, ayúdame a capturar a Helena.

Ayúdame a matarla.

Padre, ayúdanos ahora.

ELECTRA: Oh padre, si tú puedes escuchar nuestras oraciones bajo la tierra, que sepas que hicimos esto por ti.

PÍLADES: Agamenón, pariente de mi padre.

Escucha mis oraciones.

Salva a tus hijos.

ORESTES: Asesiné a mi madre.

PÍLADES: Sujeto la espada que te mató.

ELECTRA: Yo fui su espíritu.

Yo les hice valerosos.

ORESTES: Te ofrezco mis lágrimas.

ELECTRA: Y mi pena.

PÍLADES: Suficiente. Si los rezos pueden penetrar la tierra y él los escucha, debemos llevar a cabo este asunto ahora.

Tres amigos juntos. Una causa común. Juntos debemos vivir o morir.

ELECTRA: Mujeres de Argos, una palabra para vosotras, por favor.

CORO: ¿Qué pasa Princesa Electra?

ELECTRA: Quiero que la mitad de vosotros vigiléis la carretera y el resto permanezca aquí de guardia.

*(Mujeres divididas)*

CORO: Yo vigilaré la carretera del este.

Yo vigilaré el oeste.

Todo está bien aquí. Ningún argivo a la vista.

Ni aquí tampoco. Ningún soldado a la vista.

ELECTRA: Entonces espera. *(Ella llama a Orestes en palacio y a PÍLADES.)*

¿Por qué estás tan callada?

Ellos no contestan. Ni un solo sonido. ¡Oh, Zeus! ¿Su belleza os ha cautivado también?

*(De repente en el palacio.)*

HELENA: Ayúdame Argos.

¡Me están matando!

¡Me están matando!

ELECTRA: Zeus, danos fuerza.

Ayúdanos ahora.

ELECTRA: Ayúdame, muero...

*Vo i thia pe the no*

ELECTRA: Acaba con los traidores.

Mata a la puta que asesinó a tantos hombres valerosos.

CORO: Electra, hemos escuchado el sonido de pasos. Alguien viene.

ELECTRA: Debe ser Hermione. Sí, es Hermione en persona.

Silencio, ni un ruido. Presentaos de forma natural como si nada hubiera sucedido aquí. (*Entra HERMIONE.*)

Hermione, ¿has vuelto de la tumba de Clitemnestra e hiciste el círculo de flores y las libaciones?

HERMIONE: Sí, pagué el precio de la muerte. (*Pausa.*)

¿Pero qué ha pasado aquí? Pensé que había escuchado un grito en la distancia.

ELECTRA: ¿Un grito?

HERMIONE: ¿Qué ha sucedido?

ELECTRA: Orestes y yo hemos sido sentenciados a muerte.

HERMIONE: Por Zeus.

ELECTRA: Se ha marchado y se ha postrado a los pies de Helena.

HERMIONE: No entiendo.

ELECTRA: Orestes fue a implorar a Helena para salvar nuestras vidas.

HERMIONE: Entonces, ¿fue ese el grito que escuché?

ELECTRA: Sí y si nos quieres, márchate, póstrate a sus pies y suplícale también.

Convence a Helena para que convenza a Menelao y hable en nuestro favor.

Tú eres nuestra última esperanza.

HERMIONE: Oh sí. Iré ahora mismo. Si está en mi mano, estaréis a salvo.

(*HERMIONE entra a palacio.*)

*Ach Mi ter a mu*

ORESTES: (*Dese dentro de palacio.*) Silencio Hermione. Tú estás aquí para salvarnos.

ELECTRA: Sujétala y que pare de gritar. Hagamos saber a Menelao, qué significa luchar contra hombres, no contra troyanos cobardes. Hazle sufrir por su indiferencia hacia nosotros.



*(ELECTRA entra al palacio cerrando la puerta tras ella. Desde dentro hay lloros y gritos ahogados.)*

CORO: Rápido, lanza un grito, un alarido que ahogue el sonido del asesinato en palacio antes de que los argivos la escuchen.

¡Quedos! ¡Quedos!

Es un esclavo troyano. Nos dirá qué ha sucedido. ¡Quedos!

*(Un ESCLAVO TROYANO aturdido por el terror que emana de palacio.)*

ESCLAVO TROYANO: El troyano se asustó y corrió,

¡Oh

Ilión!

Ilión, Troya.

Escucha la música fúnebre que grito: ¡Ay, Ay!

Fuera de la clandestinidad,

fuera de los mantos morados,

desenvainaron sus espadas y prepararon sus ojos.

Fueron alrededor para ver

si había peligro en algún sitio y luego entraron.

Sí, ellos gritaban y daban alaridos de

muerte, muerte al marido cobarde y traidor

quien traicionó al hijo de su hermano,

que le abandonó para morir en Argos.

Helena, Señora, gritaba agitando sus blancos brazos.

Agitada mientras golpeaba su pecho y golpeaba sus senos.

El pelo se lo arrancaba, llevaba sandalias de salto para correr

Pero después, después vino Orestes.

La agarró por el pelo. ¡Oh dedos serpenteantes!

y el cuello forzó su espalda

hacia abajo, hacia abajo,

contra sus hombros y levantó

su espada para golpear.

CORO: ¿Dónde están los sirvientes?

ESCLAVO TROYANO: Bateamos las puertas con barras de hierro para romper los paneles, luego algunos han corrido con piedras.

Pílates vino luego, pareciéndose a Héctor o a Áyax.

Todavía alertas, todavía juntos, pronto vemos  
 a los hombres troyanos, ay, ay, uno corre herido  
 de muerte y suplica  
 cerca de la música fúnebre y  
 lloros, ¡Ay, Ay!  
 Cayendo unos, muriendo otros,  
 asombrado hay uno con heridas.  
 Y entonces Hermione entró justo cuando Helena apagaba su lamento  
 con la muerte.  
 Oh Tierra, Oh noche.  
 Lo qué pasó entonces, no lo sé.

CORO: Ahora el castigo sigue al pecado.

Aunque en la maldita casa soplen nuevos vientos.  
 Y a través de las habitaciones alrededor de las cornisas de piedra  
 circulen nuevos gritos de muerte  
 La pena se ha posado una vez más  
 en la casa de Atreo.

*(Entra MENELAO con hombres armados.)*

MENELAO: He escuchado este brutal cuento y los crímenes cometidos por Electra y Orestes.

Los hombres han roto la puerta para que pueda rescatar a mi querida hija de estos asesinos y sacar fuera el cuerpo de Helena.

Como venganza hacia ella debería darles muerte.

*(De repente desde el tejado viene un humo flotando)*

CORO: Mira al tejado del palacio. *(Lentamente el humo se eleva. Lo miran.)*

Están quemando la atávica casa.

MENELAO: La locura les ha consumido.

*(La puerta se abre: detrás está ORESTES que apunta un cuchillo a la garganta de Hermione.)*

MENELAO: *mi och i tin(z) ko ri mo*

¿Por qué sujetas a mi hija?

¿No fue suficiente que mataras a su madre?

ORESTES: Y ahora mataré a tu hija.

MENELAO: ¿Pero por qué?

ORESTES: Tú nos traicionaste Menelao.

MENELAO: ¿No fue la muerte de Clitemnestra suficiente?

ORESTES: Helena y Clitemnestra son unas putas.

MENELAO: ¿Pero Hermione?

ORESTES: La muerte de Hermione será la venganza por mi padre.

Ahora quemaremos este maldito palacio.

MENELAO: ¿Quemar la casa de Atreo?

ORESTES: Para mantenerla alejada de ti Menelao. Pero primero, la espada en la garganta de Hermione.

*(Entre los hombres armados y las mujeres hay una gran conmoción y gritos en griego: ti ka non ti ji ne te.)*

MENELAO: ¿Podrías llegar a matar a mi hija?

¿Qué es lo que quieres?

*(Lamentos en griego: prepri na skoto thun.)*

ORESTES: Convence al pueblo.

MENELAO: ¿Persuadirles de qué?

ORESTES: De que nos dejen vivir, traidor.

MENELAO: ¿O matarás a mi hija?

ORESTES: Sí

MENELAO: Entonces estoy atrapado.

ORESTES: Atrapado por tu propia vileza.

Electra quema el parapeto,

Pílates incendia el tejado.

MENELAO: *Vo i thi a*

*Strati ote tu argo*

*Vo i thia*

*(El caos sucede. De repente APOLO aparece en la entrada de palacio.)*

APOLO: Cesa Menelao. Es Apolo Febo.

Helena está aquí conmigo. Orestes no la mató.

Helena, nacida de Zeus, no podrá morir.

Y ahora se sentará en el trono para siempre, una estrella para los marineros.

Es el destino de Orestes abandonar Argos y viajar a la ciudad de Atenas y buscar justicia por el asesinato de su madre. Los dioses en la montaña de Ares serán sus jueces y le ofrecerán un veredicto sagrado.

Entonces Orestes se casará con Hermione.

Electra se casará con Píldes como lo prometido.

La felicidad le espera.

Menelao será el rey de Esparta y le concederé Argos a Orestes... por ello fui yo quien le encomendé el asesinato de su madre.

ORESTES: Detén Apolo tus oráculos. Algunas veces todavía me parece que te escucho hablarme y me parece que hablas con susurros de demonio. Todo está bien ahora y yo obedezco. Mira, dejo marchar a Hermione y nos casaremos si su padre nos da las bendiciones.

MENELAO: Yo envidio tu felicidad por causa de los dioses. Orestes, te entrego a Hermione como manda Apolo.

APOLO: (*Despidiéndose.*) Id y disfrutar de la paz ahora. Helena, ahora te conduzco a los salones de Zeus entre las fulgurantes estrellas, allí con Hera, ella se sentará como una diosa para siempre y reinará los mares, la guía de los marineros.

(*La puerta de palacio se cierra.*)

#### 4.7.16. Additional notes on *Electra and Orestes* (1972).

Both plays, *Electra*, and *Orestes*, were adapted by Adrienne Kennedy accepting Juilliard School's commission. In short, Adrienne Kennedy's adaptations follow what we have called the 'Procrustean Theory', which is a deep comparative analysis of the structure and the content to see how the result has been reduced considerable to fit 70's and 80's American audience. Many of these versions omit lyric parts and create, in colloquial language a "menu play" for American intellectual society of the 70' and 80' to be read or staged is the main purpose of Adrienne Kennedy. Baldwin (1995) called these plays commercial speculations.

In order to complete the information provided in the notes on the translation, we think relevant to provide educators with an idea on how Afro-American drama understands original Greek tragedy in the process of adaptation. We know that critics in her majority follow the idea that, as Colakis (1993) explains, "The turbulent 1960's and early 1970's had effects on theatre... They were more hospitable than earlier decades to a dark view of life" (p.6). More explicitly, Wetmore Jr. (2010), a decade later, convenes the problematic connections between ancient Greek tragedy and modern African American theatre emphasizing the impossibility of finding match points. Wetmore

enlightens through his study this idea, showing the difficulties for this type of theatre to find a place into American society:

There exists a complicated relationship between ancient Greek tragedy and modern African American theatre. The foremost problem is the assumption of Greek cultural superiority by Eurocentrists and although, Greek tragedy is universal somehow, Greek tragedy is a procrustean bed. (p.3)

Although we agree with the authors mentioned before, we believe that there is a deeper form of interpreting the Greek classics version process. That idea is precisely the origin of our 'Procrustean Theory' for Greek classics adaptations, the commercial speculation said by Baldwin, the 'selling out for audience', and a theory that says that, in this case, American Theatre was forced to fit into saleable necessities to reach American audiences. To understand the theory is important to locate the topic and the story, it is relevant to summarize, if briefly, the myth to set the context for reader and then, to proceed to understand better the metaphor of Procrustes and American Theatre.

Procrustes, also called Damastes, was Poseidon's son, oceans' God. The Greek myth apprises that Procrustes lived in Erineum, in the sacrosanct path from Athens to Eleusis. He lived in a bastion on Mount Corydalis. He had a bed in the house, and he invited every passer-by to spend the night. To fit the bed, which was his obsession, he would amputate the excess length of the guest or with his smith's hammer bounce the articulations to fit into the bed. Procrustes continued his sovereignty of terror until Theseus, travelling once to Athens, "fitted" Procrustes to his own bed, killing him using Procrustes manners. The idea above is quite relevant for our study because the theory we sustain is that Adrienne Kennedy has adapted *Electra*, *Orestes*, *Oedipus Rex*, and *Madame Bovary*, 'her four classics versions', in a Procrustean way to fit into the American concept of understanding theatre during the 70', the 80'.

If Kennedy had maintained the levels of poeticism, the depth of the myth construction obliged in classic's tradition, she would have been inaccessible and unreadable for American standard public of that time. Currently, in 2020, theatre readers and spectators in general are not either intellectually prepared to assume Euripides' work apart from a succinct portion of academics and intellectuals, neither were they back in the seventies and eighties among black population, which were the main target where these types of versions were offered to average spectators (Baldwin, 1995). What we want to

patent with these assertions is that sophisticated Tragic Greek Theatre versions had no place for readers nor spectators during the 70's, and 80's.

After we have briefly explained our theory, we would like to comment other possible interpretations. Somehow Adrienne Kennedy's *Electra* responds to the idea of Colakis (1993) when she writes, "Many writers in the 1960's and early 1970's did indeed work in the belief that they were teachers who were changing society" (p.7). In addition, I share with McDonald (2013) the idea that "Original masterpieces still surpass all translations and versions, unless written by a true master of the theatre who has lived, eaten, and breathed theatre" (p.173). We also agree with McDonald's concepts of 'presentational repetition of the myth' and 'original still surpassing versions' and, these facts could be applied to Adrienne Kennedy's *Electra* (1972), because repetition and impossibility of surpassing the original are relevant answers when we deal with the question of, are original Greek theatre insuperable into adaptations?

In a different line, McDonald also says, talking about classic-play versions in America, that "Those versions, has given us a useful, updated account of Greek tragedy in America" (p.173), idea that I will offer in the study as part of the Greek tragedy continuum into modern times. She also utters that Americans are "addicted to solutions", and she finishes quoting Foley' ideas about American classic theatre, and she quotes Willian Dean Howells (1837-1920) or Edith Wharton (1862-1937) and writes resuming them: "American needs a tragedy with a happy conclusion". American theatre has been quiet influenced by spectator's demands as we have observed in Baldwin approach to theatre in *Notes for Blues* (1964).

Therefore, as we can see, there are two interpretation lines, one of Colakis (1993) considering version as a way of educating society, the other with McDonald (2013) and Baldwin (1995) who consider Greek versions as an impoverishment of original myth and a dismembering of Aristotelian construction to be able to fit 70's and 80's theatre viewer's demand.

After having understood theoretically our Procrustean Theory, and the manner versions stalk classics, we want to explain how Greek tragedy came into Afro-American context from puritans to Vietnam's approaches. Versions had a long way to be accepted by American audiences through African American Off-Broadway Theatre. These lines

also will help to understand why certain playwrights did try Greek version from Euripides' masterpieces and fit them into society expectations.

Puritans' rulers and moral censors prohibited Greek tragedy themes, such as the incest of *Oedipus Tyrannus*, among others, until late 19<sup>th</sup> Century because they did not want to stage plays with a blasphemous leitmotif. Later, in the 20<sup>th</sup> century during the 60's and 70's, Greek tragedy finally found its own place after the American and European catastrophes. The 1929's American economic crisis, World War II, and I, were the consequences of a spiritual crisis, which permitted the development of Nihilism as an alternative to existence. The time when Greek tragedy commenced to be an alternative was precisely the moment when spectators were searching for spiritual holders to give meaning to life during the difficult post World Wars. Vietnam War was the other period for Greek tragedy, as Wetmore (2003) succinctly explains, "There exists a complicated relationship between ancient Greek tragedy and modern African American theatre. The Procrustean bed is the way Adrienne Kennedy 'fits into the feet' her classic versions, as Malcom X wrote in his Autobiography (1965), "The true knowledge reconstructed much more briefly than I received it, was that history had been whitened in the white man's history books, and that the black man had been 'brainwashed' for hundreds of years" (p.256).

Different contexts have used Greek tragedy for emblematic purposes. Africans in America have been under the oppressive circumstances for years since Slavery time. Black writers have approached Greek tragedy to solicit in many cases a 'stolen legacy' as authors like Frantz Fanon or Amiri Baraka explain in their works, authors who have demanded during the first and second half of 19<sup>th</sup> Century a social Civil Rights vindication through many Greek and Roman emblematic figures. In many cases, adaptations of Greek tragedies into African American sceneries are about America and not about Greece as someone could firstly think.

We would like to manifest through these commentaries the idea of how Greek cultural hegemony has been used by theatre people to explore African American history and identity. Tatlow (2003) talks about 'Textual Anthropology' when he refers to methodologies related to comparative dramaturgies. African American theatre is predominantly an intercultural theatre. It is indispensable to keep in mind that during the Slavery period black slaves came from different African countries. Berlin, Favreau &

Miller (2007) in Slave culture: ‘honest and fair service to the Lord and all mankind every where’s article’ explain:

It was no simple reflection of the European-American culture of the owning class. Instead, it represented the slaves’ deep resentment of their exploitation and attested to their aspiration for a better life founded on freedom.” They continued explaining how this exploitation developed a distinctive set of beliefs and practices that were manifest in art, cuisine, dance, music, religion and patterns of work and leisure. (p.165)

Following these words, we believe that that African Americans interpreted art manifestations as an aspiration to a ‘better life’. The first spiritual union African American slaves had was very close to Dionysus primitive theatre ceremonies and these rituals helped them to survive harsh conditions and atrocities. Spiritual songs core looks over this issue. In the first theatre manifestation there was the chants of slaves in the fields through songs with encrypted messages to offer directions to scape. To explain better this point, we follow Avila’s (2018) ideas when she alludes to art as, “Nietzsche as Plato argues that art is not the truth... Art helps to live. Art is capable of opposing a sense of dominance of absurdity and chance<sup>70</sup>” (p. 109). For African-Slave’s art and religion were the surviving pillars. Berlin, Favreau & Miller (2007), explain, “The slave’s cosmology, sacred and secular, revealed more than just a desire to escape the oppressive of the masters’ rule; it also articulated an ideal of their own making to give honest and fair service to the Lord and all mankind everywhere” (pp. 165-166).

As Gilroy (2007) talks about ‘racial narcissism’<sup>71</sup>, he explains that a polyhedral community develops an assorted theatre, so we could conclude saying that African American theatre has a huge component of intercultural approach, and when dramaturgs use Greek materials, they are simply adding another intercultural element searching for a new way of expression. Berlin, Favreau & Miller (2007) explain that Greek theatre and classics could have been used as a way of invading cultural spaces, invading them in an imperialistic form, supplanting the autochthone culture for an adaptive form with the intention of erasing identity. Recently Bernal (1987) has questioned the traditional origins of Greek culture and he has opened a door to the possibility of linking Greek birth culture to Egyptians when he writes:

The first volume of *Black Athena* is concerned with the development of the Ancient and Aryan Models, and the first chapter, ‘The Ancient Model in Antiquity’, treats the attitudes of Greeks in the Classical and

<sup>70</sup> TN: Nietzsche y Platón argumentan que el arte no es la verdad... El arte ayuda a vivir... El arte es capaz de oponer un sentido de dominio de absurdez y cambio.

<sup>71</sup> Interview: Paul Gilroy in *Conversation* (2007); Video: "Contemporary Racisms: David Theo Goldberg and Paul Gilroy" (2007), dark matter Journal.



Hellenistic periods to their distant past. It considers the writings of authors who affirmed the Ancient Model, referred to Egyptian colonies in Thebes and Athens, and gave details of the Egyptian conquest of the Argolis and the Phoenician foundation of Thebes. I discuss the claims made by various 19th- and 20th-century 'source critics' that the Ancient Model was concocted only in the 5th century BC, and I cite iconographic evidence and a number of earlier references to demonstrate that the scheme existed several centuries earlier. (p.22)

Another important issue apart from the anthropological one is to consider adaptations not as copies of the original but as 'works of art in and of themselves'. From my perspective, the intersection between Greek culture and African diaspora is clear. Du Bois (1903c) compares cotton fields with the Golden Fleece when he says that "I have sometimes half-suspected that here the winged ram Chrysomallus left that Fleece after which Jason and his Argonauts went vaguely wandering into the shadowy East three thousand years ago" (p.69). The labelling of contextualizing Greek tragedy can vary in terms of context from simply allusions and references. Sometimes the title is the only feature used. As Berlin, Favreau & Miller (2007) clearly explain that we have to consider three things when we study drama, the kind of adaptation, the objective of the adaptation and the expected audience. The bygone context of the preliminary production and, occasionally the subsequent production should be other element to study. For that on, there are three manners of interaction between ancient Greek and diaspora: Black Orpheus, elucidated as forthright adaptations, Black Athena which will be a form of using again material that is already African in origin and Black Dionysus, which is an adaptation of Greek tragedy within the context of the African diaspora. The theory I follow for this study of this Kennedy's play is 'Black Orpheus', attending to the purpose of the drama and the audience to whom the play is targeted and the modification of the text to be able to reach audiences.

We would like to finish mentioning the relation between Black Orpheus drama theory and *Le Orophée Noir* of Jean Paul Sartre where some critics have been studying the relation between Africa and Afro-American communities and the use of Greek Theatre to understand identity. Léopold Sédar Senghor when he asked Jean-Paul Sartre in 1948 to write a preface to the *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Sartre wrote *Orophée Noir*, an essay where he explored art compositions as examples of Negritude, as the Hegelian negative side of dialect. According to Sartre, Negritude was an 'anti-racist racism'. He says that Negritude and Black Orpheus were a sort of African diaspora, while African diaspora was a Black Orpheus and Negritude was Eurydice, something as the loved and pursued woman but at the same time the abandoned

woman. Sartre's assertions are problematic, because not only there is a distance between him and them but also, because for Sartre, as Wetmore (2003) explains, when talking about Literatures' father, that Homer was a sanctified idol whose works the Africans used as examples to improve their own whipped and not accomplished techniques. James in *Stolen Legacy* (2022) gives the opposite argument, when he says that whites have stolen African culture, they have erased it and abused it. Franz Fanon (1986) in *Black Skin, White Masks* abandons Sartre's model, firstly when he says, that the violence of the colonizer goes through of the annihilation of the body, psyche and culture and delineation of spade. Secondly, when he says that the violence of the colonized is recognized as an attempt to retrieve dignity, sense of self, and history through anti-colonial struggle.

Greeks were already the architects of versions, and it is impossible to understand Euripides's plays in detail without attending Aeschylus and Sophocles' tragedies as precedent versions. It is clever to follow literature creation's timeline, if we do not want to depreciate the creation process, something that playwright adapters sometimes have eluded. At the same time, we need to have in mind Homer's *Iliad* and *Odyssey* because these masterpieces were the seeds of occidental literature tree. African American Greek tragedies do not have a vast audience whatsoever. To appreciate and understand a Greek tragedy people need to be familiar with Greek culture, they need to know American history and cleverer of all; they need to be familiar with African American theatre tendencies nowadays. We see Adrienne Kennedy's *Electra* version, as a personal author's play interpretation, as the majority of her versions', not being attached to any movement, and taking many, many licenses who could be tracked into 'Third Way of Feminism', 'Black Orpheus' and 'Black Aesthetic' theories. At the same time, we see an author-version play which tried to offer a procrustean theatre in a simple accessible way to make understandable in some way a kind of theatre, which is Greek Tragedy, ineludibly too complex for the American average intellectual mentality of the 70's and 80's.

4.7.17. *An Evening with Dead Essex's* (1972) translation.

*An Evening with Dead Essex*, places Adrienne Kennedy in a Black Panthers vindicative issue. Mar Essex was a young who took part of the organization after being in the army. Adrienne Kennedy, after reading the story in a Time Magazine wrote the play and dedicate it to his family.

**Summary:** A group of actors is rehearsing an emotionally intense piece on the life and death of Mark Essex on stage. Essex was a U.S. navy soldier and a black revolutionary who killed several people from atop the Howard Johnson's building in New Orleans after becoming berserk and out of control. Finally, he was shot by police with more than a hundred bullets.

## UNA TARDE CON LA MUERTE DE ESSEX (1972)

*Una tarde con la muerte de Essex* fue representada en noviembre en 1973 en el American Place en Nueva York. La producción fue dirigida por Gaby Rodgers, con un reparto que incluía a Mary Alice, Bill Cobbs, Sid Morgan Jr. Andre Mtumi, Fred Seagraves y Karma Stanley.

La obra fue subsecuentemente dirigida por Andre Mtumi en el Yale Repertory Theatre en marzo de 1974.

Esta obra está dedicada a Mark Essex... y su familia<sup>72</sup>.

### PERSONAJES

DIRECTOR-ACTOR

Cuarenta o más mayor

---

<sup>72</sup> Mark James Robert Essex fue un francotirador estadounidense que tras abandonar el ejército estadounidense se convirtió en un pantera negra y mató a un total de nueve personas, incluyendo a cinco policías, e hirió a otras 13 personas en Nueva Orleans el 31 de diciembre de 1972 y el 7 de enero de 1973. Murió en el segundo enfrentamiento armado. Aunque Adrienne Kennedy aparentemente no tuvo una relación personal con este joven en su faceta más reivindicativa decidió dedicarle una obra a él y a su familia. Tanto la obra dedicada a Malcolm X como esta obra sitúan a la autora en la línea más reivindicativa dentro del Black Arts Movement y en apoyo de la lucha reivindicada por Bobby Seale y Huey P. Newton quien fundó a los Panteras Negras después de que Malcolm X fuera asesinado. Amiri Baraka y Adrienne Kennedy ofrecieron su teatro como forma de reivindicar la estética negra en el movimiento paralelo llamado Black Arts Movement (ver capítulo II). Véase también: Seale (1991), *Seize the time: the story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*.

TWO ACTORS	Pasados los veinte (como un actor en una agrupación negra).
ACTRICES	Treintañeras (Una actriz personaje).
PROYECCIONISTA	En los veinte.
ASISTENTE DEL DIRECTOR	En los veinte.

Todos son negros menos el proyccionista que es blanco.

Todas las preparaciones para las escenas llevan mucho tiempo.

Hay voces al final del hall y en el exterior de la oficina (están grabadas).

Los ACTORES utilizan sus nombres reales y el DIRECTOR debería conseguir que los ACTORES se interpretaran a sí mismos.

ESCENA:

## I

### AVANZADA LA TARDE

*Un estudio en una compañía cinematográfica en la calle West 47.*

*Sala de proyección*

*Pantalla, proyector*

*Posters, enrollados y apilados en las estanterías*

*Grabadora*

*Una mesa de teléfono con una máquina de escribir, sillas sobre la mesa, montones de recortes de periódicos, fotografías.*

*La habitación<sup>73</sup> está decorada para hacer que parezca claustrofóbica y apagada, excepto en el centro donde hay luces de techo brillando.*

*En la parte del fondo, de espaldas al público está el PROYECCIONISTA (el único personaje blanco) junto al proyector.*

*Él es el que se encarga de proyectar las imágenes en la pantalla.*

*El suelo debería ser negro o muy negro, todos los muebles oscuros excepto por las latas de color plata resplandeciente y los posters blancos enrollados.*

---

<sup>73</sup> La habitación cerrada, los espacios en cierta forma claustrofóbicos son los lugares que Adrienne Kennedy elige para desarrollar sus obras en la mayor parte de las ocasiones. Siguiendo la línea que propone la obra *Madwoman in the Attic* (2004) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, Adrienne Kennedy utiliza los espacios cerrados y las habitaciones claustrofóbicas para denunciar la opresión de la mujer negra en la sociedad dirigida por el blanco y por el género masculino. Con esta reincidencia en la ubicación de sus personajes protagonistas en lugares cerrados también denuncia el colonialismo al que ha sido sometido el pueblo negro durante siglos. *Funnyhouse of a Negro*, *The Olw Answers*, *A Movie Star Has to Start in Black and White*, *A Lesson in Dead Language* and *She Talks to Beethoven* son algunas de las obras desarrolladas en habitaciones claustrofóbicas. Estas obras y el concepto de habitación cerrada son un buen ejemplo para la propuesta educativa que realizamos en el capítulo III de la tesis.

*Hay una puerta a la derecha. TODOS visten colores luminosos excepto el PROYECCIONISTA que viste con pantalón negro y un jersey de cuello alto.*

*La pantalla en la que las fotos se proyectan es ligeramente más grande en relación con todo lo demás. Las fotos proyectadas van muy rápidas y según su función en el texto varían su enfoque. Están bajo presión. Es la última noche de ensayos (el DIRECTOR desenrolla parte de una película en busca de algo). Está sentado en la mesa y a la vez revisa un montón de fotografías... atractivo, negro, en sus treinta, de aspecto cansado, vestido para la ocasión... camisa clara, chaleco, una especie de vaqueros... cuando habla lo hace al PROYECCIONISTA quien controla la película.*

*Sonidos amortiguados de Areta Franklin o Isaac Hayes desde el estudio de al lado. En ningún momento el PROYECCIONISTA se queja, sino que simplemente manipula la película... tiene veinte años, blanco y lleva un jersey de cuello vuelto negro, y pantalones oscuros.*

*La película sigue proyectándose. El DIRECTOR la ve concentrado.*

DIRECTOR: Para en la madre de Essex. *(El metraje se detiene en la madre de Essex)*

DIRECTOR: Más cerca... aléjalo... para atrás un poco... Ok. *(La foto finalmente enfoca los ojos de la madre de Essex.)*

DIRECTOR: Ok, ahora tengamos un plano de toda la cara de nuevo. *(EL DIRECTOR mira la foto un rato, enciende un cigarrillo y fuma.*

*La foto permanece en la pantalla. ÉL sigue fumando y mira fotos, golpeando la mesa.*

EL PROYECCIONISTA *mira latas de películas y cajas de recortes.*

*Un ACTOR joven viene con ropa del ejército de la marina, se marcha mientras mira la pantalla y a la madre de Essex. Cuando abre la puerta escuchamos sonidos atronadores de música y gente hablando desde el fondo del hall [sonidos amortiguados]. El ACTOR mira a la madre de Essex. Él está en sus veinte, piel oscura, afro, parece muy cansado. [Han estado ensayando un montón de rato.]*

ACTOR: ¿Están—<sup>74</sup>aquí?

---

<sup>74</sup> En el texto original hay una ausencia total de nombres propios de ahí los guiones largos. Una posible explicación del uso del anonimato es la técnica teatral de que cualquier nombre podría valer como personaje lo que le da un valor universal. Adrienne Kennedy nunca usa nombres reales en sus obras en el ámbito personal, creemos que por un derecho a la intimidad de sus seres cercanos. También detrás del anonimato podría estar la protección de la identidad frente a posibles amenazas por parte de la supremacía blanca.

DIRECTOR: No han vuelto todavía de la comida, —va a conseguir una bandera mejor y está trabajando en el salmo veintitrés.

ACTOR: ¿Vamos a ensayar mañana?

DIRECTOR: No, debemos estar en el teatro a las seis (*Continuando con la organización.*)  
... Mientras esperamos quiero que hagas de nuevo la parte del excombatiente.

ACTOR: Ok.

DIRECTOR: No resulta suficientemente decaído... recuerda que has estado en la guerra y has vuelto a las calles, arruinado y sin trabajo.

ACTOR: Ok. (*ACTOR clasifica la ropa, de entre las cosas que tiene, sale con una vieja chaqueta del ejército, camina mientras se prepara [la preparación le lleva bastante], mira la imagen de la madre de Essex, la mira a los ojos, pasa un rato preparando la chaqueta, entonces coge una silla de mesa, se sienta como si estuviera solo en la habitación.*)

DIRECTOR: (*Lee los titulares.*) Titulares... El contexto de la muerte de Essex sugiere que actuó a solas...

El compañero de Essex interrogado por el FBI y dejado en libertad...

Ex marinero americano dispara desde la azotea del Howard Johnson Motor Lodge, en Nueva Orleans... (*Lee*)

Tres policías, dos huéspedes del hotel y un empleado fueron asesinados y 10 policías y dos bomberos fueron heridos por el marinero americano que disparó desde el edificio Downtown Howard Johnson's Motor Lodge en el centro de la ciudad el pasado domingo. Essex fue disparado y asesinado en el tejado del hotel por un policía desde el helicóptero. (*Silencio.*)

DIRECTOR: (*Todavía leyendo.*) Le dispararon a muerte con más de 100 balas. (*Silencio*)

DIRECTOR: (*Al ACTOR*) Recuerda todo esto... (*Silencio.*)

ACTOR: Estoy preparado.

(*Intensamente*) Hace un año cinco excombatientes americanos fuimos arrestados. Solíamos encontrarnos en el sótano de una de nuestras casas. En Cleveland... nos acusaron de que teníamos un complot para matar blancos.

DIRECTOR: Un complot para matar a blancos—

ACTOR: Dijeron que teníamos un complot para matar blancos. No lo teníamos. Sí, nos reuníamos en un sótano casi a diario y hablábamos, pero simplemente hablábamos. Ojalá hubiéramos tenido un complot para matar blanco— teníamos un montón de cosas que decirnos— sobre nuestra confusión acerca del significado racial profundo entre los

Estados Unidos y Vietnam, blancos frente a no blancos— sobre nuestra falta de empleo— queríamos asesinar, pero no teníamos una trama— teníamos un montón de cosas que decirnos— sobre Mark Essex— para nosotros es un héroe —creemos que él se convirtió en un abanderado— creemos que intentaba salvarnos— creemos además, que se vio a sí mismo como un soldado de la misericordia—<sup>75</sup> tenemos un montón de cosas que decir sobre la muerte de Essex.

DIRECTOR: Mark Essex muerto.

ACTOR: Mark Essex, muerto. Amén. (*Larga sonrisa.*)

DIRECTOR: No estoy seguro de que sea suficiente— deberíamos hablar acerca de los sentimientos de cada soldado. (*Ambos reflexionan en silencio.*)

DIRECTOR: Cada soldado debería hablar acerca de cómo solían sentirse, tan maltratados, de cómo luchaban con su hermano aún más negro por un país que les despreciaba aún más, siquiera, que el enemigo vietnamita<sup>76</sup>— (*Ambos lo consideran en silencio.*)

ACTOR: Después de revisar este material, creo que Essex era tan tremendamente religioso que se le destrozó el alma, por tener que servir junto a su enemigo blanco...

DIRECTOR: Sí, estoy convencido de que era alguien que creía de corazón en la igualdad entre aquellos de su misma ciudad natal. Creía en aquellas caras blancas de Kansas... (*Silencio.*)

*(Voces llamando al ACTOR— te reclaman, etc.*

*Pausa.*

*Pasos se acercan desde el vestíbulo, entra el otro ACTOR, en la mitad de sus veinte y en una forma muy parecida a Mark Essex. Él hace ademán de decir un hola. Todos los holas, etc. A lo largo de toda la tarde mantienen un intercambio sin decirse ni una palabra tanto como les es posible. Todos están muy concentrados en el trabajo. Es el último ensayo.)*

DIRECTOR: Vamos a repasar la última parte del excombatiente — (*Los tres están de pie— el primer ACTOR estudia la foto de la madre de Essex.*)

<sup>75</sup> Soldado de la misericordia significa aquí abanderado, persona a la que sigue el pelotón de combate, ya desde el ejército romano el que portaba los fascas.

<sup>76</sup> El desprecio de los soldados después de volver de Vietnam es un tema literario muy explotado en la literatura audiovisual americana. Películas como *Platoon* (1986), *Born on the Fourth of July* (1989), *Heaven & Earth* (1993) del director Oliver Stone, que escribió los guiones desde su experiencia como soldado de infantería en Vietnam e inspirado en la visión de la guerra mostrada por John Wayne's en *The Green Berets* (1968), o *Acorralado* del director Ted Kotcheff con el famoso personaje Rambo, son algunos de los ejemplos del soldado marginado por su propio país a la vuelta de la Guerra de Vietnam.

DIRECTOR: Quiero que los dos os sentéis y trabajéis a fondo en cuáles han sido vuestros sentimientos estando fuera del cuerpo y acerca de la idea de ser rechazados por la sociedad —la frustración.

*(Los dos ACTORES van al final de una mesa y hablan mientras el DIRECTOR se sienta y comienza a revisar los recortes de nuevo, hablando en voz alta para sí mismo.)*

DIRECTOR: Creo que finalmente lo llamaremos “Una tarde... con la muerte de Essex” o “Documental sobre Mark Essex— muerto”. *(Al proyccionista, a través del PROYECCIONISTA está siempre tomando notas, escuchando cintas mirando estanterías y revisando cajas de tiras. En general, murmurando objeciones.)*

DIRECTOR: Proyecta a Essex de niño. *(Essex es proyectado de muy joven, cuando era niño. El DIRECTOR lo estudia. Durante un buen rato)*.

DIRECTOR: El enfoque no es correcto... hazlo más grande. *(En unos pocos minutos él y el PROYECCIONISTA experimentan con elegir la foto correcta de Essex. Ellos experimentan con muchos ángulos. Entonces finalmente—)*

DIRECTOR: Está bien así. *(Ligeramente más grande.*

*Café. La puerta se abre, ASISTENTE DEL DIRECTOR... de unos veinte)*

ASISTENTE DEL DIRECTOR: *(Lee. Ellos todos miran hacia arriba):* Aquí hay algo en el periódico— *mañana por la noche en el— un grupo de actores blancos representarán “Una tarde con Mark Essex...” Essex, como podemos recordar, es el joven negro que fue disparado en la batalla en Nueva Orleans encima del tejado del Howard Johnson Motel— la obra será presentada en la iglesia de— en el 139 de la calle Harlem.*

*(Él sale.*

*Silencio.*

*Los ACTORES todavía hablan entre ellos al final de la mesa.*

*El PROYECCIONISTA experimenta con la foto todo el tiempo, alargando la comisura del ojo, enfoca a la madre y al hijo juntos desde diferentes ángulos, pero siempre de vuelta a lo que el DIRECTOR quiere.)*

ACTOR: Voy fuera a coger la bandera ahora mismo. *(Sale.)*

*(El PROYECCIONISTA continua con el experimento, EL ACTOR se está preparando a conciencia, EL DIRECTOR escucha de nuevo la cinta grabada, mira varias cintas, además. Un buen rato.)*

*(EL ACTOR vuelve con una bandera estadounidense nueva en un palo. Se queda en el pasillo quieto por un momento. Silencio. Le miran.)*



DIRECTOR: (*Pausa*): Esta no es la bandera correcta— (*El ACTOR se queda quieto.*)

DIRECTOR: Debería ser una de esas viejas y maravillosas banderas, la que solíamos utilizar en las clases en la escuela pública. Una bandera de la escuela pública. Queremos una bandera que haya estado en la clase durante años. (*Silencio*)

ACTOR: Traeré la otra. (*EL ACTOR vuelve con una bandera, usada, polvorienta, ligeramente roída, pero una bandera preciosa con su palo. La lleva al centro mientras el DIRECTOR la mira, vuelve a su mesa y la mira. En la pantalla están los ojos de Essex.*)

DIRECTOR: Eso es. Trabaja cómo sujetarla. (*Los actores trabajan sujetando la bandera, finalmente terminan todos juntos sujetando la bandera en el centro del escenario.*

*Silencio... pausa. Preparando la bandera durante un buen rato.*)

DIRECTOR: Ok. Vamos con: “*My Country Tis of Thee*”<sup>77</sup>. (*Pausa*)

Piensa en la vieja clase de tu escuela, la escuela elemental, pupitres arañados, el gran ventanal, los árboles fuera, el profesor que te encanta, el olor a tiza, tus mejores amigos.

(*Al PROYECCIONISTA*)

Proyecta a Essex de niño en grande.

DIRECTOR (*Se acerca a la grabadora*): Ahora hay un estribillo. (*Estribillo de “My Country Tis of Thee” en el piano*)

DIRECTOR: (*A los ACTORES. Se marcha y se sienta.*) Recuerda que vas a cantar una canción que significa mucho para ti... tú eres muy espiritual... eres un idealista... (*Pausa. El ACTOR canta.*

*Las luces del escenario bajan y Essex, muy guapo, aparece de niño en grande.*

*Los ACTORES cantan con espíritu resonante e idealista, como niños, pero no imitando a niños. Acompañados de un piano grabado.*)

ACTORES (*Cantan*): *My Country Tis of Thee, Sweet Land of Liberty, of thee I Sing. Land where our fathers died, land of the pilgrims' pride, from every mountainside, let freedom ring.* (*Silencio, LOS ACTORES se quedan quietos, EL DIRECTOR enciende la cinta. [Repetid]*

*El PROYECCIONISTA pone a Essex asesinado [como por error].*

*La foto de Essex asesinado.*

---

<sup>77</sup> Adrienne Kennedy recurre al recurso del contraste pensando lo que el espectador entenderá cuando vea la obra. Pasaje patriótico donde la bandera simboliza la unión. Adrienne Kennedy presenta la escena como un alegato a la injusticia cometida contra los soldados negros que después de luchar por su patria fueron despreciados por ella. Además de la bandera, las canciones que se proponen son también de carácter patriótico. *My Country, 'Tis of Thee*, es una canción patriótica estadounidense, cuya letra fue escrita por Samuel Francis Smith. La melodía utilizada es la del himno nacional del Reino Unido, *God Save the Queen*, adaptada por Thomas Arne. La canción sirvió como uno de los himnos nacionales de facto de los Estados Unidos, junto con canciones como *Hail, Columbia*, antes de la adopción de *The Star-Spangled Banner* como el himno oficial en 1931.

*En ese momento la ACTRIZ entra— cuando ELLA abre la puerta oímos de nuevo risas y gente que habla en otro estudio mientras ven una película —música—, el director debería elegir una canción conocida de Stevie Wonder.*

*LA ACTRIZ tienen unos treinta, sencilla, el personaje que representa la actriz lleva un vestido liso con colores luminosos, lleva un cuaderno, una Biblia y una túnica blanca de coro.*

*Se saludan con holas entre ellos.*

DIRECTOR *(A los actores)*: No podéis parar ahora. Quiero repetir la escena —

ACTRIZ: Has oído lo de— *(ELLOS discuten un tema actual de las noticias, si es posible, un tema de ese día, de ese mismo día, un tema que refleje la violencia. La discusión no dura más de un minuto.*

*LOS ACTORES salen.)*

EL DIRECTOR *(Se sienta en la mesa, ELLA se sienta al otro lado)*: ¿En qué has trabajado esta mañana?

ACTRIZ: En el salmo veintitrés.

DIRECTOR: Tengo algo de, “*When I’ve Done the Best I Can*” en la cinta. ¿Quieres escuchar un poco? *(ELLOS la escuchan cantar unas pocas líneas de “When I’ve Done the Best I can.” Es muy tranquilo)*

DIRECTOR: No has traído lo que se necesita. Piensa acerca de ello. *(Silencio)*

ACTRIZ: ¿Has decidido ya el título?

DIRECTOR: No, no estoy seguro. Todo lo que sé es que queremos reflejar cada detalle de lo que le fue sucediendo, todo lo que cautivó su subconsciente— no cosas que le pasaran a él, sino todo lo que estaba sucediendo a su alrededor— cómo percibió la pérdida de amor— la pérdida de Cristo—

ACTRIZ: Él era muy sensible. *(Muy emocional.)*

*Confusión con Cristo. (Pausa)*

*La locura: Howard Johnson Motel.*

*De Lucas: The Crooked Shall be Made Straight. (Pausa.)*

*Creo que él sentía que estaba arreglando cosas— (Pausa)*

*El sueño del nacimiento de Essex: Cuando Dios creo al hombre.*

*(El DIRECTOR escucha atento y conmovido, sonidos atenuados desde el vestíbulo.*

*Se sientan durante un rato largo.*

*Se levanta, camina alrededor, mira la bandera situada en la esquina, mira la pantalla.)*

DIRECTOR: Bien, intentemos el salmo veintitrés. (*Silencio*)

ACTRIZ: (*Preparada*): *The Lord Is My Shepherd I.*

DIRECTOR: ¿Qué estás buscando?

ACTRIZ: Estoy en catequesis. Tengo nueve. Estoy en catequesis con mi hermana. Mi hermana está sentada junto a mí. Después de catequesis vamos a volver a casa a disfrutar una gran cena con pollo frito... tengo una de esas tarjetas preciosas de catequesis en mi bolsillo... o en mis manos... mi profesor de catequesis se sienta frente a mí y nos manda recitar el salmo veintitrés—

DIRECTOR: Tú eres joven y estás muy feliz.

ACTRIZ (*Muy líricamente. Lento*): *The Lord is My Shepherd. I Shall not Want. He maketh me lie down... in Green pastures: He leadeth me beside the still waters.*

DIRECTOR: Ahora cierra los ojos, continua.

ACTRIZ (*Lentamente*): *He restoreth my soul.*

DIRECTOR: Vamos.

ACTRIZ: *He leadeth me in the paths of righteousness for his name's sake.*

DIRECTOR (*Al PROYECCIONISTA*): Proyecta a Essex asesinado.

(*A la ACTRIZ.*) Abre tus ojos, mírale, de continuado, y piensa en él acribillado por todas esas balas, piensa en él en catequesis— Domingo de Palma o Pascua— Pascua en un nuevo traje— o en el primer domingo— el coro en túnicas blancas— continúa—

ACTRICES: Sí, “aunque caminé por el valle de las sombras de la muerte no temeré a ningún demonio porque tú estás conmigo, tu caduceo y tu báculo me protegen y preparan una mesa ante mí en la presencia de mis enemigos.

(*Muy lentamente*) Tú unges mi cabeza con aceite; mi taza arrollada. Seguro que la bondad y la misericordia deberán seguirme todos estos días de mi vida; yo residiré en la casa del señor para siempre—” (*Silencio.*

*Las luces decaen.*

*Abandonan el escenario.*

*Las luces se encienden sobre el PROYECCIONISTA. Él se sienta junto al proyector ordenando sus tiras de fotos en el orden en el que ÉL las va a utilizar. Él ajustó la pantalla un par de veces. El proyector es ligeramente más grande que en la realidad y muy negro.*

*Comienza con las tiras de fotos y las proyecta a una velocidad media, al menos una media docena de tiras que no hemos visto. Son las caras [blancas] de la gente en la ciudad de Essex, una de las casas de Essex. Él va de vuelta y vuelve a enfocar ciertos aspectos, nombrándolos y poniéndolos en una bolsa.*

*MUY.*

*LENTAMENTE.*

*Una cara del medio oeste.*

*Una cara del medio oeste.*

*Una cara del medio oeste.*

*Las horas de Essex.*

*Kissinger.*

*Essex como marine.*

*Termina con una foto de Essex vestido de marine.*

*Las luces más brillantes. La puerta se abre. LOS ACTORES vuelven con más café, cigarrillos, comida, etc. La mesa poco a poco comienza a estar cada vez más desordenada, los ACTORES parecen cansados. Por primera vez cuando la puerta se abre nosotros no escuchamos música.*

*Los ACTORES miran el espejo, según el PROYECCIONISTA continua. LA ACTRIZ, entra y mira.*

*Ráfaga de fotos de nuevo.)*

*ACTRIZ: ¿Tenemos suficientes caras del medio oeste?*

*ACTOR: Parecen suficientes.*

*OTRO ACTOR: No le sobre la confianza, pero desde luego él no desconfió de aquellas caras... ese es el aspecto del americano... creo que inocente es la palabra... desde el punto de vista de Essex. (ELLOS miran— según las fotos van tirándose.*

*La habitación de Essex en Nueva Orleans. Un profesor de Essex mira el anuario. Dos policías heridos en Nueva Orleans.*

*Señal— edificio Howard Johnson Downtown)*

*DIRECTOR: (Entra. Cierra la puerta y se prepara para el trabajo): Sentémonos. (ELLOS todos vuelven a la mesa.*

*Las luces se centran en el DIRECTOR*

*La pantalla en negro.)*

DIRECTOR: Bien, ahora creo que debería ir la parte donde se lee sobre Vietnam y luego... sobre Essex cuando es despedazado... porque se complementan la una con la otra. (*Lentamente. Pensando. Pensando.*)

Ahora voy a leer esto.

(*Al PROYECCIONISTA.*) Proyecta a Essex de niño. (*Essex proyectado de niño, quizá enfocado en la sonrisa.*)

EL PROYECCIONISTA *se marcha.*)

DIRECTOR: Aquí están los temas. (*Lee de los recortes lentamente.*)

*“1972—bombarderos B52 hacen su mayor incursión en la zona de guerra de la Vietnam desmilitarizada, lanzando hasta ahora más de 200 toneladas de bombas.*

*1973— a las 9:25 p.m. el helicóptero pasó de nuevo. (Pausa) Cuando los francotiradores abrieron fuego una figura delgada, rifle en mano, salió hacia la zona abierta. Atrapado en un devastador fuego cruzado entre el helicóptero que volaba sobre él y francotiradores en los dos edificios adyacentes. Jimmy Essex fue literalmente desmembrado por más de cien balas. La policía continuó disparando, incluso después de que él callera, su cuerpo retorciéndose con el impacto de cada bala y su rifle destrozado junto a él.”*

DIRECTOR: Continuaron bastante el uno con el otro— son uno y el mismo. (*Silencio*  
*El momento llega ahora.*)

*Trabajan como un grupo.*)

DIRECTOR: Puede encontrar alguien el discurso *Peace Is At Hand*.

(*ELLOS buscan entre las tiras de fotos.*)

DIRECTOR: Quiero la repetición de la llegada de la paz, la llegada de la paz, la paz viniendo de la paz. En toda esa repetición hay decepción— y Essex fue un hombre sensible a la decepción. Creo que le tenía apresado— paz, él estaba entregando para él y para nosotros. Yo lo creo.

(*Silencio. Ellos buscaban entre los recortes de fotos.*)

ACTRICES: ¿Hemos encontrado finalmente los pasajes correctos de la Biblia? —

ACTOR: No puedo encontrar el discurso de, *Peace At Hand*, pero tenemos esa foto de Kissinger entrando y esparciendo paz por todos lados con sus manos— sonriendo... todo esto pasando alrededor de Essex— todo siendo una auténtica decepción para él.

ACTRIZ: ¿Crees que estuvo en esa habitación entonces, la de Nueva Orleans? (*Ella se acerca al proyector, encuentra una tira— proyecta Room In New Orleans. Enfoca en*

*varios ángulos de la habitación— plano de cerca de la cama, escribiendo en el muro, etc. En gran detalle.*

*Lento.)*

DIRECTOR: Sí.

*(ELLOS, todos estudian la habitación en la pantalla.*

*Desde todos los ángulos.*

*Parecen cansados.*

*Se enfocan en “África... Negro... Mi destino yace en la Sangrienta Muerte de los Cerdos Racistas— Justicia Sangrienta Negra— BATA.”*

EL DIRECTOR HABLA: Negro

Mi destino descansa en la Muerte de los Cerdos Racistas.

Sangre

Justicia Negra

BATA

WAYU

SAVONA

LABAO

Disparar a muerte

América

*(Todos están muy concentrados en la pantalla. Todos se sientan en silencio— concentrados por un buen rato.)*

DIRECTOR *(Tranquilamente)*: Escuchemos la cinta, “*When I’ve Done the Best I Can*”.

*(LAS ACTRICES ponen la cinta.*

*Entonces— todos deambulan por la habitación en sus propios pensamientos escuchando la cinta de las ACTRICES cantando, “When I’ve Done the Best I Can”.*

*Silencio. Ellos deambulan por la habitación.*

EL ASISTENTE DEL DIRECTOR *entra.*)

ASISTENTE DEL DIRECTOR: Aquí hay algunas cintas más. Creo que los posters están casi preparados. *(Le da la cinta al DIRECTOR. ÉL sale.*

*El PROYECCIONISTA entra de nuevo.*

*No hay sonidos ahora cuando las puertas se abren.*

*Todos están en silencio.*

*El PROYECCIONISTA busca en las estanterías una cinta.)*

DIRECTOR: Veamos esta cinta de “La revolución está aquí” y “El tiroteo—” (*Mira la película.*

*Escuchan.*

*Mientras la cinta se proyecta.)*

DIRECTOR: Recuerda no os olvidéis de la idea de volver a contar lo que la gente dijo de Essex.

ACTOR: ¿Qué ha dicho el pastor?

DIRECTOR: Sí el pastor... ¿qué ha dicho el pastor acerca de Essex?

ACTRIZ: cristianismo... es la religión de un hombre blanco<sup>78</sup>.

DIRECTOR: Sí... cristianismo es la religión del hombre blanco.

*(Están en silencio.*

*Todavía en la pantalla*

*LA HABITACIÓN DE NUEVA ORLEANS*

*BATA*

*JUSTICIA NEGRA*

DIRECTOR (*Al ACTOR*): — ¿Harás eso?

ACTOR: ¿Essex y su pastor?

DIRECTOR: Sí.

ACTOR: (*Leyendo muy lento, con fuerza*): *Y cuando entrevistaron al pastor que le había conocido de niño remarcaron mucho cómo había cambiado cuando se salió de la marina. Le pregunté por qué no había vuelto a la iglesia desde que había vuelto a casa y me dijo— “El cristianismo es (muy lentamente) una religión de hombres blancos”.*

DIRECTOR: (*Ausente*): La decepción de nuevo— él había estado decepcionado... de niño en la catequesis.

ACTOR (*Muy conmovido*): He decidido el pasaje correcto de la Biblia. Voy a usar Lucas 3.

*(Una proyección sin ruido de la habitación en Nueva Orleans, en la cinta, pausadamente suenan disparos por encima del modelo y la voz de Essex, la Revolución está aquí.)*

---

<sup>78</sup> El cristianismo como la religión del hombre blanco. Ya hemos comentado anteriormente como Adrienne Kennedy, pese a haber recibido una educación religiosa y sus experiencias infantiles le hayan servido como base autobiográfica para algunos pasajes de sus obras, en algunas ocasiones critica fuertemente la religión cristiana como religión del hombre blanco. Creemos que puede ser muy interesante la lectura del trabajo de Allen (2019) *Doing Black Christianity: Reframing Black Church scholarship*, donde podemos leer una propuesta de reinterpretación de la iglesia negra frente al concepto de iglesia blanca. En este trabajo no solo se pone de manifiesto la importancia de la iglesia negra en el nacimiento de la cultura afroamericana, sino también cómo debe entenderse la cristiandad entre el pueblo negro americano, en muchas formas muy distinta a como se ha entendido la cristiandad blanca en América.

DIRECTOR (*Sosegadamente*) Tomémonos un descanso.

(*Oscuridad*)

## II

POR LA TARDE

*Por la tarde: el estudio vacío— desorden en la mesa— desbarajuste de sillas— una bandera en la esquina— la pantalla vacía.*

EL ASISTENTE DEL DIRECTOR *entra llevando una pila de octavillas— sale y vuelve en un minuto con otra pila. Las pone encima de la mesa. El poster de encima es de un B-52. Tanto los posters como las octavillas son escuetos y claros. (Tamaño grande)*

*Sale, cuando la puerta está abierta ahora— el pasillo está a oscuras y tranquilo— y trae de vuelta un cuaderno de notas.*

*Despeja una zona en la mesa desordenada, se sienta. Abre el cuaderno de notas, y repasa en voz alta una lista de recortes—*

EL ASISTENTE DEL DIRECTOR (*Lentamente*): Volviendo a casa,

desequilibrado, adicto a las drogas.

Todos los discursos de *Peace At Hand*.

Más titulares de Guerra.

Más fotografías de la ciudad de Essex.

La tranquilidad.

Más canciones de iglesia.

Inclinándose sobre el vino eterno

en el jardín.

Amistad bendecida.

Jesús me ama.

(*Afectándole*)

Temas: muerte en el Olympics.

Temas: De joven.

Muerte del presidente Kennedy.

Muerte de Malcolm.

Muerte de Robert Kennedy.

Muerte de Martin Luther King.

Asesinatos en el estado de Kent.

Muertes en la Southern University.

(ÉL los marca.



*El DIRECTOR entra)*

DIRECTOR: El vestíbulo es muy oscuro.

*(EL ASISTENTE DEL DIRECTOR va a encender la luz.*

*El DIRECTOR mira la lista, pasa las páginas— lentamente va hacia los posters... EL ASISTENTE DEL DIRECTOR vuelve— sostiene en alto la lista.)*

ASISTENTE DEL DIRECTOR *(se sienta en la mesa. Para sí mismo. Repasando sus proyectos: En voz alta):* Temas: Fotos de muertos de guerra y de las figuras del caso McGovern y Eagleton— pérdida de la esperanza en McG.

Los discursos de Nixon sin convicción.

Entrevistas con G.I.s (*Geographic Information System*) — blanco y negro G.I. aumento del consumo de droga. *(Lento)*

Nuevos temas:

Resumen del bombardeo.

Minando el puerto.

Fotos de GIs en blanco y negro.

*(Posters— el DIRECTOR les pasa revista, le mira a cada uno de forma rápida.)*

Veo que tú tienes la lista. Repasémosla una vez más— pongamos la cinta—

*(EL ASISTENTE DEL DIRECTOR pone la cinta)*

ASISTENTE DEL DIRECTOR *(Leyéndole al DIRECTOR. Lentamente):* Esto es lo que le rodeó—

Fotos de guerra y figuras.

McGovern y Eagleton Affair— pérdida de esperanza en McGovern.

Los discursos de Nixon sin convicción.

Entrevista con GIs— blanco y negro GI. Aumento del consumo de droga.

Resumen del bombardeo.

Minando el puerto.

Fotos— GIs— blancos y negros volviendo a casa.

Drogadictos desequilibrados.

Discursos: *Peace at Hands*.

Más titulares de guerra.

Más fotografías de la ciudad de Essex—la tranquilidad externa.

Más canciones de iglesia.

Inclinándose sobre el vino eterno.

En el jardín.

Hermandad bendita.

Jesús me ama.

Temas:

Masacre en el Olympics.

Temas: Cuando era joven.

Muerte del presidente Kennedy.

Muerte de Malcolm.

Muerte de Robert Kennedy.

Muerte de Martin Luther King.

Asesinatos del estado de Kent.

Muerte en el sur.

*(El DIRECTOR no dice nada. Pone posters alrededor de la habitación.*

*Poster 1— B 52*

*Poster 2— Niños vietnamitas*

*Pone Poster 3— Bombas)*

ASISTENTE DEL DIRECTOR *(Ausentándose)*...rodeado por guerra y muerte...

DIRECTOR: *(Ausentándose)*... Él vio su campo de batalla. *(Silencio.*

EL ASISTENTE DEL DIRECTOR *se sienta a la mesa— casualmente coge los recortes, se ríe amargamente.)*

ASISTENTE DE DIRECTOR: Toma esto— un presentador de noticias alegre.

*(Como un presentador de noticias alegre)* EL CONSUMO DE DROGAS SEGÚN EL GI. PARECE HABER ASCENDIDO EN EUROPA... DOS CONGRESISTAS INFORMAN DEL ALARMANTE INCREMENTO— BONN 6 de enero— El consumo de drogas duras entre los jóvenes soldados estadounidenses con base en Europa está ascendiendo de una manera alarmante de acuerdo con los dos congresistas de los Estados Unidos que han estado investigando los problemas aquí.

*(Se ríen)*

ASISTENTE DEL DIRECTOR: Aquí hay otro, de la misma edad que Essex. *(Presentador de noticias alegre.)* LA ESPERANZA DEL CUMPLEAÑOS DE NIXON.

*(Ellos se ríen. Sarcásticamente)*

WASHINGTON (AP)---- El presidente Nixon, valorando sus sesenta cumpleaños hoy, dice, “espero hacer grandes cosas en los primeros cuatro años de mi década de los setenta”.

No se siente viejo, dice. Y para mantenerse pensando de forma joven, sugiere mirar al futuro, no al pasado, y mantener contacto con gente más joven.

Nixon concedió una entrevista por la tarde a dos reporteros del servicio por cable, pero limitando la discusión sólo a reflexiones sobre su cumpleaños.

Destacó lo que él llamó su cuentakilómetros de los diez años, comenzando a la edad de 20, cuando era “un universitario de segundo año, licenciándose en historia e inglés, intentando hacer fútbol americano— pero que nunca consiguió un equipo.”

A los 30, él estaba en la Buganvilla en el sur del Pacífico en la II Guerra Mundial.

A los 40, él acababa de ser elegido vicepresidente. A los 50, había sido derrotado como gobernador de California— y a los 60, había sido reelegido para una segunda ronda presidencial.

*(Ellos se ríen.)*

ASISTENTE DE DIRECTOR: Aquí hay otro, de Art Buchwald: WASHINGTON---- El presidente Nixon ha anunciado que está apoyando a los Washington Redskins en su batalla contra los Miami Dolphins en la Super Bowl el 14 de enero.

Él va a enviar a Henry Kissinger a Miami para negociar con el entrenador Don Shula de los Dolphins, un honorable acuerdo para las hostilidades.

Más noticias divertidas—

*(Como un presentador de noticias alegre.)*

SAIGÓN... Sirenas de ataque aéreo día y noche. La tierra tiembla con la violencia de un ataque, y toda la sección de la ciudad se desmorona en un rugido de llamas y el vuelo de acero dentado. Por primera vez en la guerra la gente parece asustada.

*(ELLOS se sientan en la mesa riéndose agriamente— de manera exhausta.)*

El PROYECCIONISTA entra, intercambian saludos, van al proyector y comienza a revisar las tiras una a una a un ritmo medio.

El ASISTENTE DEL DIRECTOR y El DIRECTOR, pone un par de posters simultáneamente.

*Un poster de piel*

*Un Poster de veteranos de guerra de Vietnam*

*Las tiras de foto son:*

*Madre*

*Essex de niño*

*Profesor*

*Caras del medio este*

*Horas de Essex*

El ASISTENTE DE DIRECTOR y El DIRECTOR *miran a todos los posters y los organiza y reorganiza.*

El PROYECCIONISTA *pone la foto del asesinato— y enfoca a un primer plano de la cara de Essex.*

*Miran a la pantalla.*

*Silencio)*

DIRECTOR (*Muy tranquilo*): *Muéstralo de niño otra vez.*

*(Proyección de Essex como un niño.*

*Las luces se desvanecen)*

### III

POR LA NOCHE

*Por la noche: una mesa revuelta— todos los posters alrededor— banderas en un córner— el monitor vacío— El DIRECTOR está sentado en la mesa— LOS ACTORES vuelven— está claro que están exhaustos— ellos no hablan, pero se sientan alrededor de la mesa todos absortos en sus propios pensamientos— tareas—*

El DIRECTOR (*Muy tranquilamente*): *OK, esto es. Nosotros estamos ahí ahora. Estamos con él.*

*(La pantalla vacía)*

*Sin embargo...*

*... a Nueva Orleans para ver a un colega de la marina, y se quedó para encontrar su destino en la raza negra. La hora... en el hotel, su madre en Emporia permanecía de pie en la Iglesia Baptista de St. James, preguntando a la congregación que rezara por su hijo Jimmy quien “no quiere llevarse bien con el Señor.” Después de que Essex muriera, los investigadores visitaron su cabaña alquilada, en mal estado, en los tugurios negros de la zona de la calle Dryades. Encontraron una cama de agua barata, algunas prendas de ropa... y cuatro paredes garabateadas con grafitis contra la supremacía blanca. “La búsqueda de la felicidad es la muerte,” decía un eslogan. “Entonces con la muerte escaparé a la libertad.”*

¡Estamos allí con él ahora!

DIRECTOR: (*Lee desde los recortes*): Pasadas las 5:30, un gran helicóptero verde H-46 Sea Knight de los helicópteros de transporte de la marina, escuadrón 767 llegó de la cercana estación naval del aire Belle Chasse.

Durante una docena de vuelos aquella noche y el próximo día, el teniente coronel C. H. Pitman trajo la nave, llevando a bordo a cinco policías, volando en el centro de la ciudad, realizando círculos a unos 30 metros de altura del tejado mientras el fusilero disparaba ráfagas hacia el recinto cercado.

A las 9:15 del domingo por la noche, una granada de fósforo o una baliza, desde el helicóptero hizo un arco para caer en la zona acordonada.

Una figura solitaria, llevando una carabina, se lanzó a zona abierta, encorvado, agachado, comenzó a zigzaguear recorriendo un trayecto por el tejado.

Un torrente de balas— trazadoras rojas, casquillos, balas, munición de carabina AR-16, pistolas y rifles— literalmente le destrozaron. Incluso después de que callera al suelo, el tiroteo continuó hasta que los comandantes de policía gritaron alto.

#### TRIPAS Y ENSALADA DE PATATA

Incluso entonces, a intervalos, un airado, maldito y frustrado policía dispararía una nueva ráfaga al cuerpo. El juez de instrucción dijo que había sido impactado por más de cien balas.

El cuerpo fue identificado como “Jimmy”, Essex, un joven negro, tranquilo de familia de clase media en Emporia, Kan, de quien se dice haber desarrollado un odio por los blancos mientras servía en la marina. En los bolsillos de carga de sus holgados pantalones la policía dijo, que habían encontrado bombas cereza, y petardos, a la vez que munición de repuesto.

Amigos, aquí dice que en la noche antes de su muerte, había disfrutado de una cena de gachas y ensalada de patatas y comentó que ésta podría ser su última cena.

Cinco días después de su muerte, la policía encontró la última de sus cuatro direcciones aquí, un apartamento de 40\$ al mes cuyos muros estaban cubiertos con pintadas en negro y rojo con eslóganes como: “Dispara al demonio como disparas a un cerdo”, “Mi destino está en la muerte ensangrentada de todos los cerdos racistas,” y garabateó en lápiz, “La búsqueda de la libertad es la muerte... entonces a través de la muerte yo escaparé hacia la libertad.”

El arma que llevaba quedó destrozada en cuatro pedazos por el tiroteo; la policía las puso juntas para luego unir las con cinta aislante. Fue identificada como una magnum calibre

44 carabina Ruger, fue adquirida por Essex en Montgomery Ward en Emporia, el 11 de abril de 1972.

*(Pantalla vacía.*

*Todos están en silencio)*

DIRECTOR: Coge la bandera de nuevo. (El ACTOR *coge la bandera— la trae hacia adelante*)

Ahora queremos la cinta de *Allegiance to the Flag*

*America the Beautiful*

*Battle Hymn of the Republic*

*Star Spangled Banner*

Todos ellos.

*(Al ACTOR)*

Puedes hacer uno de ellos

*(ACTOR canta muy simple “America the Beautiful.”*

*Pone la bandera de vuelta.*

*La pantalla vacía)*

DIRECTOR: Ahora la música de iglesia en su totalidad.

*Just How Much He Cares*

*Blessed Fellowship*

*Leaning on the Everlasting Vine*

*Jesus Loves Me*

*He comes to the Garden.*

*Nobody Knows the Trouble I’ve Seen.*

*Precious Lord Take My Hand*

*Were You There When They Crucified My Lord?*

Todo ello. Él podría estar comulgando. Podría estar mirando la cruz. Podría estar sujetando las palmeras. Podría incluso estar mirando las tarjetas de la catequesis con una imagen de Jesús en ellas, cuidando el rebaño.

*(La ACTRIZ se ha puesto la toga del coro.*

*Silencio.)*

DIRECTOR: Estamos allí ahora.

*(Un ACTOR está mirando la Biblia, el OTRO está ensimismado.*

*La pantalla está vacía.)*

ACTRIZ: Estoy allí ahora. Voy a representar “En el jardín.” (*Ella se prepara*) La primera indicación de que algo iba a suceder llegó la pasada primavera cuando me hice con un rifle de caza 44 magnum— esa pistola fue encontrada junto al cuerpo cuando fui disparado aquel domingo desde el helicóptero de los marines. (*Un largo silencio. Agacha la cabeza*)

ACTRIZ: ¡Estoy preparado! (LA ACTRIZ comienza a cantar de forma maravillosa— “En el jardín”)

Vengo al jardín a solas mientras el rocío está todavía sobre las rosas... y la alegría que hemos compartido mientras hemos esperado, nadie más lo ha sabido—

Oh, camina conmigo y habla conmigo y me dice que yo soy suya y la alegría que hemos compartido mientras hemos esperado, nadie más lo ha sabido—

*(Muerte de Essex en la pantalla.*

*Silencio— un silencio largo, largo.*

*Se sientan.*

*La muerte de Essex en la pantalla)*

ACTOR: Creo que quiero finalizar con este pasaje de la Biblia...

OTRO ACTOR: Quiero cantar *Jesus Loves Me*, de niño me dio ganancias, en un trabajo a tiempo parcial para la iglesia. (ÉL canta “*Jesus loves me.*”

*Proyección— Policías ensangrentados.*

*Silencio)*

ACTRIZ: Definitivamente quiero terminar con un pasaje de la Biblia— quizá cuando su madre se lo lee.

*(Pantalla vacía.*

*Luego Essex de marinero, en pequeño.*

*Las luces muy bajas)*

DIRECTOR: (*Apenas perceptible*) Creo que deberíamos todos leer a Lucas. (*Silencio. Por un buen rato.*

*Entonces todos de forma muy lenta, monocordes leen San Lucas.)*

TODOS (*muy lentos y de forma monocorde*): San Lucas 3: 3-6

Vino por todo el país desde el río Jordán rezando y ofreciendo el bautismo de la redención para el perdón de los pecados...

La voz de alguien gritando en la selva— prepara el camino del señor, allana tus senderos— cada valle debería estar lleno y cada montaña y colina debería bajarse y los torcidos

renglones enderezarse y los arduos caminos allanarse y toda la carne debería ser salvada por Dios—

*(Las luces disminuyen)*

Lucas 5

Sabes que el espíritu del señor está con nosotros porque él me ha consagrado para predicar los evangelios a los pobres y para reparar los corazones rotos— para difundir la liberación de los cautivos y recuperar la vista de los ciegos y así darles la libertad que ha sido magullada.

Para levantar los corazones rotos.

*(Proyección de Essex— marine americano— en grande)*

*OSCURIDAD*

*CORTINA*

#### 4.7.18. Additional notes on *An Evening with Dead Essex* (1972).

As influenced by cinema, in *An Evening with Dead Essex* we can see how Kennedy was influenced by social media. Far away from her first experimental plays, the change is substantial when facing political and vindicative plays, *Sun, A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976) or *An Evening with Dead Essex* (1972) where social media, cinema or newspaper influenced the play construction. The play is included among the political and moral pieces of the 70's and denounces the brutal killing of Essex by the police. The only fact of writing the play is an action of vindication, it is a way to provide testimony and to face reality and to let the world know about it.

In 1989, Diamond affirmed that “white American culture ... tries to diminish black Americans. In subtle ways and in not-so-subtle ways. So, I've always had to be a fighter” (p.156). It seems quite common the thought that this “diminishing” of Afro-American authors is constant and we believe Adrienne Kennedy to be a privileged woman for having published her work during the 60's and 70's where the access for women to publish was minoritarian. This discrimination comes on the play as another denounce in a clear example of “art as activism” due to the fact that *An Evening with Dead Essex* (1972) narrates an episode of African American history where a Black person is brutally assassinated.



The play is a good example of how colonialism African American turns young people into mass murderers after they have gone through a process of radicalization. The play follows Malcolm X's message of fighting, which was adopted by the political branch army department of the Black Panthers. Some of the fragments that occurred in the play are a good example of social class discrimination and they show that radical movement in young African Americans that took place among those who were not attached to society during the 1970s in America. The play comes quite close to Black Panthers Movement within Adrienne Kennedy's revindication analogy, as we saw in chapter 2.4.1. Although the play is based on the traces of the documentary, there is an autobiographical undertone in categories mentioned in Chapter III like Autobiographical Memory and Retrospection, where we find Adrienne Kennedy dedicating the play to the Essex family and positioning herself entirely in favor of denouncing the aberration of Essex's police actions during his persecution.

Research on the play (Zinman, 1991; Browne 2007) concentrates on how Vietnam War not only destroyed lives but radicalized position in race terms. It is particular and interesting the vision of Browne (2007) for our purposes when comments that Kennedy generates a 'veritable *body politics*' as she intersects Hollywood white models proposing black models instead to be able to be seen through the lens of the eye of American movies.

The construction of the play is quite interesting showing the rehearsal of a play where stage is important and the role of the Spectator as well due to the passive or peripheral information there on Essex's life. However, the main thing we would like to consider is the position Adrienne Kennedy when presenting her play, which is dedicated to Essex's family, so we understand Adrienne Kennedy is defending the feeling Essex family holds, regarding the fact that the assassination is not only disproportioned but compared to the haunting of one of the hundred serial killers more wanted in America. The second thing we would like to manifest is that *An Evening with Dead Essex* is the play where Essex does barely appear, giving more importance to the surroundings than the proper Essex figure. Finally, theatre becomes more a chronic of the facts occurred than a dialogue of characters around the main plot. The essence of what has occurred has never been said but manifested through the contextualization of the audio-visuals evidence. The very fact of coming close to Black Panthers, the idea of documentary and

the events included are aspects suggested here for educators. Debate, role playing and acting and staging can be of a great use in our classes.

The topic, treatment, interest and aim of the play really takes us to different aspects discussed in the doctoral thesis and our proposal, the fact of retrospection is double, how to encourage the student perspective of what is worth to remember and how well memory works in the aspects of vindication. It also provides light on the fact that journalism and the public news or knowledge amplifies the meaning and the outcome which affects clearly to the writing role and the autobiographical pact studied in chapter III.

#### 4.7.19. *She Talks to Beethoven's* (1989) translation.

Chronologically speaking, *She Talks to Beethoven* (1989) is the first of the Alexander's plays. The play is set in Accra, Ghana based in autobiographical material. With these group of plays Adrienne Kennedy, under her alter ego, Suzanne Alexander, starts a new form of presenting autobiographical theatre.

**Summary:** Suzanne is in her room hearing the news in relation to her husband. He disappeared mysteriously and she is trying to write while Ghanaian music and Frantz Fanon words interact to the dialogue, she maintains with her idol Ludwig van Beethoven. Beethoven, at the same time is trying to finish Fidelio, his only opera traveling on time between Vienna, Austria in 1803 and Ghana in 1961 in a future trip to talk to Suzanne and alerts her that her husband is alive.

## ELLA HABLA CON BEETHOVEN(1989)

Producida por primera vez por River Arts en Woodstock, Nueva York, y dirigida por Clinton Turner Davis en junio de 1989.

### PERSONAJES

LUDWIG VAN BEETHOVEN<sup>79</sup>

SUZANNE ALEXANDER una escritora

### NOTA DEL AUTOR

La música en la obra debería durar lo mismo que el texto. Las entradas de los periódicos anónimos son de fuentes actuales.

ESCENA: *Accra, Ghana en 1961, poco después de la independencia. Es temprano por la tarde. El interior de una habitación, en una casa de campo en Legón, una habitación cerrada, un ventilador de techo, una cama cubierta con una mosquitera, una estantería de libros sobre un escritorio, y un fonógrafo delicado, azul. Todas las ventanas excepto una están cerradas. Esa ventana mira hacia una carretera serpenteante. El lado de la habitación que está cerrado está oscuro.* SUZANNE ALEXANDER *escucha una radio*

---

<sup>79</sup> Beethoven claramente se refiere a Ludwig van Beethoven, uno de los compositores más importantes del romanticismo alemán mientras que Hutshepsut se refiere a la faraona de Egipto de la dinastía XIII. Ambos personajes reales e históricos son esenciales para Adrienne Kennedy por distintos motivos. En el caso del músico sus obras eran escuchadas por la autora mientras escribía sus creaciones y una estatua del compositor siempre estaba en la mesa de trabajo de la autora como se mencionó en el capítulo II de las tesis. En el caso de Hatshepsut la autora tenía en su casa un cuadro que adornaba una de las paredes del estudio. Ambas imágenes simbolizaban sus raíces africanas y su admiración por la educación europea. Para profundizar más en la contextualización del periodo que influyó sobre la autora y su creación literaria recomendamos leer el capítulo II de nuestra tesis.

*pequeña. Ella es estadounidense, negra, una mujer muy guapa en sus treinta. Parte de su brazo y hombro están vendados y envueltos en una gasa. Colocado en una estantería en el lado opuesto de la cama hay un grupo de radiografías, el amable doctor solía analizar la enfermedad de sus pacientes. Ella las estudia, mira la carretera y escribe en forma de lista una o dos frases en su cuaderno de notas. En la estantería hay una fotografía de Kwame Nkrumah, un libro de Ludwig van Beethoven, una foto de boda de SUZANNE y su marido. David y un mural muestra varias escenas de la independencia de Ghana. SUZANNE está vestida con una bata de tela de kinte.*

*Fuera los ghaneses tocan instrumentos musicales de cuerda mientras caminan en una procesión vespertina.*

SUZANNE: *(Lee sobre las noticias de los diarios publicados.)* “La producción de *Fidelio* vino precedida de meses donde la tensión crecía a medida que la guerra con Napoleón se intensificaba. Los soldados fueron acuartelados en todos los barrios. A las nueve en punto las casas se cerraron con llave y todas las posadas se vaciaron. En Ulm el 20 de octubre los rusos admitieron haber vencido a los franceses. Diez días después, Bernadotte y la armada francesa entró en Salzburgo. Una vez vi pasar una diligencia con maletas. Por la tarde fui con Teresa al Danubio. Vimos como las posesiones de la corte eran empaquetadas y enviadas fuera. La corte está mandando todo fuera, incluso los calentadores de cama y las hormas de los zapatos. Parece como si tuvieran la intención de no volver a Viena.

Después de la cena, Eppinger vino con las devastadoras noticias de que los rusos habían retrocedido hasta Saint Polten. Viena está en peligro de ser barrida por el saqueador Chasseurs.”

*(SUZANNE de repente se gira a la radio.)*

VOZ EN LA RADIO: Vine a este mundo con el deseo de poner orden: mi gran esperanza fue apartarme del mundo y descubrí que era simplemente un objeto más entre otros objetos. Haber viajado a esa destructiva niñez del objeto me convirtió en un ser suplicante ante los demás. Su atención fue una liberación dotándome una vez más con la ligereza que había pensado desaparecida. Pero justo cuando alcancé el otro lado, tropecé y los movimientos, las actitudes, las miradas de los otros me dejaron clavado allí. Me escapé. Ahora los fragmentos han sido unidos de nuevo por otro yo.

OTRA VOZ EN LA RADIO: Y este era David Alexander, el profesor americano de poesía africana, aquí desde la Universidad... leyendo a Franz Fanon<sup>80</sup>. Mr. Alexander está todavía desaparecido. Alexander viajó con Fanon a Blida. Su esposa, también americana, la escritora Suzanne Alexander, se recupera de una enfermedad sin especificar. Se sabe que ella estaba escribiendo una obra sobre Ludwig van Beethoven cuando ella enfermó. Alexander estaba junta a ella en el hospital cuando de repente desapareció hace dos noches. La Sra. Alexander ha vuelto a su casa en el campus en Legón cerca de Accra.

*(Pasajes musicales de instrumentos de cuerda africanos.)*

SUZANNE: *(Leyendo de los diarios publicados.)* “El ensayo final fue el 22 de mayo, pero la obertura estaba todavía en la pluma del creador. Se avisó a la orquesta para ensayar la misma mañana de la actuación. Beethoven no vino. Después de esperar un montón de tiempo fuimos a su alojamiento para traerle, pero se encontraba todavía tumbado en la cama y dormía profundamente. Junto a él había una escanciadora con vino y una galleta dentro. Las partituras de la obertura estaban esparcidas por el suelo y por la cama. Una vela consumida indicaba que había estado trabajando toda la noche.”

*(La habitación aparece de entre la oscuridad. SUZANNE se levanta y cruza hacia BEETHOVEN y de pie le mira.)*

RADIO: Aunque la pareja es estadounidense ellos han vivido en el oeste de África durante un número importante de años y juntos habían fundado un periódico que fue considerado el predecesor de *Black Orpheus*<sup>81</sup> publicando poemas, junto a historias y novelas de escritores africanos a la vez que afroamericanos, algunos en el exilio en Inglaterra. Es conocido que a menudo Alexander bromea con su mujer sobre su continuo amor profundo por artistas europeos tales como Sibelius, Chopin y Beethoven y de hecho si alguien en Accra quiere escuchar a estos compositores, simplemente tiene que pasarse

---

<sup>80</sup> La importancia que tiene la figura de Frantz Fanon dentro del concepto de Négritude aparece estudiada en el capítulo II de nuestra tesis en el contexto de la idea de Négritude y de la intelectualidad europea que influyó sobre Adrienne Kennedy. Los personajes históricos que son usados por Adrienne Kennedy como personajes son una constante en la obra de la autora. Fanon (1925–1961) fue un revolucionario psiquiatra, filósofo y escritor francés cuya obra es muy influyente en los campos de estudios poscoloniales, la teoría crítica y el marxismo. Fanon es conocido como un pensador humanista existencial radical en la cuestión de la descolonización y la psicopatología de la colonización. Recomendamos la lectura de Rabaka (2010), “Forms of Fanonism: Frantz Fanon's critical theory and the dialectics of decolonization” y también Alessandrini (2005) en “Frantz Fanon: critical perspectives, donde ambos autores estudian al psiquiatra, filósofo y escritor y aportan una nueva visión del intelectual de Martinica”.

<sup>81</sup> Como queda explicado, Adrienne Kennedy publicó por primera vez *Because of the King of France* (1963) en una revista africana llamada *Black Orpheus*, en la que también participó como editora posteriormente. La revista fue muy importante para escritores noveles que escribían trabajos relacionados con la causa negra. Adrienne Kennedy quiso posteriormente apoyar la revista y a escritores noveles la misma oportunidad que ella recibió. *Black Orpheus* cesó su actividad en 1975 pero recomendamos la lectura de Beier (1964) “Black Orpheus: An Anthology of New African and Afro-American Stories”, para comprender mejor el origen de la revista y la repercusión que tuvo su nacimiento. Para una lectura más pormenorizada véase el capítulo II de la tesis.

por la ventana de la maravillosa casa de estuco entre las fragantes flores del campus en Legón<sup>82</sup>.

(SUZANNE *mira a* BEETHOVEN.)

SUZANNE: (*Leyendo noticias publicadas del diario...*) “Beethoven fue el más célebre de los compositores que vivió en Viena. La indolencia de su persona, que él solía exhibir con orgullo, le proporcionó un aura de aspecto salvaje. Su atractivo era poderoso y prominente, sus ojos estaban llenos de una energía ruda, su pelo, que no se peinaba, y al que ninguna tijera parecía haberlo visitado en años, ya que le sobresalía por los lados. Sus cejas anchas tenían una cantidad y confusión de pelo que solo las serpientes de la cabeza de Gorgona tenían el mismo aspecto.”

Tú trabajas por la noche.

BEETHOVEN: Sí. Esta noche es la inauguración de Fidelio.

SUZANNE: ¿Te he despertado?

BEETHOVEN: Estaba soñando con mi madre que, como cada año en el día de Santa Madalena, celebramos su nombre y su cumpleaños. Anualmente se sacan los atriles, las sillas se colocan en los lados y también se instala un escenario en la habitación donde está colgado el retrato de mi padre. Decoramos el stand con flores, ramas de laurel y follaje. Temprano en la tarde, mi madre se retiró. A las diez en punto todo el mundo estará preparado. El afinamiento de instrumentos empezará y entonces mi madre se despertará. Después de vestirse, será conducida dentro, a su silla, la cual estará decorada bajo el stand. En ese preciso momento, una música magnífica arrancará resonando por todo el vecindario. Y cuando la música termine, se servirá una cena y la compañía de músicos también cenará, beberá y bailará hasta que la celebración finalice.

(*Fuertes voces desde fuera.*)

BEETHOVEN: Deben ser los directores del teatro, en busca de la nueva obertura. No está terminada.

(BEETHOVEN *avanza hacia la puerta y desaparece.*)

SUZANNE: Espera. Quiero hablar contigo. Antes de que David desapareciera me preguntó por ciertos pasajes que había escrito sobre ti en Viena. Discutimos. (*Mira los dibujos que BEETHOVEN tiene en su cuarto y las partituras en el suelo. De repente*

---

<sup>82</sup> Significativa imagen que Adrienne Kennedy utiliza en su obra como parte de los recuerdos y el material autobiográfico que constantemente introduce en sus obras. En este caso la autora recuerda su llegada a África y su estancia en Accra, mientras su marido colaboraba con la universidad de Legón en la preparación de su tesis doctoral y de cómo escuchar la música de los compositores europeos preferidos por ella le ayudó a superar los muchos momentos de soledad que tuvo. Esta parte se propone a los profesores como alternativa a los 100 textos seleccionados.

*corre hacia la ventana abierta mirando hacia la carretera en busca de su marido. Un pasaje largo con la música de cuerda africana de la procesión suena. BEETHOVEN, vuelve y se sienta en su piano a componer. Parece haberse olvidado de SUZANNE. Ella continúa mirando fuera por la ventana, escuchando la música de cuerda africana, mirando a la carretera en busca de su marido, David. La música ahora cambia hacia la obertura que Beethoven está componiendo.)*

RADIO: ¿Ha sido Alexander asesinado?

SUZANNE: He sido incapaz de trabajar. David me ayuda con todas las escenas sobre ti.

BEETHOVEN: Quizá busques un retiro en el bosque, Suzanne. A mí me hace feliz pulular sin rumbo por entre la maleza y los árboles.

*(Él continúa componiendo música.)*

SUZANNE: Cuéntame sobre tu verano en Viena... He leído que la vida en Viena durante los calurosos meses de verano no fue muy placentera.

BEETHOVEN: Sí, como esta noche aquí en Accra, que tampoco ha sido placentera. Había más de mil carruajes tirados por caballos, y unas trescientas calesas de alquiler viajando por los adoquines de granito. Levantaban un polvo terrible que se quedaba en el aire todo el verano e incluso parte del invierno. Era como una sucia niebla. Fui a Baden y trabajé en una sinfonía.

SUZANNE: ¿Tu fama? Debo preguntártelo, ¿eres feliz con tu fama?

BEETHOVEN: No me gusta tener nada que ver con gente que rechazó creer en mí cuando todavía no había conseguido fama. Mis tres cuartetos de cuerdas fueron todos completados antes de que hubiese adquirido fama alguna.

*(Él compone. Ella vuelve a la ventana. Él compone música.)*

SUZANNE: *(Del diario...)* “Mientras trabaja, permanecerá de pie en el lavabo y verterá una gran cantidad de agua sobre sus manos a la vez que tararea todo el recorrido de la escala mientras asciende y desciende; entonces, se paseará por la habitación con los ojos clavados en el horizonte, garabateará unas pocas notas y volverá a verter agua y a tararear”.

*(Música del Fidelio)*

BETHOVEN: ¿Has discutido por mí?

SUZANNE: Sí. David dice que muchas escenas sobre de ti son demasiado románticas... y que debo leer más libros sobre tu persona. Me dio uno de un Barón que hablaba de esta misma habitación.

SUZANNE: (*Lee a BEETHOVEN.*) “Dirigí mis pasos hacia la inaccesible casa del compositor y en la puerta me di cuenta de que había elegido el día equivocado, para hacer una visita oficial y además llevaba el traje de diario oficial de consejero de estado. Para empeorar la situación su propiedad estaba cerca del muro de la ciudad, y como Napoleón había mandado su destrucción, el dinamitero se había colocado justo debajo de la ventana.

RADIO: ¿Ha sido David Alexander asesinado? El honesto profesor de la universidad de Legón todavía se encuentra en paradero desconocido. Como ya hemos anunciado, Alexander trabajó con Fanon en Blida y era amigo del difunto Patrice Lumumba. Ahora Fanon, que puede que esté muriéndose de cáncer, para él Alexander se ha convertido en el portavoz que mantiene sus palabras vivas. Os hemos puesto una traducción de sus ensayos y ahora vamos a escuchar la poesía de David Alexander. Nunca ha estado claro, Alexander lo ha dicho en muchas ocasiones, quiénes son los enemigos de Fanon y aunque Ghana haya ganado la independencia, como nos continúa recordando Osagyefo<sup>83</sup>, hay todavía enemigos. Alexander fue odiado por muchos, debito a sus escritos sobre casos clínicos y Fanon también, y por sus ideas acerca de las condiciones mentales de los pacientes colonizados. Al principio se pensó que, tras la desaparición de Alexander, estaría escribiendo sobre uno de los pacientes en el hospital en Legón, pero ahora ha salido a la luz que estuvo allí esperando a que le dieran los resultados de la secreta cirugía de su mujer. Y estuvo, de hecho, junto a su cama y desapareció mientras ella se recuperaba de la cirugía.

Los Alexander son inseparables, una pareja inseparable, a menudo leen sus trabajos juntos y han escrito una serie de disertaciones y ensayos conjuntamente. Se ha sabido que, en el hospital, mientras estaba sentada junto a su mujer Alexander hizo algunos dibujos de la enfermedad de su mujer y le explicó el progreso y los procedimientos quirúrgicos usados.

*(Música. Un pasaje que Beethoven está componiendo.)*

*(Se escuchan voces de fuera que gritan “Karl, Karl, Karl”. BEETHOVEN sale corriendo de la habitación. SUZANNE se pone de pie junto a la ventana. Música desde la carretera se mezcla con las voces que gritan. “Karl!” BEETHOVEN entra.)*

BEETHOVEN: Mi sobrino Karl ha intentado quitarse la vida. Ha quedado herido. Ha sido conducido a la casa de su madre.

---

<sup>83</sup> El significado que tiene es redentor, Kwame Nkrumah (1912-1972) fue un político y revolucionario ghanés. Fue el primer ministro y presidente de Ghana, llevó a Costa de Oro a la independencia de Gran Bretaña en 1957. Un influyente defensor del panafricanismo, Nkrumah fue miembro fundador de la Organización de la Unidad Africana y ganador del Premio Lenin de la Paz en 1962.



SUZANNE: Iremos allí.

BEETHOVEN: No. No puedo. Le confesó a la policía que estaba atormentado por mi culpa, y que esa fue la razón por la que quiso suicidarse y no quiere verme más. Dice que se siente miserable y que ha empeorado porque quiero que viva su vida de acuerdo con las expectativas que tengo puestas en él.

SUZANNE: (*Escribe en sus manuscritos*). El sobrino de Beethoven intentó suicidarse pegándose un tiro. La tensión entre ambos ha llegado a un estado muy crítico. El incidente dejó a Beethoven en un estado de shock. Fue la única persona a la que Beethoven llegó a amar hasta el punto de idolatrarle.

RADIO: Y de nuevo... Alexander... leyendo a Fanon... todavía perdido... dónde... ¿le han asesinado?

SUZANNE: Todavía podríamos ir a la casa de Karl cerca del Danubio y mirar por su ventana. Quizá puedas llamarle.

*(La luz en las habitaciones se desvanece. Ahora están caminando junto al Danubio. Ellos miran hacia arriba, lo que podría ser la ventana de Karl.)*

BEETHOVEN (*Grita.*): ¡Karl, Karl, Karl!

BEETHOVEN: (*Llama de Nuevo.*) ¡Karl!

*(Largo silencio.)*

BEETHOVEN: Hemos llegado desde lejos Suzanne. No vamos a volver a Dobling hasta cerca del cuatro por ahora.

SUZANNE: (*Escribiendo.*) Su sobrino rechazó volver a verle. No volvimos a Dobling donde Beethoven vivió hasta los siete. Mientras caminábamos comenzó a tararear, algunas veces aullaba, cantando notas sin determinar. “Se me ha ocurrido un tema para la última parte de la obertura,” dijo.

*(La habitación aparece de nuevo. BEETHOVEN entra, corre al pianoforte, Música.)*

RADIO: (*La voz de David lee un fragmento de Fanon.*) Ayer, despertando al mundo vi el cielo en todo su ancho y largo. Quise levantarme, pero me sentí paralizado. Sin responsabilidad, vacío e infinito comencé a llorar.

*(Música. BEETHOVEN compone.)*

SUZANNE: (*Lee del diario de—*) “Beethoven a menudo me malinterpretaba, y tenía que usar la máxima concentración cuando le hablaba para que entendiera el sentido. Eso, claro está, me avergonzaba y me distorsionaba mucho. Le distraía también, y esto le llevaba a realizar monólogos en voz alta. Me contó mucho sobre su vida y sobre Viena. Estaba

envenenado y amargado. Estaba rabioso por todo e insatisfecho con todo. Maldecía a Austria y a Viena en particular. Habló muy rápido y con una viveza inusitada. A menudo aporreaba con su puño el piano y hacía un ruido terrible que retumbaba por toda la habitación.”

(SUZANNE *escribe mientras habla con BEETHOVEN.*)

SUZANNE: Debes vestirte ahora para el concierto.

BEETHOVEN: Por favor vente al teatro conmigo.

SUZANNE: Debo vigilar la carretera por si llega David.

BEETHOVEN: Estaremos juntos hasta que David llegue. Veremos la carretera juntos e iremos al teatro juntos.

RADIO: Hace una hora hubo un accidente cerca de Kumasi y parece que podría haber tenido alguna conexión con Alexander, pero ahora ya ha sido descartado.

RADIO: Se cree que David Alexander, conociendo que había una trama para acabar con su vida, mientras estaba sentado junto a la cama de su esposa, su colega y querida escritora, eligió desaparecer para protegerla. El profesor Alexander continúa todavía hablando acerca de conseguir la verdadera independencia. Así que ahora se piensa que está vivo y esperando el momento de poder volver a casa. Incluidos en la próxima sección hay dos poemas de sus grabaciones leídos a la par por la pareja. La primera selección es de Diop.

(*La radio desaparece.*)

BEETHOVEN: ¿Es verdad que David hizo dibujos de tu operación mientras estaba a tu lado y de esa forma tú evitarías el miedo?

SUZANNE: Sí.

BEETHOVEN: Qué romántico. Y ¿crees que él desapareció para protegerte?

SUZANNE: Sí.

BEETHOVEN: ¿Vosotros componéis poemas y los leéis juntos?

SUZANNE: Sí

BEETHOVEN: ¿Sobre qué escenas os peleabais?

SUZANNE: Él quería una escena donde leyeras tus contratos, una escena donde hablaras de dinero.

(BEETHOVEN *se ríe.*)

BEETHOVEN: ¿Teníais muchas desavenencias en todos los trabajos que hacíais juntos?

SUZANNE: No. Sólo en esta obra. Acordamos escribirla juntos hace años, luego se convirtió en mía. Incluso en la mañana de la operación, discutimos sobre ello.

(BEETHOVEN *se ríe.*)

BEETHOVEN: Siento que David volverá por la mañana, quizás por la carretera con los músicos, quizá incluso disfrazado.

SUZANNE: ¿Disfrazado?

BEETHOVEN: Sí.

RADIO: Un cuerpo ha sido encontrado en una ciénaga en Abijan. ¿Es Alexander? ¿Le han asesinado?

(SUZANNE *comienza a desatarse las vendas.*)

BEETHOVEN: ¿Por qué te desatas la gasa?

SUZANNE: El vendaje está sujeto a mi herida. Voy a quitarme el vendaje de la herida esta noche y si la herida está pálidamente blanca, eso significará que estoy enferma.

(BEETHOVEN *le ayuda a quitarse el vendaje lentamente. No mira la herida de la operación mientras se quita el vendaje.*)

SUZANNE: ¿Qué color?

BEETHOVEN: El color es blanco pálido.

(*Silencio*)

BEETHOVEN: ¿Cuánto tiempo has estado enferma?

SUZANNE: ¿Dos años y medio?

BEETHOVEN: Debes preocuparte. He visto mi muerte muchas veces. Será en invierno. En Viena. Mis amigos vendrán de Graz. (*Él la abraza.*)

SUZANNE: (*Lee del diario de—*) “Antes de la muerte de Beethoven le encontré muy alterado y con ictericia por todo su cuerpo. Un ataque espantoso de cólera había amenazado su vida la noche anterior. Temblando y tiritando se agachó en cuclillas por los fuertes dolores que se acrecentaban en hígado e intestinos; y sus pies, hasta el momento moderadamente inflamados, se pusieron tremendamente hinchados. Desde ese momento desarrolló una hidropesía, el hígado mostró indicaciones de tener nódulos, hubo un incremento de ictericia. La enfermedad se extendió de forma muy rápida. Ya en la tercera semana hubo incidentes de sofoco nocturno.”

VOZ EN LA RADIO: Una grabación de Alexander leyendo a David Diop:

*Escuchad comandantes de las centurias en peligro*

*Por el entusiasta clamor del negro de África,*

*hasta los americanos que han matado a Mamba*

*cuando ellos asesinaron a los siete de Martinsville,*

*o al malgache allí bajo la pálida luz*

*de la prisión*

*(La habitación se desvanece. Están entre bambalinas. BEETHOVEN está vestido formalmente para el teatro. Música desde el escenario. La orquesta ensaya Fidelio. Los dos miran la carretera.)*

SUZANNE: Suzanne, debido a tu angustia quiero compartir un secreto contigo. Durante los últimos seis años he estado afligido con una incurable queja. De un año para otro mis esperanzas de ser curada se han hecho añicos gradual y finalmente he estado forzado a aceptar la perspectiva de permanente debilidad. Estoy obligado a vivir en soledad. Si intento ignorar mi debilidad estoy cruelmente obligado a recordarlo. Todavía no me veo con la capacidad de decirle a la gente, “Habla alto, grita, estoy sordo.”

*(Música desde el escenario, la orquesta ensayando Fidelio.)*

En el teatro tengo que situarme muy cerca de la orquesta, para poder entender lo que el actor está diciendo, y a cierta distancia no puedo escuchar las notas altas de los instrumentos o las voces. Y en el habla es sorprendente que algunas personas nunca se hayan dado cuenta de mi sordera; pero desde siempre he estado completamente ausente, me atribuyen mi sordera a eso. Algunas veces también, puedo apenas oír a una persona que susurra; puedo oír sonidos, es verdad, pero no puedo distinguir las palabras. Si alguien grita, no puedo soportarlo. Te pido que no digas nada sobre mi condición a nadie. Te estoy diciendo esto simplemente como un secreto. Suzanne, si mi problema persiste ¿puedo visitarte la próxima primavera?

SUZANNE: No tenía ni idea de que te estabas quedando sordo.

BEETHOVEN: Sí, de hecho, tú debes escribir las futuras preguntas que me hagas en este pequeño libro de conversaciones. He estado intentando ocultártelo.

*(Le da los libros de conversaciones.)*

BEETHOVEN: Tú debes escribir lo que quieras decirme en ellos. No puedo oírte.

SUZANNE: ¡Ludwig! *(Le abraza.)*

RADIO: *(La voz de SUZANNE lee de Fanon.)* En el nivel de violencia individual es una fuerza purificadora, libera al hombre de la desesperación y la inacción.

RADIO: Se sabe que el grupo que ha planeado matar a David Alexander ha sido descubierto cerca de Kumasi y ha sido arrestado. Es seguro para Alexander volver a Accra. Y se ha declarado que el mismo Nkrumah se encontró con el poeta revolucionario hace unas pocas horas y le informó de los detalles de la captura de aspirante a asesino.

SUZANNE: (*De repente.*) Ludwig, ¿por qué está la escritura de David en tus libros de conversaciones? Este poema está escrito con la caligrafía de David<sup>84</sup>.

(BEETHOVEN *no responde.*)

(SUZANNE *estudia los libros de conversaciones.*)

SUZANNE: ¡Ludwig! Hay un mensaje de David, un poema de amor de Senghor. Siempre que David quiere enviarme un mensaje me pone un poema dentro de los papeles en algún libro que él sabe que yo leeré.

(*Escribe en un libro de conversaciones y lee.*)

SUZANNE: No estés asombrada, mi amor, si a veces mi canción se vuelve oscura

Si cambio mi caña por el ritmo del *halam* y el *tama*

Y el olor ambiental de los campos de arroz por el galopante retumbe de las tablas.

¡Escucha las amenazas de los viejos poemas, la atronadora amenaza de Dios!

¡Ah! Quizá mañana la voz púrpura de tu letrista callará para siempre.

Esa es la razón por la que mi canción es tan urgente y mis dedos sangran en mi *halam*.

(*Abre otro libro de conversaciones. Música en el escenario.*)

SUZANNE: (*David lee unas palabras.*) Suzanne, por favor continúa escribiendo escenas.

Por favor continúa escribiendo escenas de las que hemos hablado.

(*Las luces se oscurecen entre bastidores y aparece el auditorio. BEETHOVEN, ahora se pone frente a la orquesta, en el centro del escenario. Agita la batuta de nuevo. La mueve alocadamente, metiendo a los cantantes y a la orquesta fuera de ritmo y en una gran confusión. Silencio. Llama a Suzanne a su lado. Ella escribe en el libro. BEETHOVEN tapa su cara y corre hacia el lateral abandonando la orquesta. SUZANNE escribe.*)

SUZANNE: Ludwig estaba intentando desesperadamente dirigir en público e insistió en conducir los ensayos, aunque por ahora durante el concierto la orquesta sabía que tenía que obviar su ritmo y en vez de seguirle a él, seguir al director del coro.

(BEETHOVEN *vuelve al centro del escenario. Mientras ella habla él dirige. Música.*)

---

<sup>84</sup> La aparición de la caligrafía de Alexander en los cuadernos de conversaciones de Beethoven son una nueva *dramatis anticipatio* de la resolución del misterio. Ya hemos comentado en notas anteriores como Adrienne Kennedy hace uso del recurso literario de la anticipación dramática para preparar al lector/espectador. En esta ocasión la caligrafía de Beethoven en los cuadernos de David no solo nos anuncia la resolución del conflicto sino una conexión con la técnica surrealista de Adrienne Kennedy tan utilizada en las obras escritas en su primera etapa. Solamente hemos encontrado una obra en Adrienne Kennedy que plantee la historia en términos reales, *Mom, How did You Meet the Beatles* (2008), donde narra, usando su propio nombre como personaje, la experiencia que tuvo en Londres mientras compartió proyecto con los Beatles.

SUZANNE: En el *Fidelio* Ludwig movía su bastón arriba y abajo con movimientos violentos sin escuchar una nota. Si él creía que debía ser piano él se arrodillaba casi por debajo del podio y si quería más velocidad saltaba y hacía unos gruñidos profundos muy extraños. La tarde fue un triunfo.

(SUZANNE, *de pie en la ventana escribiendo. Una sombra aparece en la carretera.*

SUZANNE: ¡David!

(*El sordo BEETHOVEN se gira, sonríe y dirige de forma violenta. Música.*)

SUZANNE: (*Lee de los diarios de—.*) “Para poder comparar el éxito musical de esta tarde tan memorable, tendríamos que compararla con cualquier acontecimiento presentado en ese venerable teatro. ¡Qué lástima que al hombre a quien se le concedía todo este honor no pudiera oír nada de ello!, ya que la audiencia, cuando llegó el final de la actuación, rompió en un entusiasmado aplauso mientras él permaneció de pie, de espaldas a ellos. Entonces al solista contralto se le ocurrió darle la vuelta hacia las gradas y mostrar al maestro como el público muy alegre lanzaba sus sombreros al aire y blandía sus pañuelos por él. Este espectáculo, una lluvia de aplausos joviales sin precedente duró y duró mientras los espectadores quisieron equipararlo al placer con el que el maestro les había deleitado.”

(*La escena del concierto se desvanece en favor de la habitación de BEETHOVEN. SUZANNE permanece en el centro mirando el piano de cola de BEETHOVEN, su silla, los manuscritos de papel.*)

SUZANNE: (*Lee de los diarios de—.*) “El lunes, 26 de marzo de 1827 era un día helador. Desde Silesia y los picos de Sudete, un viento del norte soplabla por toda Wienerwald. Por todos lados la tierra aparecía cubierta con una manta de silenciosa y fresca nieve. El largo invierno había sido crudo, húmedo y helador; en aquel día no parecía que fuera a haber en aquella tierra tregua alguna.

A las cuatro en punto las luces de Viena, las lámparas de la calle, las velas de las innumerables habitaciones comenzaron a perforar la plomiza niebla. En el segundo piso de la *Schwarzspanierhaus*, la casa del español negro, situada en el este de los muros de la vieja ciudad, yace tumbado un hombre que casi lo había conseguido todo en vida, en una amplia habitación, escasamente decorada, ‘de triste apariencia’, llena de mugre, de libros y manuscritos y a la vista de su piano de cola Broadwood de preciada madera de caoba, Beethoven le había perdido el pulso a la vida. En una cama mal hecha, inconsciente, se encontraba el maestro, en ese momento de la vida tan arruinado y acabado como su propio

piano. Los mundos continúan propagándose. Copos de nieve caían sin rumbo por la ventana. Luego, hubo de repente un fuerte chasquido en forma de trueno seguido de rayos... Beethoven abrió los ojos, levantó su mano derecha, y, con su puño levantado miró hacia arriba por unos segundos... cuando su mano se hundió de nuevo en la cama, sus ojos se cerraron a la mitad... ¡No hubo más respiración, ni más latidos! El espíritu del gran compositor desapareció de este mundo.”

Así lo recordó Anselm Huttenbrenner, quien dejó registrado el final de Beethoven incluso más dolorosamente en la brevedad de la entrada de un diario: “Ludwig van Beethoven, por la tarde, en torno a las seis en punto, murió de hidropesía en su cincuenta y seis cumpleaños. ¡Descanse en paz!”

*(Ella llora. Música desde la carretera, de instrumentos de cuerda africanos. SUZANNE corre hacia la puerta.)*

SUZANNE: David. Tú me enviaste a Beethoven hasta que pudieras regresar. ¿Verdad?

LA VOZ DE DAVID: *(No diferente a Beethoven.)* Supe que él te consolaría mientras yo estuviera ausente.

FIN

#### 4.7.20. Additional notes on *She Talks to Beethoven* (1989).

As the reader has already previously seen, historical characters are very frequent in Kennedy’s plays and their appearance help in defining the author’s interest, aims and vindicative perspective. In this case, the interest of the author from the beginning is clear and knowledgeable, that is, the admiration for Beethoven and the discovery of Accra, and Ghana, as places where Adrienne Kennedy found her writing voice are life experiences that have already been studied and mentioned in our research. Kennedy’s (1987) interest in Beethoven responds to her cultural background from her childhood, as in the case of her piano lessons. For Kennedy, as she recalls was a source of inspiration as “she read and reread Sullivan’s book on the life of Beethoven —his spiritual development, his music, his lukewarm Danube baths and his growing— and I listened to his strings quarters” (p.108). We find Kennedy’s play on Beethoven through the dialogue technique as a tribute and gratitude for happiness she had listening to his music and practicing it on the piano. When Miss Eichenbaum encouraged Adrienne Kennedy to play music from

the composer, she was alighting her spirit and a form of introducing art into her life. When Kennedy (1987) writes “I ordered all his strings quarters from a record club. Each record was wrapped in delicate paper and the record covers were in romantic pale covers. How I treasured them” (p.86) we see the admiration the author had for Beethoven.

Again, the connection with history and life experiences of the author covers the pages of studies on the author as in Kolin (1994a), Beckage (2001) or Spencer (2012). the idea of using one of the most famous occidental composers as a character, showing the admiration as she does in *People Who Led to My Plays* (1987), when she mentions others such as Robert Schuman, Claude Debussy, Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi or Richard Wagner, coexisting with other famous musicians, Billy Eckstine, Nat King Cole, Judy Garland, Billie Holliday or Duke Ellington, reinforces the aspect of autobiographical memories, delimited and moved to plays, as a form of dealing with the real and the fictional in a quite experimental technique for the time. If we pay attention, we can include here a comment by Kolin (2005b) that somehow goes on our line of argumentation in chapter 2. 1 to 2.3 providing the idea of the way Kennedy deals with the concept of Négritude as returned for Europe to America when, breaking boundaries in the interracial relationships. Adrienne Kennedy presents with the relationship between white and black characters. According to Kolin (2005b) the relation between Beethoven and Suzanne, “demonstrates that artists can transcend the dichotomies of white or black male or female” (p.121). These are the boundaries Kennedy helped to break and these are the boundaries we aim to break in our didactic proposal.

We believe that, for these reasons, the play is a perfect example to work with students’ aspects on how a fictional character could become an alter ego of the writer and autobiographical material can be used as part of the plot. In addition, the enquiry activity on trying to find vindicative or expression techniques between Kennedy and Beethoven can be of great interest. Furthermore, situating historical characters vision and personality can help students to, through critical thinking activities, try to comprehend and understand the benefits of diversity and multiculturalism, as in the field of music or in the field of any artistic representation. We can use again this idea to promote debate and mirror the aspects that both Kennedy and Beethoven wanted to vindicate and how they fought for them.



The play itself situates Suzanne Alexander, as the alter ego of the author. And with the idea that her alter ego of her husband (called David in this case) has disappeared. The author keeps the mystery on his disappearance as Adrienne Kennedy never explicitly develops facts to readers. The play is set in an extensive dialogue form between Beethoven and Suzanne Alexander while she waits for her husband to arrive from Africa. Also, David's character, who is Dr. Kennedy, Adrienne Kennedy's husband in real life, represents the character who was in contact with the independence movements during the sixties and the one who lined Kennedy to Franz Fanon's works, something we explained in depth in Chapter 2.3. which were the basis for the new conceptualization of Black Arts Movement. In this case coming to aspects studied in our semiotic analysis of Kennedy's play, the reader/spectator does not know why Suzanne (alter ego of the author) is ill and why her husband has disappeared.

Although Kennedy tries to play disorientation with places (The anachronical visitation of Beethoven to Africa while he mentions Vienna and his living in the same stucco house, the play is defined from the autobiographical project of the author and it clearly implies the retrospective view, the autobiographical Memory events together with the discussion of Naming and the questions of identity and the study of the Self presented in Chapter III. In addition, Spencer (2012) situates the discussion on the reader /spectator side when he talks on the difference between watching and reading Kennedy's works. We have talked about the category The Reader/Spectator and the personal interpretation of Kennedy's play regarding cathartically experimentation close to Greek tragedy. In this sense Spencer talks about 'emancipated spectators' as actants in the process of assimilating Kennedy's work.

However, we cannot ignore that one major aspect on the play by including Africa and the connection with her turning point as a person and as a writer is the need for the author to denounce white supremacy. In this case, it has been studied the case of the symbolism of Hair as in Kolin (2005b). We believe it is a worth line of research Kolin's key quotation on the topic, when he says that "Kennedy reconfigures identities based on race and nationality through the shared symbolism of hair and attacks racist ideologies by physically linking Beethoven to these black women" (p.122). Relevant aspects, as educators appear from Kolin's reflection that we subscribe. First, in the sense that she attacks racist ideologies and vindicate that it is an unsolved topic at that time. Hair is the

symbol, it is one of the starting points for that denounce, by connecting European physical appearance and modes to Black women's hair and style as a means of communication and identity, something that it was already explored Hair as a symbol, the choppy hair Beethoven has and the power it contains, and the vindication of Afro-American women's hair is a form of manifesting the necessity of using white models to persist in the analogy of inequality as that unresolvable problem during Black Arts Movement period. There is an association between Beethoven's hairstyle and creativity. The description is more appropriate for Sarah or Clara than for the composer. We can read in Kennedy (2001), "His features were strong and prominent; his hair which neither comb nor scissors seemed to have visited for years, overshadowed his broad brow in a quantity and confusion to which only the snakes round a Gorgons head offer a parallel" (p.141).

To complete these notes, we would like to finish by coming once again to the idea of creativity and art as a way of breaking boundaries, as a way to solve that unsolved field of inequalities where the African and European could exist, where Afro-American modern musicians can share a play with a major classic musician, where once and the others can be joined by their meaning and implications more from than the color of the skin in what Kolin refers in Kennedy as "her two heritages".

In this sense, in the play, *Fidelio* obliges readers to make analogies and compare the plot where faith and human love and freedom are present with the relationship established by a black writer Suzanne Alexander and the composer Beethoven, where immortalization is the purpose. In *Fidelio*, a Spanish noble, named Florestan is incarcerated in Seville, as is David, Suzanne Alexander's husband in Ghana, and both wives, Leonor, disguising herself as a young boy to work in the prison and Suzanne, talking to Beethoven, try to save their husbands. We believe that the collaboration Adrienne Kennedy establishes with her different alter egos, and the historical characters is a form of transferring identities, breaking barriers between races.

#### 4.7.21. *The Ohio State Murders*'s (1989) translation.

*Ohio State Murders* (1989) premiered at the Great Lakes Theatre Festival in Cleveland on March 5, 1992. It was the first Kennedy play to be performed in her hometown. Adrienne Kennedy wrote *Ohio States Murders* as her most personal play during her degree studies at Ohio State University. The way she constructs the play is a balance between the hatred she experienced during those years and the peace she achieved with the passage of time and the settle of counting the years. According to the theory I will show in my dissertation, we believe this is another example of how Adrienne Kennedy makes personal connections with her main characters in a play by giving them a lot of personal information to live with and interact with the fictionality.

**Summary:** *Ohio State Murders* portrays Suzanne Alexander, a fictional African American writer whose life both is, and it is not, like her author's. When Suzanne enters Ohio State University in 1949, little does she know what the supposed haven of academia holds in store. Years later, Suzanne is invited to return to the University to talk about the violence in her writing. A dark mystery unravels. The play is an intriguing, unusual and chilling look at the destructiveness of racism in the U.S.

## Los asesinatos de la universidad de Ohio (1992)

*The Ohio State Murders* fue comisionada por el festival de teatro de los Grandes Lagos (Gerald Freedman, director artístico y Mary Bill, director ejecutivo) a través de una beca del programa New Works del consejo de las artes de Ohio. La obra recibió su primicia mundial en el Festival de teatro de Los Grandes Lagos<sup>85</sup> en marzo, el 7 de 1992 con el siguiente reparto:

Suzanne Alexander	<i>Ruby Dee</i>
Suzanne	<i>Bellary Darden</i>
David Alexander	<i>Michael Early</i>
Robert Hampshire	<i>Allan Byrne</i>
Tía Louise	<i>Irma Hall</i>

---

<sup>85</sup> Segundo mayor teatro en Ohio. Teatro especializado en obras de Shakespeare. Comenzó haciendo un certamen sólo de teatro de Shakespeare. Se trata de una compañía de teatro clásico profesional en Cleveland fundada en 1962.

Val	<i>Rick Williams</i>
Iris Ann	<i>Leslie Holland</i>
El padre de Suzanne	<i>Michael Early</i>

Dirigida por Gerald Freedman; los decorados fueron ideados por Gerald Freedman y contruidos por John Ezell; la proyección corrió a cargo de Kurt Sharp y Jesse Epstein; el vestuario fue coordinado por Al Kohout; el diseño de luces lo llevó a cabo Cynthia Stillings y el diseño de sonido Stanley J.M. Kozak.

#### PERSONAJES

SUZANNE ALEXANDER (1949-1952). La joven escritora, estudiante que está matriculada en la Ohio State de 1940 a 1950.

SUZANNE ALEXANDER. (En la actualidad). Una escritora negra reconocida que visita la Ohio State para dar una conferencia sobre la imaginería que utiliza en su trabajo.

DAVID ALEXANDER. Un estudiante de derecho con quien se casará.

ROBERT HAMPSHIRE. Un profesor inglés de la Ohio State.

Sr. TYLER. Casera de Suzanne.

VAL. Un amigo.

IRIS ANN. Compañero de habitación de Suzanne.

Sra. DAWSON. Directora del dormitorio.

*TIEMPO: Presente.*

*ESCENARIO: Por la noche.*

*Montones: cientos de libros en la planta "0" de la biblioteca en la Universidad Ohio State.*

*Una ventana desde la lontananza desde donde se puede ver el vestíbulo de la Universidad, una estructura oscura y la nieve que cae. La nieve cae durante toda la obra.*

*Parte de los montones de libros se convertirán en lugares de representación durante la obra.*

*SUZANNE entra por entre las pilas de libros, camina entre ellos, mira la ventana distante y ve como cae la nieve. Saca un papel, lo estudia, se contempla a sí misma, lee del papel y ensaya un discurso.*

SUZANNE (En el presente): Me han pedido que hable de la violenta imaginería en mi trabajo; cabezas ensangrentadas, extremidades amputadas, un padre muerto, nazis

asesinados, un Jesucristo moribundo<sup>86</sup>. El presidente dijo que quería escuchar sobre mis años aquí en la Ohio State, pero también, ‘queremos que nos hables de tu violenta imaginaria en tus historias y obras de teatro’. Cuando visité el estado de Ohio el año pasado me impactaron mucho una variada serie de paisajes como ya lo habían hecho en el año 1949, en el otoño de mi primer año de carrera.

Solía anotar lugares para poder memorizar el campus: el Oval, detrás del birdie, la caseta de golf, detrás de zoología, las pistas de tenis detrás de la caseta de golf, el río Olitangy, el estadio a la derecha, la biblioteca principal al final del Oval, el viejo sindicato al otro lado del dormitorio, High Street al final del camino, en el Centro de Columbus, el Deschler Wallach y Lazarus, la estación de tren. La geografía me producía ansiedad.

Las calles zigzagueantes detrás del Oval eran las regiones de derecho, medicina, el lago Mirror, el teatro griego, el césped detrás del dormitorio donde las jóvenes blancas se bronceaban al sol.

El desfiladero que será el escenario del asesinato y la casa de huéspedes de la Sra. Tyler en el distrito negro.

La música que más recuerdo fue una canción llamada *Don't Go Away Mad* y la música de *A Place in the Sun*, esa película que Elisabeth Taylor y Montgomery Clift basada en *American Tragedy* de Theodore Dreiser.

(SUZANNE saca una foto de DAVID corriendo las 100 yardas en la Ohio State.

DAVID es un hombre negro extraordinariamente guapo. Se parece a Franz Fanon, cuya biografía un día él escribirá.)

SUZANNE (En la actualidad): Esta es la foto de mi marido, David, quien, como tú sabes, es escritor, activista político, y biógrafo de Franz Fanon. La mayoría de la gente no sabe que David comenzó su carrera como abogado.

Aunque estuvimos ambos en la Ohio State en el invierno de 1950, no había conocido a David. Pero había visto la fotografía de él corriendo la carrera de 100 yardas en la competición de primavera de la Ohio State.

---

<sup>86</sup> La iconografía que Adrienne Kennedy usa en sus obras llama mucho la atención al lector por su constante violencia. En esta obra la autora, usando su alter ego, Suzanne Alexander y situándola en dos épocas de su vida, la universitaria y una posterior época donde ella es conferencianta trata de explicar no sólo el origen de su violenta iconografía sino también su paso traumático por la Ohio State y la desigualdad y el racismo vividos allí. Respecto a la iconografía en Kennedy, recomendamos Adrienne Kennedy: Kennedy & Lehman (1977) “A growth of images” y Tóth (2013) “Under the Moon, Images and Forms of Femaleness in Adrienne Kennedy’s Plays”. En ambos trabajos se podrá ampliar la visión que Adrienne Kennedy tiene sobre el uso de imágenes en su obra. Nos parece de gran interés el tratamiento de esta iconografía en nuestra propuesta didáctica en el capítulo III y también cómo se podría enseñar raza, género y desigualdad social a través de la violencia en la imaginaria de Adrienne Kennedy. El valor autobiográfico de esta obra es muy alto ya que podemos ver cómo fueron los años de la autora en la Universidad de Ohio State y la problemática de ser una de las pocas estudiantes negras en esa época.

Supe que era un campeón estatal y ahora estaba en la escuela de derecho. David había vivido también en la casa de huéspedes que se había convertido ahora en mi casa. La Sra. Tyler había colgado la foto de él en el vestíbulo de entrada. A ella le encantaba David Alexander. Eso fue más tarde.

Pero primero debo decir que empecé mi primer año en el otoño del 49.

Tome un curso obligatorio preparatorio de literatura inglesa, aunque no me iba a matricular en inglés. No había decidido aún qué especialidad haría. Leímos a Thomas Hardy.

ESCENA: *Una caseta prefabricada.* HAMPSHIRE entra. SUZANNE (1949) le observa. *Ella es una estudiante que lleva una falda clara, un jersey (azul marino), zapatos de silla montar y medias.*

SUZANNE (En el presente) El profesor era un hombre joven. Su nombre era Hampshire. Era pequeño y vestía de forma formal, un traje de tweed con chaleco. Siempre caminaba recto hacia el atril y sin introducción alguna comenzaba sus clases.

(HAMPSHIRE, *mira sus notas.* SUZANNE [1949] *le mira intencionadamente.*  
*Él es frágil, pálido.*)

La clase se daba en una caseta prefabricada, una estructura de barracón que tenía capacidad para unos cincuenta estudiantes. Estas casetas estaban construidas para atender la riada de estudiantes después de la guerra. El profesor Hampshire leyó *Tess of the D'Urbervilles*<sup>87</sup>.

HAMPSHIRE: “A pesar del desagradable inicio del día de antes, Tess, en cuanto amaneció, se predispuso hacia una nueva libertad que le otorgaba su posición. Ahora que se había instalado allí y tenía curiosidad por probar sus poderes en la inesperada dirección que le habían pedido, y así, de esa manera tener la oportunidad de mantener su puesto. Tan pronto como estuvo sola en el jardín amurallado, se sentó en un tonel y seriamente se destrozó la garganta como consecuencia de una práctica negligente. Encontró una habilidad formal consecuencia de la degeneración hasta que produjo un ajetreo vacío de sonido labial sin ninguna nota clara”.

---

<sup>87</sup> La posibilidad de matar por amor o de que la pasión sea la consecuencia de un asesinato son dos temas muy recurrentes en la historia de la literatura. Thomas Hardy es un autor que también utiliza estos temas en sus obras y además una imaginería muy violenta. La obra que se menciona aquí es *Tess of the D'Urbervilles* (1891) obra que influyó en Adrienne Kenedy durante su periodo de formación. También debemos tener presente que el viaje a África y las experiencias de la infancia ayudaron a generar la abundante imaginería de Adrienne Kennedy. Muchas de las imágenes que la autora utiliza son recuerdos de su infancia y por lo tanto material autobiográfico. Nos gustaría plantear la posibilidad de que su imaginería sea una forma de reaccionar contra la supremacía blanca presente no solo en esta obra sino en la mayoría de las obras de Adrienne Kennedy. Además, vemos que el estudio de estas imágenes violentas como forma de inadecuación al mundo oprimido en el que viven los personajes de Adrienne Kennedy puede ser un planteamiento en la propuesta didáctica que queremos proponer.

(HAMPSHIRE *dibuja un mapa.*)

SUZANNE: En una pizarra improvisada dibujó un mapa de Wessex.

HAMPSHIRE: Blackmore Vale, Marlott, Edgdon Heath, New Forest, Chalk Newton, Casterbridge.

(SUZANNE *continúa mirándole intencionadamente.*)

LA ESCENA TERMINA

SUZANNE (En la actualidad) (*De pie junto a las pilas de libros.*) Estos lugares en Wessex, Marlott, New Forest, Chalk Newton me intrigaron como lo hizo *Tess of the D'Urbervilles*.

Era mediodía avanzado, casi entrada la tarde cuando caminé por el Oval hacia el departamento de inglés y pedí el catálogo para la especialidad de inglés. Una secretaria me dijo, 'Ven cualquier mañana sobre las diez. La Sra. Smith te dará toda la información para que puedas convertirte en licenciada en inglés. ¿Cuál es tu especialidad ahora?', preguntó.

Le dije que no me había decidido aún.

Ella no sabía que hubiera estudiantes negros en el departamento de inglés que cogieran cursos que le sirvieran para licenciarse.

En mi residencia, al otro lado del sindicato, había seiscientas chicas. Doce de nosotras éramos negras. Ocupábamos seis plazas, compartiendo habitaciones de dos.

Había otras habitaciones, en Canfield y Neil, cada una alojaba también a chicas negras.

Las escuelas a las que había ido en Cleveland tenían incluso mezcla de inmigrantes y negros. Éramos juzgados por categorías. Pero aquí la raza lo era todo.

Muy pocos negros caminaban en High Street arriba de la Ohio State. No es que no se te permitiera ir por allí, es que te aconsejaban que no lo hicieras. Nunca vi ese desfiladero hasta que visité a Bobby por dos días en su casa (el desfiladero era donde el profesor vivía.)

Un año y medio después, una de mis hijas gemelas sería encontrada muerta allí. Eso fue después.

En mi primer año, mi felicidad provenía principalmente de las clases que el profesor Hampshire impartía sobre novela victoriana.

Cuando daba clase, su cara pequeña y pálida carecía de expresión. Solamente sus ojos azules convenían algo de rabia, alegría o simple vitalidad.

ESCENA: *Barracón, 1949.* SUZANNE *observa la clase de HAMPSHIRE, ella comienza a emocionarse, inclinándose hacia delante escuchando más intensamente que nunca.*

HAMPSHIRE: La idea de cambio solo le recuerda al lector la esfera de posibilidades e ideas idílicas de lo que podría estar ocurriendo, pero no es así en verdad. La ilusión de libertad disminuye en el transcurso de las novelas de Hardy. La red se estrecha y finalmente se cierra.

Inherente a casi todos los personajes de Hardy están esos instintos naturales que comienzan a ser destructivos porque la convención social los suprime, intentando hacer que el espíritu humano se ajuste a la 'letra escrita'.

Hardy absorbe la situación personal de Tess en un vasto sistema de casualidad.

LA ESCENA TERMINA.

SUZANNE (En el presente): Durante mucho tiempo nadie supo quién fue el asesino. Se llamaba Cathi. Pero eso fue más tarde.

Antes de Navidad en mi primer trimestre del primer año, el profesor Hampshire escribió en mi ensayo, 'Concierta una cita para verme'.

ESCENA: *Oficina de inglés.* SUZANNE y HAMPSHIRE, 1949.

SUZANNE: La oficina del profesor Hampshire se encontraba en el departamento de inglés que se encontraba en uno de los senderos del Oval. Yo raramente caminaba por allí y una vez que abandoné el Oval me perdí por las calles en el lado del campus y casi llegué tarde para mi cita de las cuatro.

Estaba oscuro.

Estaba sentado en una oficina gris con varios escritorios vacíos.

ESCENA: *Departamento de inglés.* SUZANNE *entra con unos zapatos de silla de montar de hombre con cordones, un abrigo de lana. De nuevo lleva un azul pálido, un color popular en 1949.*

SUZANNE (En ese momento): Estaba bastante nerviosa. Fue la primera vez que un profesor en la Ohio State había pedido verme.

*(En la oficina SUZANNE se sienta en el lado opuesto a HAMPSHIRE.)*

SUZANNE (En el presente): Estaba inclinado sobre su escritorio y parecía más pequeño que en clase, muy pálido, con gafas, el mismo traje gris de lana.



SUZANNE: *(En la oficina.)* Profesor Hampshire, usted escribió en mi ensayo que quería verme.

HAMPSHIRE: Ah, sí Suzanne, siéntate, por favor, ¿trajiste tu ensayo?

SUZANNE: Sí.

HAMPSHIRE: Déjame verlo.

SUZANNE *(En ese momento)*: Durante un momento pareció olvidarse de mí y leer el ensayo por completo. Durante un momento me di cuenta de que era un hombre de unos treinta años. Más tarde descubrí que era profesor numerario y que era su primer año en la Ohio State.

HAMPSHIRE: ¿Cuál es tu especialidad?

SUZANNE: Estoy sin decidir. Pero si me sale bien este trimestre, quiero optar a un nuevo curso de literatura inglesa en primavera, aunque sé que debo tener un permiso especial para futuros cursos de inglés.

HAMPSHIRE: ¿Cuál es tu especialidad?

SUZANNE: *(En ese momento)* No pareció que me escuchara.

HAMPSHIRE: *(En su oficina.)* ¿Escribió usted misma este ensayo?

SUZANNE: No utilicé referencias. Escribí el ensayo una noche en el dormitorio, la noche antes de entregarlo.

SUZANNE *(En ese momento)*: No pareció que quisiera continuar hablando. Intenté decirle que quería estudiar más cursos de literatura inglesa y cuánto amaba la literatura. Se levantó y me interrumpió. No habló, sino que cogió sus libros. Me miró y luego asintió. Me di cuenta de que la conferencia había terminado.

*(SUZANNE se pone de pie en el despacho, y se marcha mirando a HAMPSHIRE.)*

TERMINA LA ESCENA DEL DESPACHO

ESCENA: *Pilas de libros. Desde la ventana cae la nieve.* SUZANNE *(En la actualidad)* estudia el ensayo.

SUZANNE (1949) *camina a través del Oval en la oscuridad.*

SUZANNE *(En la actualidad)*: Me perdí de nuevo entre dos edificios detrás del hall de la universidad.

Caminando de vuelta en la oscuridad, recuerdo pasajes de mi ensayo. Recuerdo los comentarios que el profesor Hampshire había escrito en los márgenes.

SUZANNE (1949): *(De pie en el Oval.)*

“El ensayo expresa un profundo sentimiento por el material a tratar.”

“El ensayo tiene una empatía inusual por Tess.”

“El lenguaje del ensayo parece una extensión del propio lenguaje de Hardy.”

LA ESCENA TERMINA.

ESCENA: *Dormitorio. Luces en los pasillos oscuros y una opaca habitación iluminada por una simple lámpara.*

IRIS ANN *está tumbada a lo largo de la cama llorando. Como SUZANNE, ella lleva una falda pálida y un jersey (posiblemente rosa) y como SUZANNE, su pelo es como el de un paje.*

*Desde los pasillos escuchamos sonidos atenuados de risas y de conversaciones.*

SUZANNE *entra en la habitación.*

SUZANNE (En la actualidad): En el dormitorio mi compañera de habitación, Iris Ann, estuvo esperándome para comer. Iris lloraba tumbada en la cama. Su novio había roto su compromiso. Bajamos a la habitación del salón y comimos como normalmente lo hacíamos, en una de las mesas donde las chicas negras estaban sentadas.

*(La escena en el dormitorio termina con SUZANNE mirando a IRIS ANN.)*

SUZANNE (En la actualidad): Después de cenar cruzamos la hierba mojada hacia High Street. El camino bordeaba una nueva estructura a medio terminar. Hablábamos. Todos menos Iris Ann. Después de cenar era habitual que fuéramos a Tomaine Tommy y trajéramos hamburguesas con queso para comérmolas de madrugada. De camino a los dormitorios, Iris comenzó a sollozar. Había comenzado a nevar.

A menudo la música venía de los pasillos. Una canción llamada *Don't Go Away Mad* era popular.

*(Música en los pasillos.)*

SUZANNE (En la actualidad): En clase, la siguiente semana el profesor Hampshire leyó de nuevo a Hardy.

ESCENA: *Barracón. SUZANNE mira fijamente a HAMPSHIRE.*

HAMPSHIRE: *(Lee.)* “...No fue hasta que ella estuvo muy cerca, que él se percatara de que era Tess.

‘Te vi— dejar a un lado la estación— justo antes de que llegara allí— y te he estado siguiendo todo el camino!’

Ella estaba muy pálida y sin aliento, temblaba cada músculo de su cuerpo. No le preguntó ni una simple pregunta, sino que agarró su mano, y colocándola sobre su brazo, la llevó

a un sitio apartado. Para evitar cualquier posible transeúnte, abandonó el camino principal y cogió un sendero bajo los árboles. Cuando estaban dentro del profundo ramaje, paró y la miró de forma inquisitiva.

‘Ángel’, dijo, como si estuviera esperando por ello, ‘¿Sabes lo mucho que he estado persiguiéndote?’ ¡Para decirte que le he asesinado!’ Una lamentable sonrisa blanca se marcó en su cara según hablaba.

‘¡Qué!’ dijo él, imaginando desde la extrañeza de sus maneras que estaba en algún tipo de delirio.

‘Lo he hecho. No sé cómo’, continuó. ‘Todavía, te lo debo, y a mí misma, Ángel. Temí hace mucho, cuando le golpeé la boca con mi guante, que lo haría algún día por el engaño que me tendió en mi juventud, y por el daño que me hizo. Él se ha interpuesto entre nosotros y nos ha arruinado la vida, pero ahora ya no puede hacerlo más. Nunca le amé en verdad Ángel, como te amé a ti. Lo sabes, ¿verdad? ¿Lo creíste? No volviste a mí, y yo me vi obligada a volver con él. ¿Por qué te marchaste, por qué lo hiciste, cuando tanto te amé? No puedo entender por qué lo hiciste. Pero no te culpo; solo que, Ángel, ¿me perdonarás el pecado cometido contra ti, ahora que le he matado? Pero vino a mí, como una luz brillante que debía devolver de esa forma. ¡No podía soportar la pérdida tuya por más tiempo, tú no sabes qué duro me resultaba saber que no me amabas! Dilo ahora, cariño, querido esposo; ¡di que me amas ahora que le he asesinado!’

‘¡Te amo Tess, claro que te amo, todo ha vuelto a ser igual! Dijo, apretando el arma contra ella, con apasionada fuerza. ‘Pero ¿qué quieres decir con qué le has matado?’

‘Quiero decir que lo he hecho’, ella murmuró en su ensimismamiento.

‘¿Quieres decir físicamente? ¿Está muerto?’

‘Sí. Él me oyó llorar por ti, y se mofó de mí de forma feroz; y te insultó de una manera repugnante; y finalmente lo hice. Mi corazón no podía soportarlo más.’”

*(SUZANNE llora.*

HAMPSHIRE la mira.

*Ella permanece en su asiento.)*

ESCENA (En el presente): Una a una, las chicas se fueron a vivir a The Row. Debían vivir en los dormitorios el primer año y luego pasar a vivir a las hermandades. Aunque teníamos las sororidades Alfa, Kapa Alfa, Delta Sigma Delta, nosotras no teníamos “casas”. Nos alquilábamos habitaciones en el campus o en casas privadas. Así que nos quedamos en el dormitorio.

(*Música de dormitorio*, SUZANNE [1950] *sentándose en la habitación del dormitorio.*)

SUZANNE: La urbanización Row, a la derecha, saliendo de High Street, parece una ciudad en sí misma: el grupo de calles, con las mansiones con columnas construidas en la ladera parecían una ciudadela.

SUZANNE: (*Lee su libro de símbolos.*) “Una ciudad debería tener una geografía sagrada nunca arbitraria, planificada en un estricto acorde con los dictados de una doctrina que la sociedad mantiene”.

SUZANNE: (En el presente): Nunca había caminado por estos bloques, los vi desde el cupé de la Sra. Tyler. No había razón para que los negros caminaran por entre esos bloques.

ESCENA: *Hall de la universidad, año 1950. IRIS ANN y SUZANNE ven la escena impresionante de la película Potemkin.*

SUZANNE (En la actualidad): Antes de que ella dejara la universidad de Ohio, Iris Ann quiso licenciarse en música. Ella había sido primera violinista en la orquesta de su escuela. Me dijo que algunos de los estudiantes de música fueron al Hall de la universidad a un club de cine. Fuimos unas cuantas veces caminando, cruzamos el Oval bajo la lluvia y vimos una película llamada *The Battleship Potemkin*<sup>88</sup>. La película se proyectó en la planta baja del Hall. Debajo del enorme hueco de las escaleras de hierro y con balastradas floreadas; caminamos hacia el pequeño auditorio.

Nunca había visto una película tan vieja como esa. Hubo dos pases. Seguidamente fuimos a ver la otra mitad.

SUZANNE: (*En el Potemkin.*) ¿Quién es Eisenstein?

SUZANNE (En el presente): Iris Ann dijo que ella preguntaría a uno de los estudiantes de música, a Sonia. Sonia le dio a Iris Ann un párrafo escrito a máquina en una pieza de papel describiendo brevemente la película.

---

<sup>88</sup> Como hemos visto en *A Movie Star Has to Star in Black and White*, Adrienne Kennedy recurre a películas emblemáticas que introduce como parte de su narrativa y en este caso con una descripción didáctica incluida. Casi siempre las películas que utiliza Adrienne Kennedy tienen en sí mismas un mensaje reivindicativo. *El acorazado Potemkin* representa la magnificación de la figura de las masas y las causas colectivas. Película apoyada en hechos reales del puerto de Odesa 26 de junio de 1905. Se produce una sublevación de los marineros hastiados de comer carne en mal estado. Como paralelismo a esta obra podemos recurrir a las muchas sublevaciones que la raza negra ha realizado en el transcurso de la historia y que nosotros hemos recogido en el capítulo II de nuestra tesis. Estas sublevaciones unidas a la visión cinematográfica que Adrienne Kennedy posee proporcionan un material excepcional a nuestra propuesta didáctica planteada en el capítulo V de nuestra tesis. Por paralelismo la película podría representar la sublevación de las masas negras durante los distintos acontecimientos que tuvieron lugar durante el desarrollo del Civil Rights Movement y por consiguiente la masacre de los escalones de Odesa simbolizaría la masacre de la raza negra.

(SUZANNE (En la actualidad): *(Lee el papel.)* “*Battleship Potemkin* se concentra en la rebelión en un motín en la batalla del Mar Negro durante la Revolución de 1905 con la masacre en los escalones de Odesa. Debajo de una aparente interminable riada de escalones desfilaban los soldados avanzando entre los ciudadanos que a su vez huían asustados.

SUZANNE: (En el presente): Había más detalles en las escenas de lo que yo había dibujado.

(SUZANNE e IRIS ANN *continúan viendo una película.*)

SUZANNE (En la actualidad): *(Lee el ensayo.)* “La tormenta del Palacio de Invierno, el desmembramiento de la estatua del Zar y la muerte del caballo en lo alto de un puente levadizo.”

Cuando volvimos para ver la segunda mitad, intenté recordar lo que había leído. Le pregunté a Iris Ann si se encontraba allí alguno de los estudiantes de música. Dijo que había visto a uno frente al auditorio. Fui a la biblioteca e intenté estar más acerca de “este Eisenstein”.

Por alguna razón, el trozo de papel arrugado que Sonia le había dado a Iris Ann acerca de la película *Potemkin* se convirtió en algo importante para mí. Lo guardé en el cajón de arriba del escritorio en mi habitación y de vez en cuando lo desdoblaba y leía una y otra vez.

SUZANNE: *(En Potemkin, SUZANNE estudia la película.)* *Battleship Potemkin* se concentra en la rebelión en un motín en la batalla del Mar Negro durante la Revolución de 1905 con la masacre en los escalones de Odesa... la tormenta de Palacio de Winter... el desmembramiento de la estatua del Zar...

LA ESCENA TERMINA.

SUZANNE (En la actualidad): Iris Ann podía tocar el violín de forma maravillosa. Algunas veces se iba a la habitación de estudio del final del pasillo y practicaba. Le pregunté por los cursos en los que se había matriculado. “Son todo teoría”, ella dijo. “Sue, lo que me gusta es tocar. He estudiado en el instituto desde que tenía ocho años. Pero aquí los cursos son todo teoría”. Solía estudiar los libros de solfeo los sábados y domingos. Su tío, un reputado doctor de Akron vino a visitarnos el domingo. Hizo que Iris Ann saliera de la habitación de estudio. “Ese departamento te está poniendo bajo demasiada presión, dijo. No creo que ellos te quieran aquí”.

Me quedé embarazada las siguientes Navidades de 1950. Había pedido graduarme en literatura inglesa, pero fui rechazada. Me permitieron coger cursos en Shaw, Wilde y Moliere. Había visto al profesor Hampshire de camino al barracón.

SUZANNE: Voy a hacer un curso de prueba.

HAMPSHIRE: Es una vergüenza.

SUZANNE: (En la actualidad) El trimestre anterior había cogido su curso sobre Beowulf<sup>89</sup>. De nuevo le habían gustado mucho mis ensayos.

HAMPSHIRE: (*En el camino.*) No es necesario que cojas un curso de prueba. Es vergonzoso.

ESCENA TERMINA.

SUZANNE (En la actualidad): Se marchó deprisa.

En ese mismo camino, pasado un año, nos volveríamos a encontrar.

Era febrero de 1951 cuando le dije que estaba embarazada. Nos encontrábamos en el mismo sendero que llevaba al barracón. En el barracón pude ver a los estudiantes reunidos. No le había visto hasta diciembre, cuando fui a su casa arriba en el desfiladero. En aquella fría mañana le paré según venía hacia mí. Había estado esperándole mientras subía los escalones del Hall de la universidad y también dentro del Oval. Era el inmenso círculo de edificios entre los oscuros árboles y la nieve era.

Le dije que estaba embarazada.

ESCENA: *En un camino junto al barracón.*

SUZANNE: (*Apenas se puede oír*) Estoy embarazada.

SUZANNE (En la actualidad): Él paró un instante.

HAMPSHIRE: (*En el camino.*) No es posible. Estuvimos juntos un par de veces. Tú... seguro que has tenido otros amantes. No es posible.

SUZANNE (En la actualidad): Se marchó.

---

<sup>89</sup> Entre los libros que más han influido en Adrienne Kennedy tenemos la obra de Beowulf. Adrienne Kennedy dedica una obra de teatro a Beowulf titulada: *Grendel's Mother* (1999) Para entender la admiración de Kennedy por la madre de Grendel recomendamos: Alfano (1992) "The Issue of Feminine Monstrosity: A revaluation of Grendel's Mother" y también la obra Acker (2006) "Horror and the Maternal in" Beowulf", donde ambos autores ponen de manifiesto la importancia de la figura materna femenina en la obra de *Beowulf*. En la interpretación que Adrienne Kennedy hace de la obra *Beowulf* vemos una posible aplicación didáctica relacionada con el concepto de raza y género propuesta. El uso de la transformación en animales, la aparición de monstruos y el uso de la mitología como elementos literarios confieren a la obra de Adrienne Kennedy un valor añadido, ya que la reivindicación y lucha por la igualdad de la raza negra se hace a través de los estándares literarios predominantemente blancos.

HAMPSHIRE: No tengo tiempo de hablar contigo, Sue. Voy a dar una conferencia en el salón de actos de la universidad el jueves a las ocho. Espérame allí después del acto y quizá podamos hablar.

SUZANNE (*En la actualidad*) Me dejó plantada junto al Oval.

LA ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En la actualidad*): Me quedé en el dormitorio hasta marzo, cuando fui expulsada. La directora del dormitorio, la Sra. Dawson leyó mis diarios al comité de residencia y decidieron que no era apta para vivir allí. No cuajaba con la vida del campus. Después de que nacieran los bebés no puede volver más al campus.

La Sra. D. había entrado en mi habitación y había encontrado mis poemas, mis discos de Judy Garland, mis ensayos sobre la soledad y la raza en el estado de Ohio y los mapas que había hecho del campus, asociando mi instancia aquí con la de vida de Tess en el Valle de Blackmoor.

Me llamó a su oficina al final de las escaleras. Era una solterona y caminaba con bastón.

ESCENA: SUZANNE hablando con Miss. DAWSON *en su oficina*.

(MISS DAWSON *es una mujer delgada, con el pelo blanco que lleva un chaquetón negro. Utiliza bastón.*)

MISS DAWSON: Te he observado aquí sentada a solas detrás de los dormitorios. El comité ha leído tus notas sobre T.S. Eliot y Richard Wright. No vamos a permitir tu reincorporación.

LA ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En el presente*): 17 de marzo de 1951, fue mi último día en el dormitorio. Estaba embarazada de tres meses.

Mis padres fueron humillados. Mi padre era un reconocido sacerdote de Cleveland. Me enviaron a Nueva York. Viví un tiempo con mi tía, la hermana de mi madre. Era profesora de música y una solterona. Vivía en Harlem. Aquellos fueron los días más tristes de mi vida.

Mis hijos nacieron a principios de septiembre en el Hospital de Harlem, el 2 de septiembre de 1951.

Mi tía me suplicó que me quedara en Nueva York. No supe por qué, pero quería volver a Columbus. Finalmente, tía Louise recordó que había conocido un amigo cuando fue a Spelman que vivía en Columbus. Su amiga era Mrs. Tyler, una viuda que alojaba estudiantes en una enorme casa cerca de Long Street.

Llevé a mis hijas y cogí el tren.

Tía Aunt vino a la estación Grand Central. Lloró.

VOZ DE TÍA LOU: Sue, por favor quédate aquí.

SUZANNE (En la actualidad): Quiero volver. Mis padres no me hablan, pero me han dado dinero. Me instalé con la Sra. Tyler. Acordamos que yo cuidaría de mis hijas durante el día y por la tarde, desde las cuatro hasta las nueve, cogí un trabajo parcial como reponedora en una tienda. La Sra. Tyler no me preguntó nada. Ella lo sabía.

Louise Carter era mi tía. Antes de que mi tía se convirtiera en profesora de música disfruté de una pequeña carrera como cantante. Cantaba en iglesias locales al igual que en conciertos de grupos negros.

ESCENA: SUZANNE *sentándose en la luz tenue de la habitación de la costura, sujetando a los gemelos.*

SUZANNE (En la actualidad): Mis gemelos tenían tres meses cuando volví a Columbus. Había pasado un año desde que estuve en la casa de Bobby. Recuerdo su pared de grabaciones. Él hablaba de Mozart, uno de sus libros favoritos era *Elizabethan World Picture*. Me ha dado una copia. A menudo meditaba repitiendo frases:

SUZANNE: (*En la sala de costura.*)

Cadena del ser

Pecado

Las uniones en la cadena

El baile cósmico

SUZANNE (En la actualidad): He sabido que él era de Nueva York. He conocido también que él se ha ido a Fordham, y había estado casado brevemente con una mujer india. Fue en su primer año en la Ohio State cuando entré en su clase de primero. Él tenía veintinueve.

Los días se hacían muy largos cuidando de los pequeños. Algunas veces los vecinos de la Sra. Tyler me evitaban.

LA ESCENA DE LA HABITACIÓN DE COSTURA TERMINA

SUZANNE (En la actualidad): Iris Ann dejó la escuela y fue de vuelta a Akron. Recordé los primeros días de mi embarazo y de cómo ella había ido al centro de salud conmigo. En el otoño de mi segundo año mi especialidad era educación elemental. Después de que recibiera una “C” en el curso de Wilde y de Shaw, la secretaria me comunicó en el departamento de inglés que no podía matricularme de más cursos de inglés. Mi profesor



había sido un hombre llamado Hodgson, un hombre alto en sus cincuenta. Solía ir acompañado a menudo por su asistente. Sonrió bastante pero apenas habló con nadie. Me dio una “C” en cada ensayo. Cuando le dije a la secretaria que me gustaría hablar con él, ella dijo que el profesor Hodgson no podía ver más estudiantes ese trimestre, pero que podría tener una cita con su ayudante.

Así que, en otoño, yo me decidí por educación elemental y empecé a matricularme en asignaturas relacionadas con la didáctica infantil. Cuánto eché de menos la imaginaria, lo maravilloso, la narrativa, el lenguaje de los cursos de inglés.

Las nuevas asignaturas me deprimían. Las odiaba.

Asalté al profesor Hampshire en la librería en High Street. Le expliqué lo duro que había trabajado en mis ensayos en Shaw. Me sugirió que le dejara una copia en la oficina. Fui dos veces a su oficina antes de que fuera a su casa después de Navidad.

ESCENA: *Habitación*

IRIS ANN *tumbada en la cama.*

SUZANNE (1950) *permaneciendo junto a la puerta escuchando música desde el pasillo.*

SUZANNE (En la actualidad): Iris Ann fue la única persona que supo que estaba embarazada. Ella estaba triste por Artie y a menudo llorábamos por la noche. Las chicas blancas ofrecían fiestas en el dormitorio.

*(Música del dormitorio, OKLAHOMA.)*

SUZANNE: (En la actualidad): Nunca fuimos invitados. A menudo ponían música de los musicales de Broadway, *Oklahoma*, *Carousel*. Iris Ann y yo fuimos al cine.

LA ESCENA TERMINA.

SUZANNE (En la actualidad): Pascua fue el momento en el que le dije a mi padre que había sido expulsada del dormitorio. Él estaba sentado en la oficina en su iglesia. Lágrimas brotaron de sus ojos.

ESCENA: SUZANNE *en el cupé en el estadio sujetando los gemelos.*

Algunas veces, el domingo, cuando sabía que el campus estaba vacío, ponía a los gemelos en el cupé de Mrs. Tyler y conducía al río o al estadio de fútbol. Algunas veces me detenía en el estadio y me sentaba en el coche e intentaba entender qué era lo que estaba pasando en mi vida. Los gemelos estaban tumbados en las mantitas en el asiento del copiloto. Sujetaba sus dedos y muy agotados se dormían.

## ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En la actualidad*): Continué mi rutina de trabajo como chica reponedora de supermercado. Finalmente, un febrero por la mañana fui a una de las conferencias de Bobby sentándome lejos, en la parte de atrás del auditorio. Fue como conmemoración a la muerte del rey Arturo. Bobby leyó en el atril en la tenue luz del auditorio.

ESCENA: *Auditorio.* SUZANNE *observa* HAMPSHIRE. *Su apariencia ha cambiado. Ella es más delgada y vivía en ropas oscuras.*

HAMPSHIRE: Arturo jura venganza,

“Hasta que la sangre empape toda su barba.

Como si hubiera estado combatiendo contra salvajes bestias hasta la extenuación.

No se han levantado ni Sir Ewain, ni los otros grandes señores.

Su bravo corazón habría estallado entonces en amarga congoja:

‘¡Alto!’ dijeron los fornidos señores, ‘Estás sangrando !’

La razón de tu pena es incurable y no puede ser remediada.

Provocas falta de respeto, cuando restriegas tus manos:

Llorar como una mujer no es algo inteligente.

Sé firme en tu postura, como un monarca debería serlo,

¡Abandona tu pena, por el amor de Dios en el Cielo!

‘Porque por la sangre,’ dijo el ensangrentado rey, ‘¡mi pena se calma antes de que mi cabeza o mi pecho estallen, eso nunca lo haré!

Una pena tan abrasadora nunca así se había hundido en mi corazón;

Un pariente cercano mío incrementa mi pena.

Nunca mis ojos habían visto una pena tan grande.

¡Inmaculado y a la vez destruido por los pecados de mi acción!’

¡Arrodillaos, él ha sido destruido por los pecados de mi acción!’

Limpió la sangre cuidadosamente con sus manos limpias,

Ponlo en un altar y cúbrelo cuidadosamente,

Llevó el cuerpo al lugar del nacimiento de Gawain.

‘Reafirmo mi promesa,’ entonces rezó el rey,

‘Al Mesías y a María, misericordia del Rey del Cielo.

Yo nunca cazaré de nuevo o desataré los sabuesos,

contra los corzos, los renos que pastan en la tierra y

nunca al galgo volar o planear al azor.”

La única muestra de pecado de Arturo en el poema viene dada por la pena de Gawain. Quizás hubo una batalla en torno al pecado por precaución, pero por ser reacio a cortar por lo sano, en ello, Arturo habría estado al lado de Gawain en la batalla.

SUZANNE (En la actualidad): No supe si Bobby sabía algo de lo que me había sucedido.

LA ESCENA DEL AUDITORIO TERMINA.

VOZ DE TÍA LOU: Olvídate de ese hombre blanco.

SUZANNE (En la actualidad): Tía Lou, siempre decía:

VOZ DE LA TÍA LOU: Y olvídate de tus padres. No sé cómo mi hermano puede ignorar a su propia hija. Pero, Sue, tengo algo de dinero ahorrado. Voy a ayudarte a que vuelvas a la escuela.

SUZANNE (En la actualidad): Ver como Bobby leía, me hizo pensar profundamente en cómo me había rechazado. ¿Por qué?

A menudo pensaba en el segundo curso en el que me matriculé, en el segundo cuatrimestre, el de invierno, en mi primer año.

Leímos *Beowulf*.

Habló tan elocuentemente de *Beowulf*, que por entonces lo leíamos en inglés antiguo.

Entonces sucedió. Cuando empezaba el mes de marzo, Robert Hampshire raptó y asesinó a nuestra hija. La que se llamaba Cathi. La ahogó en el desfiladero.

Durante un año, los detectives me interrogaron. “¿Había tenido enemigos? ¿Había observado alguna vez a alguien seguirme?”

En aquel momento no me preguntaron sobre el padre de Cathi.

Tía Lou dijo que, si lo hubieran hecho, ella habría tenido un estudiante formal que vivía en Mt. Vermon, Nueva York, y ya lo había discutido con él. Estaría dispuesto a decir que era el padre de las gemelas.

Era un hombre joven, al que tía Lou había ayudado un montón e incluso le había prestado dinero para sus necesidades. Él le estaba muy agradecida.

Durante un tiempo, parecían creer que sabía quién era el asesino.

Le dije lo único raro que recordaba. Una vez había estado sentada en el coche con mis hijas junto al río, tuve por un momento los ojos cerrados y me quedé dormido, y desperté con el sonido de alguien que corría alejándose del coche, alguien que puede que hubiera estado mirando por la ventana. No conduje más junto al río.

Entonces:

ESCENA: *Fuera de la oficina del doctor. Nieve. SUZANNE está vestida con un abrigo negro. Los pequeños están en una cuna blanca. Entra con una de las hijas por la puerta. La pequeña tose violentamente. Reaparece mientras cae la nieve y vuelve al coche a por la otra gemela.*

*La gemela ha desaparecido.*

SUZANNE (*En la actualidad*): Había habido una tormenta de nieve. Estaba preocupada porque Carol tenía una tos muy mala y llevé a las niñas a la consulta del doctor en Long Street. Entré con el coche hasta la entrada. Las consultas estaban apostadas en una alargada, y antigua casa. En medio de la espesa nieve, aparqué el coche lo más cerca que pude de la puerta. Las pequeñas se encontraban en las cunas blancas. La Sra. Tyler se había ofrecido a ir conmigo, pero no se encontraba bien aquel día. Nevaba de forma intermitente.

Llevé a Carol dentro de la clínica y nada más dejarla en la silla, comenzó a toser bruscamente. La sujeté contra mi pecho y luego la tumbé en la cuna. Le dije al recepcionista que tenía que coger a Cathi. Crucé ambas puertas en pocos segundos, la de la entrada a la clínica y la de salida al coche. Me giré y caminé por la nieve, que caía con fuerza a pocos metros se encontraba el coche. La puerta del coche seguía abierta y la cuna en el asiento. Cathi había desaparecido.

ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En la actualidad*): Los detectives tenían claro que sabían quién era el asesino.

Tía Lou vino a Columbus para estar con nosotros. Le pregunté si debía pedirle ayuda al Profesor Hampshire. “No”, contestó, “eso no tiene ningún sentido”. “Era la única persona que sabía que Bobby era el padre de las niñas.”

Por lo que yo sé, ella nunca se lo dijo a nadie, ni siquiera a mis padres.

Durante semanas Tía Lou se sentó conmigo en la fría casa.

La policía decía muy poco, pero mi tía finalmente descubrió que un hombre llamado Thurman, quien había estado en la cárcel y a menudo deambulaba por el campus como si fuera un estudiante, era el sospechoso principal. La policía le dijo a mi tía que creían que yo sabía más de lo que decía y que sí tenía alguna idea de la vida que llevaba.

LA VOZ DE TÍA LOU (1951): Tú no lo entiendes. Mi sobrina es una chica encantadora. Ustedes los blancos son todos iguales. Piensan que, porque somos negros, mi sobrina está metida en algo ilegal. Mi sobrina no conoce a ese Thurman.

SUZANNE: (En la actualidad): Ella más tarde me dijo que sabía que ese tal Thurman había estado metido en varios crímenes en el campus y en los alrededores del campus, pero que también parecía conocer a muchos estudiantes y le había dicho a la policía que me había visto.

Mi tía no me abandonaría, así que en verano volvimos a Nueva York. En otoño volví a Columbus. Tenía el presentimiento de que el asesino de mi hija era alguien a quien yo conocía.

*(Una breve imagen de BUNNY y sus amigos viniendo por los oscuros pasillos riéndose nerviosamente.)*

ESCENA: SUZANNE *a solas en la habitación leyendo a Thomas Hardy. De vez en cuando se escucha a BUNNY y a sus amigos cantando en la habitación de al lado.*

SUZANNE (En la actualidad.): Que ellas hubieran sido capaces de cometer un asesinato no lo sabía, lo pensé, pero a veces sospeché de un grupo de chicas que vivían al final del pasillo en el dormitorio. Habían estado dirigidas por una chica de sobrepeso, de pelo oscuro llamada Patricia “Bunny” Manley. Ella y su grupo se opusieron a hablar con Iris y conmigo y me acusaron de robarles un reloj del baño de mujeres. Si nos veían por el pasillo, se reían nerviosas y cerraban la puerta. Yo las odiaba. Su manera de reírse, cuando nos veían entrar al salón, entonces el rechazo a hablar con nosotras era su arma más poderosa. Esto siempre me ha devastado.

Entonces sucedió el tema del reloj, un incidente tan impactante, especialmente desde que yo misma había tenido posesiones y joyas, que mis padres me habían dado para poder ir a la universidad. Mis padres fueron graduados universitarios (mi padre en Morehouse y mi madre en la universidad de Atlanta). Me escondí en la habitación y leí a Thomas Hardy. Amaba su lenguaje descriptivo del paisaje.

SUZANNE: *(Todavía en la habitación del dormitorio.)* “Detrás de él, las montañas abiertas, el sol cae espléndido sobre los campos tan amplio que le da carácter al paisaje. Las carreteras son blancas, los setos bajos salpican la atmosfera sin colores. Aquí en el valle, el mundo parece estar construido sobre una escala más pequeña y delicada.”

LA ESCENA TERMINA

SUZANNE (En la actualidad): Recuerdo como había desarrollado cierto pavor por los bloques amarrados al estadio, la High Street, el vasto, oscuro y moderno edificio, además de desagradable, detrás del Oval, y la vieja sede del sindicato que fue abandonada por

todos excepto por los estudiantes negros. También, fuimos espiadas por la directora de la residencia. No era un secreto el hecho de que ella revisara nuestras pertenencias. “Es nuestra práctica general”, dijo.

Bunny y sus amigas fanfarroneaban a menudo con las sirvientas de que Iris y yo no teníamos nada en común con ellas. ¿Se han preocupado acaso ellas de mí y de mis hijas? Por supuesto no le dije a nadie esto. Sabía que los blancos habían matado a negros, aunque nunca lo había visto. Pensaba en grupos de blancos asesinando a negros y la imagen me había asaltado la mente<sup>90</sup>.

A menudo estaba tan tensa que me apretaba el rulo rosa de plástico tanto que mi cabeza sangraba. Cuando fui al centro de salud de la universidad, el pasante blanco, intentó examinar mi cabeza y al mismo tiempo no tocar mi cuero cabelludo.

“Estás poniéndote los rulos demasiado apretados”, dijo, mirando para otro lado.

Ahora recuerdo los sermones de mi padre sobre linchamientos y las exposiciones de fotos en las que se mostraban imágenes de linchamientos de negros en árboles.

Entonces me encontré con David. Él podía acercarse y decirle hola a Mrs. Tyler. Cuando descubrió que Carol era mi hija, hizo todos los esfuerzos posibles para hablar conmigo. Sintió pena por mí. Cuando descubrió que Cathi había sido trágicamente asesinada, comenzó a venir cada tarde después de que dejara la librería de derecho. No me hizo preguntas, sólo me trató con mucho cariño.

Finalmente le conté todo. Mi embarazo, mi expulsión, el asesinato y cómo él había vuelto a Columbus para ver si yo podía encontrar al asesino de mi hija.

No le dije nada todavía de Bobby.

En los meses siguientes David y yo pasamos muchas horas felices hablando. La policía se refirió al ahogamiento de Cathi como el “asesinato del desfiladero”.

Tía Lou escribió y me sugirió encarecidamente que abandonara Columbus.

Por esta época David me había declarado su amor. Era de Washington.

ESCENA: DAVID y SUZANNE *sentados en el salón de la Sra. Tyler.*

---

<sup>90</sup> La violencia y el linchamiento son temas recurrentes y Kennedy alza su voz y hace que el lector reaccione ante ello. Adrienne Kennedy ha tenido siempre presente el linchamiento de negros en su obra. En su primera obra *Funnyhouse of a Negro* (1964) Sarah, la protagonista muere ahorcada como imagen representativa de los linchamientos que se produjeron en los estados del sur durante el período de segregación racial. Para entender este pasaje recomendamos la lectura de nuestro capítulo II de la tesis y el trabajo de Cook et al. (2018), “Racial segregation and southern lynching”, donde se podrá comprender desde el punto de vista social lo que significó la segregación y el linchamiento en los estados del sur.

SUZANNE (*En la actualidad*): Allí me confesó lo mucho que amaba a su familia, particularmente a su hermana pequeña, Alicia<sup>91</sup>, quien me explicó que había sido como yo. Estudiaba literatura en Howard (leía varios libros al mismo tiempo) y estaba absolutamente enamorada del cine. Entre risas, me explicó cómo había escrito pequeñas obras de teatro, como pasatiempo, y cómo cuando llegaba a casa tras ver una película les utilizaba como espectadores para representar escenas de su vida.

Me dijo también que la estrella favorita de su hermana era Bette Davis, a quien no sólo podía imitar, sino que además había tejido sus propias copias de los vestidos de las películas *Dark Victory*, *Now Voyager* y *The Letter*.

Me dijo que su hermana también se sabía de memoria un montón de poesías de Edgar Allan Poe, Shelley y Langston Hughes y las recitaba una y otra vez.

Le hablé acerca de Carol quien había tricotado a ganchillo un babero para la niña y me lo había mandado junto con un plato de galletas.

#### LA ESCENA DEL SALÓN TERMINA

SUZANNE (*En la actualidad*): Mi tía dijo que era muy afortunada.

Me animó encarecidamente a mirar al futuro en este momento.

ESCENA: *Auditorio en el pasado.*

SUZANNE (*En la actualidad*): He visto a Robert Hampshire. En la tienda de libros había una noticia que decía que de nuevo leería a King Arthur. Fui a verle.

Parecía más pálido y pequeño de lo que le recordaba. No se parecía a nadie que conociera. Leía como siempre, sin mirar al público ensimismado en sus páginas. Estaba claro que sentía desprecio por la audiencia y además se sentía nervioso.

La conferencia versaba sobre El Rey Arturo y el abismo.

HAMPSHIRE. El abismo en cualquier forma tiene un fascinante doble significado. Por un lado, es el símbolo de la profundidad en general, pero por otro, es el símbolo de inferioridad. La atracción hacia el abismo yace en el hecho de que estos dos aspectos están indisolublemente unidos. Las gentes más primitivas tienen por un lado o por otro identificadas ciertas grietas en la superficie de la tierra, o en las profundidades del mar con el abismo. El abismo está normalmente identificado con el terreno de la muerte, con el ultramundo, así que por esa razón también asociado con la Madre Tierra y los cultos

---

<sup>91</sup> Este personaje, Alicia Alexander acompaña a Suzanne Alexander, alter ego de Adrienne Kennedy, en algunas de sus obras posteriores. Es muy importante la afición que Alicia Alexander tenía a escribir obras de teatro y a ver películas de cine que luego imitaba utilizando a los miembros de la familia. Estas anécdotas se han utilizado en las obras *The Film Club* (1992) y en *The Dramatic Circle* (1992).

de Gea. La asociación entre el ultramundo y la profundidad de los mares, o de los lagos, explica muchos aspectos de las leyendas en las que palacios o seres mágicos emergen de los abismos del agua. Después de la muerte del rey Arturo su espada fue arrojada a un lago por orden suya y mientras caía una mano emergió y la sacó del agua.

LA ESCENA TERMINA.

SUZANNE (*En la actualidad*): David y yo comenzamos a planear nuestra boda. Me compró un anillo en Hoensteins.

Mucha gente en el estado de Ohio asumió que Val era el padre de las gemelas. Pero Val y yo nunca tuvimos una relación íntima. Cuando él se enteró de que estaba embarazada dejó de llamarme. “Me sorprendió,” dijo Iris Ann. “Estoy realmente sorprendida.”

Como muchos otros padres no podía creer que esto me hubiera sucedido a mí. Val, como ellos, tampoco quería saber nada más allá, ni mi preferencia por las blusas de Peter Pan, ni los rulos de pelo muy ceñidos para conseguir un alisamiento perfecto. Yo he sido un cliché de la última virgen. Yo había creído a ciegas que tener sexo antes del matrimonio era pecado<sup>92</sup>.

ESCENA: El salón de la Sra. TYLER.

SUZANNE y VAL.

SUZANNE sujeta a CAROL por el antebrazo.

SUZANNE (*En la actualidad*): Cuando Cathi fue asesinada Val vino a la casa de Mrs. Tyler.

VAL: (*En la habitación de la Sra. Tyler.*) ¿Es verdad que fue tu hija la que ha sido asesinada?

SUZANNE: Sí.

VAL: Es todo tan difícil de creer.

SUZANNE (*En el presente*): Me ha traído una caja de chocolates.

Para cuando íbamos a las fiestas el primer año, me daba una caja de chocolates Whitman o Fanny Farmer.

VAL: ¿Por qué no dejas Columbus, Sue?

---

<sup>92</sup> En la influencia cristiana que ya hemos comentado ampliamente en relación con la iconografía religiosa que Adrienne Kennedy utiliza en sus obras, también en relación con la imaginería violenta religiosa, nos gustaría mencionar también su preocupación por la virginidad antes del matrimonio muy presente en sus obras y el pecado como incumplimiento de dicha norma. Recomendamos leer para profundizar en la virginidad antes del matrimonio a Coronel Ramos (2012) “La virginidad matrimonial en el marco de la pedagogía de JL Vives” quien explica como posiblemente durante el humanismo se establecieron las bases sobre la importancia de la mujer virgen y el control del estado sobre ella. En esta línea Adrienne Kennedy quiere plantear el tema de la virginidad, como un valor casi institucional.



SUZANNE (*En el presente*): Creo que al final puedo encontrar quién asesinó a mi hija si me quedo.

VAL: Yo si fuera tú, me marcharía. La mayoría de la gente en State piensa que te marchaste después de que te quedaras embarazada, piensan que tú te fuiste a Nueva York.

SUZANNE (*En la actualidad*): He visto lo incómodo que fue sentarse en el sillón duro de la Sra. Tyler. Sujeté a Carol en mis brazos.

Parecía temeroso de mirarla.

SUZANNE (1951): (*En el salón de la Sra. Tyler.*) Gracias Val, por acercarte.

SUZANNE (*En la actualidad*): Se puso de pie y se fue a la puerta. Finalmente miró a Carol, frunció el ceño y se marchó.

VAL: (*En la habitación.*) Adiós Sue.

ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En el presente*): Yo a menudo me acordaba de Bunny y de cómo sus amigas habían tenido la ilusión de guardar secretos.

He encontrado un libro sobre el significado de los símbolos, en la última estantería, en la tienda de libros de High Street. A menudo, en la última estantería, cerca de la puerta, había variedad de libros y portafolios en venta. Fue allí donde encontré varios libros de tapa blanda fuera de imprenta de los impresionistas franceses. Compré uno sobre el pintor Cézanne. Colgué una impresión en mi habitación. Fue la del puerto de los Marsellese. Estudié los azules, los rojos y los amarillos. Era el color más brillante del dormitorio entre los muebles oscuros.

ESCENA: SUZANNE, *en el pasado, en el dormitorio, leyendo libros de símbolos.*

SUZANNE (*En el presente*): Bunny y sus amigas en la habitación de al lado se han convertido en algo que sentí como una gran suerte. Su rechazo para hablarme hizo que sintiera que quizá ellos sabían algo acerca de mí que no era tan obvio para mí.

SUZANNE: (*Todavía en el dormitorio*) “Secretos,” mi libro sobre símbolos decía, “simboliza el poder de lo sobrenatural y esto explica su inquietante efecto sobre la mayoría de los seres humanos.”

SUZANNE (*En la actualidad*): mi pequeño libro de símbolos, el que compré de segunda mano, se convirtió en algo de lo máspreciado para mí.

Recuerdo de nuevo que durante el trimestre que había empezado con las asignaturas de prueba comencé a ser una persona muy retraída.

LA ESCENA TERMINA

SUZANNE (*En la actualidad*): La policía también sospechó de un vecino de la Sra. Tyler, pero David, tía Louise y la Sra. Tyler, todos dijeron que tenía que ser un desconocido. Alicia, su hermana, David dijo, estaba tejiendo otro babero, este era amarillo pálido.

Era primavera. Dos años habían pasado desde que viví en los dormitorios.

David y la Sra. Tyler me decían a menudo que todo esto un día se resolvería y que un día la policía descubriría quién me había seguido en la nieve.

Justo después de Pascua, la Sra. Tyler me dijo que un estudiante graduado en la Ohio State vendría esa tarde. Estaba haciendo un estudio sobre los negros del área de Columbus y había oído en la oficina de alojamiento que alojaba estudiantes y era nacida en Columbus y que además sabía bastante sobre los años de la depresión y del desarrollo de los vecindarios.

Cuando me marché, la Sra. Tyler esperaba para la entrevista y había hecho cocoa.

David me había conseguido un trabajo en la biblioteca de derecho. Las horas de trabajo iban desde las 6:00 a las 9:30 de la tarde. Sobre las 10:00 llegaba a casa. Ahorrábamos dinero. David trabajaba a tiempo parcial. Tía Lou nos dio algo de dinero también. Aquella tarde salimos en coche del aparcamiento a las 5:20 para ir a la biblioteca de derecho. Cuando volvimos a las 10:05 el asesinato de la Ohio State ya había ocurrido.

Robert Hampshire (haciéndose pasar por investigador) había asesinado a Carol, nuestra gemela, y se había quitado la vida. Parece ser que una vez dentro del cuarto de estar de la Sra. Tyler, le dijo que él había sido el padre de las gemelas y que no había podido olvidar su existencia desde el nacimiento. Habían arruinado su vida. Dijo también que un día yo revelaría su existencia y él sería investigado, que habría testigos y toda su carrera se iría al traste.

Admitió que aquel día me había esperado fuera de la oficina del doctor y que había robado a Cathy. Le dijo también que había intentado seguir el consejo que su padre le había dado de vivir cerca de Londres, quien además le había dicho que me ignorara, pero le había sido imposible hacerlo. Era un hombre callado, dijo ella, y le había acompañado a la entrada y a la habitación debajo de las escaleras. Cuando su hijo volvió a las 8:55, él la encontró llorando y herida en el hueco de la escalera. En la planta de arriba, en la pequeña habitación de costura, donde Carol y yo dormíamos, Robert había matado a Carol y se había matado a sí mismo (con un cuchillo que había cogido del fregadero de la cocina).

ESCENA: *Biblioteca de derecho, en el pasado.*

SUZANNE (*En la actualidad*): David me había encontrado entre las estanterías de la biblioteca de derecho en el nivel cero clasificando las definiciones de las palabras.

Él recuerda...

SUZANNE (*En la librería de derecho, en el pasado*): El abismo, salpicado, incurable, con mala suerte, enemigo, para él alguien huésped, grupos de batalla destinados al campo hoy.

LA ESCENA TERMINA.

SUZANNE (*En la actualidad*): Durante muchos meses hice dibujos de los pasillos en el dormitorio con las puertas de cada habitación marcadas en tinta roja y definiciones murmuradas de habitaciones, estanterías, colores y piel.

Escribí largos pasajes acerca de mi cuero cabelludo y de cómo había sangrado y de cómo había examinado mis poros en una lupa gigante. Y cómo los puntos en la funda de la almohada me habían asustado, así que había escondido mi almohada incluso para Iris Ann.

La señora de la limpieza de nuestro pasillo del dormitorio le había dicho a la Sra. D. que mi almohada estaba manchada de sangre. Habían examinado la funda juntas.

Pensé que moriría. David me dijo años después que creía que yo sería incapaz de seguir adelante. Sus padres y hermanas me prepararon una habitación en su casa en Washington en la calle 16. Desde la habitación se podía ver una parte del Parque Rock Creek. Era la habitación de Alice. Me la dejaron. Era una habitación amplia, clara, y pintada en crema con un arco y preciosas ventanas. No salí de la habitación en meses.

David y yo estuvimos casados durante años.

Recuerdo cómo vivíamos en Washington con su familia en la vieja casa en la calle 16. Su padre era abogado en la NAACP. En un año David terminó derecho en la Ohio State.

La universidad protegió a Robert Hampshire durante mucho tiempo. Nada de la historia salió en los periódicos. Hubo habladurías de que un profesor blanco había entrado en un barrio negro de Columbus y había sido asesinado.

Durante años escuché que el padre de Robert Hampshire había presionado mucho para que los periódicos enterraran la tragedia. Les convenció de que era mejor para mí.

La Sra. Tyler y su hijo se aferraron a la historia de que el académico había venido a la casa, había entrado en un estado de locura y eso era todo lo que sabían. Al cabo de unos días la historia estaba muy confusa.

David, la Tía Lou, y la familia de David no me dijeron nada. Ni siquiera que mi madre había sido hospitalizada.

Hasta el día de hoy, nunca he sido capaz de hablar en público de la muerte de mis hijas.

Adiós Carol y Cathi.

Adiós...

*(Pausa.)*

Esa es la principal fuente para la creación de mi imaginaria violenta en mi trabajo.

Gracias.

*(Las luces brillan en cientos de libros en las estanterías y por la ventana se ve caer la nieve.)*

FIN.

#### 4.7.22. Additional notes on *The Ohio State Murders* (1989).

We believe in the relevance that place, setting, environment in the construction of identity, something that we wanted to include in our didactic proposal as part of the autobiographical project of our students and as part of the proposed subject connected to Universal Literature. In this sense, the title of the play takes us to Ohio State, that means, it directly takes us to Kennedy's school years, which means another autobiographical element to be discussed. In chapter 2.5, we mention the key moment that as life experience and literary event was for Kennedy to study there.

In a sense, the world of Education again is still present, and again to show and communicate what lies behind the study of a Kennedy play. It is the relevant for our purposes, the words of the author (qtd in McDonough (2006) when she explains "how she chose the murder of twin baby girls by their white father as a metaphor for the dark depravity of racism that she had experienced as a college student at Ohio State University" (p.59). We believe that this idea can explain the play in full. It contains the reason for 'the dark depravity of racism' that she had experienced. Somehow this idea lies behind our thesis, the use of life experiences and literature as a way of activism and vindication as it is the case here. Including, race, supremacy, gender inequalities and all the aspects studied so far.

The play is the longest play of the Alexander Plays, and the plot is quite simple, when Suzanne Alexander narrates the tragic assassination of her daughters after she got into an affair with her literature teacher, professor Hampshire. The play presents two characters in one: an older and a younger Alexander, something which is not new in literature, which gives the author the possibility of assessing the values and the events through the eyes of maturity.

It is known that due to the Jim Crow laws in the segregated country, Afro-American students were not allowed to major in all degrees, they were somehow directed to specific educational institutions, and they could not use the facilities of some of the buildings of the University or even, they were obliged to eat in separate places. Her experience in Campus, the trauma of facing everyday life situations affecting for the environment can be traced on the play when Suzanne had to visit the doctor or when Kennedy (1987) explains that “I was often so tense that I wound the plastic pink curlers in my hair so tight that my head bled” (p.168).

Abd El-Rahman (2020) uses the word “pluralism” due to the rejection and discrimination suffered by the character/author to what we can add it was an impossible fact a “fallacy”. Adrienne Kennedy’s retrospective view discovering that she is labelled as inferior and rejected by dominant culture embracing British literature as a way of hiding herself into the impossibility of majoring in English studies, is one of the greatest efforts through her complete production of manifesting inequality and personal deception. It also remains a clear example of that fallacy.

Adrienne Kennedy presents the audience past and present, older, and younger versions of herself through Suzanne Alexander, her alter ego. Apparently, there are two voices but at the end is only one Adrienne Kennedy’s herself. Coming from the ideas of the authors mentioned on the point of fragmentation, we differ by offering another idea presented also in our semiotic analysis and that is that Suzanne Alexander, getting involved with Professor Hampshire, visualized her progression into white cannon standards she admired and idealized. We clearly see here Adrienne Kennedy admiration for European intellectuality and British Literature.

An important issue we would like to bring up is the sexual encounter Suzanne Alexander has with Professor Hampshire and the expulsion from the University because

of the pregnancy. The hurt of pregnancy and the image of blood flooding is a constant in Adrienne Kennedy's work as a very aggressive image where white supremacy is present and as Abd El-Rahman (2020) explains this sexual encounter could be interpreted as "the identity of her children's murderer while coping with racial, sexual and emotional trauma" (p.134). In this sense we agree with Kolin (2005b) when he explains, "Kennedy extends her character's tragedy in *The Ohio State Murders* by inserting passages from parallel literary works reverberating with relevance for Suzanne" (p.141). In a sense, this is a reordering of the understanding process of realizing past and present "as if to give voice to the student who was not empowered to speak these words to him or to anyone else at Ohio state in 1949" (p.140).

Similarities and autobiographical facts, apart from the mentioned before, take our look when as student, Kennedy married a man who, as we saw in *The Ohio State Murders*, refers to David, Kennedy's husband, the one that, has sense in the context of the play for the connection to Africa, Ghana, and the leaders of the time.

In short, Adrienne Kennedy creates a play with a set of autobiographical references. Although we know there are many fictional passages, we would like to conclude saying that the *The Ohio States Murders* is another example of how Adrienne Kennedy presents a new form of doing autobiographical theatre inserted in a fictional plot. We believe that the didactic perspectives the play has, match perfectly with the theatre didactic proposal we have concreted in chapter five to educate in race, gender, and social discrimination. We believe that in *Ohio State Murders* Adrienne Kennedy tries to explain her imagery using the technique of metatext understanding metatext here as an alternative virtual World.<sup>93</sup>

We would like to conclude, as we started these lines with a reference to the idea of using evaluation or, perspectivism with our students as part of their autobiographical

---

<sup>93</sup> Finally, we recommend in these last lines to visualize actual material we have discovered. Between December 14, 2020, and February 28, 2021, Round House Theatre93 did a special issue in Adrienne Kennedy's work and broadcasted four plays online. During that month, several online sessions took place and the directors of the plays talked about Kennedy and her work. The group of plays chosen for this season are: *He Brought Her Heart Back in a Box* (2018) by Adrienne Kennedy | Directed by Nicole A. Watson. *He Brought Her Heart Back in a Box* is sponsored by Jay & Robin Hammer; *Sleep Deprivation Chamber* (1996) by Adam P. Kennedy and Adrienne Kennedy. Directed by Raymond O. Caldwell. *Sleep Deprivation Chamber* is sponsored by Elaine Kotell Binder & Richard Binder; *Ohio State Murders* (1992). By Adrienne Kennedy | Directed by Valerie Curtis-Newton. *Ohio State Murders* is sponsored by Bruce & Ann Lane. *Etta and Ella on the Upper West Side* (2021). By Adrienne Kennedy | Directed by Timothy Douglas. *Etta and Ella on the Upper West Side* is sponsored by Susan Gilbert & Ron Schechter.

project to make them understand and reconsider events from the past and evaluate how they see them now.

#### 4.7.23. *The Film Club's* (1992) translation.

*The Film Club* (1992) is a play that depends on the rest of Alexander Plays to be fully understood. The play is autobiographical and corresponds with the years she spent in London. Although there are many fictional characters and the play uses passages from *Dracula* to be conceived, the text has many allusions to Kennedy's real experiences. The Kennedy technical procedures for the play mixes intertextuality with memories of life experiences and doses of narcissism

**Summary:** Suzanne Alexander waits impatiently in London to have news from her missed husband David. While she stays there, she attends a Reading Theatre Group where Dr. Freudengerger (a character who is a characterization of Freud) assigned role playing to their patients. The play they are working with is *Dracula* by Bram Stoker. Suzanne during the play knows that David has been poisoned by a journalist who was a Swedish spy.

## EL CLUB DE CINE (1992)

A menudo, cuando me siento deprimida veo las películas de Bette Davis. Ayer comencé a hacer una lista de ellas. Mientras las escribía me encontré a mí misma recordando cuando mi marido David fue retenido en el este de África en el invierno de 1961. Estuvo perdido durante quince meses. A menudo, por las tardes, en Accra, David me leía acerca de los métodos de tortura durante los encarcelamientos. El texto era de Fanon:

*“Los brutales métodos son practicados contra prisioneros más para que hablen, que para producirles dolor en sí. Hay un ataque masivo...”<sup>94</sup>”*

En aquel invierno de 1961, la vida de David y la mía cambiaron, de la misma manera que lo hizo la vida de mi cuñada.

Alicia y yo esperábamos a David en Londres. Yo viajé desde Accra y ella desde Washington. Estábamos a la espera de que David volviera a Londres una vez pasada una semana.

---

<sup>94</sup> Ya hemos visto como Franz Fanon es un personaje muy presente en las obras de Adrienne Kennedy. La relación que el marido de Adrienne Kennedy tuvo con el psiquiatra nos da pie a pensar que muchos de los pasajes donde se le menciona tienen carácter autobiográfico.



Vi una de las películas de Alicia y recordé muchas cosas. Las llamo, las películas de Alicia, porque fue ella la que creo la videoteca en el año 1959, grabó las cintas, dirigió y rodó las escenas con todos nosotros actuando en distintas partes de la historia. Prefirió las películas de Bette Davis. Las adaptó. Se refería a ellas como, “mis películas”. Llegó incluso a mandar una a Kazan<sup>95</sup>.

Fue entonces, en aquel verano, cuando viajamos a Birdland. Dizzy estuvo allí.

Estoy seguro de que conoces la poesía de Alicia Alexander<sup>96</sup> y su colección de narrativa sobre temas de esclavos. Murió la semana pasada de un ataque de asma en Washington DC.

En 1961 nos quedamos en una habitación en Londres en el 9 de Bolton Gardens esperando a David. No habíamos recibido aún noticias de él. Comencé a estar tan consternada que una noche intenté escalar al jardín vallado para dormir. Desarrollé ciertas dolencias, náuseas y sensación de asfixia. Mi médico intentó que participáramos en unas sesiones de lectura de teatro en las que estaba trabajando con pacientes. Estaban en ese momento trabajando pasajes del *Drácula* de Bram Stoker. Mi médico se llamaba Freudenberger. Dijo, “Las lecturas te distraerán mientras esperas a tu marido”.

Yo leía el papel de Lucy y Alicia el de Mina. El médico vivía en Little Boltons en una casa oscura y lóbrega. No lo sabíamos, pero David estaba en peligro. Alicia grabó nuestras lecturas al igual que nuestros paseos por Old Brompton Road.

David y yo habíamos escrito varios poemas juntos. Los grabamos juntos y quizá algunos de vosotros hayáis visto mi famosa obra *She Talks to Beethoven*, una obra que tiene lugar en Ghana durante la primera desaparición de David. También doy clases sobre los ensayos de Alice Walker, la poesía de Borges, Lorca, Ishmael Reed y las obras de

---

<sup>95</sup> Existe una relación personal con este director de cine. Adrienne Kennedy lo tiene entre las personas con las que estableció correspondencia en vida. Elia Kazán, fue director de *Viva Zapata* (1952), obra protagonizada por Marlon Brando, Jean Peters y Anthony Quinn y que Adrienne Kennedy utiliza en *A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976). Vemos una vez más cómo las relaciones personales de la autora acaban teniendo una trascendencia muy importante en la creación y desarrollo de sus obras. En el caso de Elia Kazán podemos decir también que Adrienne Kennedy lo incluye entre el grupo de directores de cine y estrellas de cine que influyeron en el desarrollo de su carrera. En *People Who Led to My Plays* tenemos el caso de Orson Wells o de la actriz Bette Davis o Elizabeth Taylor como personajes por los que la autora siente una gran admiración.

<sup>96</sup> Adrienne Kennedy posiblemente usó el personaje de Alice Alexander en sus obras tomándolo de la escritora Alice Alexander a quien tenía en gran consideración debido a sus escritos de denuncia sobre la esclavitud negra. Un ejemplo de sus escritos lo encontramos en Baker & Baker (Eds.) (1996) *The WPA Oklahoma slave narratives* cuando escriben:

I can't remember very much about slavery because I was awful small, but I can remember that my mother's master, Colonel Threff died, and My mother, her husband, and us three children was handed down to Colonel Threff's poor kin folks. Colonel Threff owned about two or three hundred head of niggers, and all of them tributed to his poor kin. Ooh wee! He sho' had jest a lot of them too, (p.6)

Aunque no hay evidencias de que esto pudiera ser así, sí que nos gustaría dejar constancia de la posibilidad de que el nombre de Alice Alexander y por lo tanto el apellido Alexander que da nombre a un grupo de obras de teatro de un periodo concreto de la vida de la autora pudieran ser un tributo a esta autora y a sus escritos sobre esclavitud negra.

Wole Soyinka. Algunos estudiantes en la New York University están representando una obra mía de las primeras. La primera línea dice: “Todo el mundo está leyendo *El guardián entre el centeno*”.

En aquellos días, Alicia a menudo me contaba las tramas de las películas de Bette Davis. Se las sabía de memoria, al igual que las historias vividas por David. Solía decir: “En 1930 Bette Davis se bajó del tren transcontinental en Hollywood con un contrato en la mano, un sueño de estrellato en su cabeza... y muchos sueños que luego comenzarían a desvanecerse”.

Leía de un libro que se había comprado en Marlboro. Decía: “Kate Bosworth, un joven artista conoce a un guapo operario de la luz, Bill (Glenn Ford), mientras pasaba el verano en los viñedos de Marthe como la invitada de la guardesa, Mr. Lindley (Charles Ruggles). Kate cree que está enamorada de Bill y él de ella cuando su hermana gemela, Patricia, aparece y comienza su enamoramiento de Bill.

Patricia y Bill se casan. Con la determinación de olvidar su amor por la pintura y los estudios que llevaba con un brillante, pero cruel artista, Kate se entera de que Bill y Patricia se marchan a Chile a vivir. Decide abandonar los estudios y recluírse en la bodega. Cuando vuelve a la bodega, descubre que Patricia no se había ido con Bill...

...Durante un tiempo Kate pretende ser su gemela, Patricia, esperando con ello ganarse el amor de Bill. Un día decide que no puede continuar. Finalmente vuelve a la bodega. Bill sigue a Kate a la Isla, sabiendo que ella es la hermana con la que se debería haber casado...”

Aquel invierno de 1961, cada día íbamos a la embajada estadounidense para saber si había noticias de David. Después de salir de la embajada, íbamos a Windsor bajo la lluvia. La Reina Victoria había llorado el luto de Alberto allí. Mi marido, ¿dónde estaba? Alicia había cogido su guía azul y nos dirigíamos a ver el muro romano de la ciudad.

Recuerdo nuestro jardín en Accra y cómo David me leía poemas de amor de Senghor.

Ahora yo esperaba a nuestra hija, Rachel.

Las tardes en Accra, David solía hablarme de los soldados que habían estado prisioneros. Generalmente y por regla general tenían fobia al ruido y sed de paz y cariño. Sus desórdenes tomaban varias formas, unas veces con estados de agitación, rabia, inmovilidad e intentos de suicidio, lágrimas, lamentaciones y llamadas a la solidaridad.

Alice continuó escribiendo a David en la embajada estadounidense en Ghana. No supimos dónde estaba. Ella escribió:

“Suzanne quiere volver a África y buscarte. El doctor dice que ella no puede viajar al este de África. Eso podría suponer la muerte del bebé”.

Bajo la lluvia cogimos el bus número 30 de vuelta a Old Brompton Road, pasada la estación de South Kensington tomamos otro bus y caminamos, entramos en el Haymarket y esperamos la llegada del correo de American Express. Por la tarde de nuevo fuimos a Windsor.

Suzanne está imbuida en su pintura, pinta una pequeña figura de Victoria vestida de negro guardando luto a su marido. Entramos en el Parque Windsor hasta que se hizo de noche y tuvimos que tomar el tren de vuelta a Londres. El médico de Suzanne llamó. Su grupo de teatro nos esperaba. Leímos a Stoker<sup>97</sup>:

*“...Todos a una, los lobos comenzaron a aullar como si la luna tuviera un particular efecto en ellos. Los caballos se alzaban de manos y reculaban con una mirada de impotencia y con un gesto de dolor digno de ver. La aureola de terror los acompañaba allí donde fueran...”*

El Dr. Freudenberger me dio el papel de Lucy. Aquellas lecturas tenían como finalidad entretenerme y no creo que otros se dieran cuenta de lo mucho que me afectaban aquellos pasajes en los que leía a Lucy.

Comencé a tenerlos presentes en mis sueños.

*Lucy camina sonámbula*

*hacia el lugar del suicidio*

*al este del acantilado.*

*Drácula bebe su sangre*

*Por primera vez.*

*Recibe una transfusión de sangre.*

*El lobo Berserker se escapa del zoo,*

*rompe una ventana dándole*

*a Drácula el lugar para entrar*

*de nuevo donde estaba Lucy.*

*Lucy muere.*

---

<sup>97</sup> Pasaje de contenido autobiográfico. Adrienne Kennedy tuvo en mente Drácula desde muy pequeña. Leemos en Kennedy (1987), “*Dracula*: Even though he liked blood he was noble an even lived in a castle. Because of his nobility he could turn into a tiny bat and kill and make people grow fangs. He was Bela Lugosi” (p.25). Bram Stoker (1847-1912) fue un escritor irlandés, asistente personal del actor Henry Irving y mánager del Teatro Liceo, propiedad de Henry. Escribió la novela gótica *Drácula* (1897) en parte influido por su relación con el teatro. El uso terapéutico de la obra Drácula es un recurso literario de gran valor educativo. El uso de la lectura de clásicos insertados en las obras de Kennedy.

*Es enterrada en el cementerio de la iglesia  
cerca de Hampstead Heath.*

El Dr. Freudenberger se sentó tras la mesa mientras leían. Su esposa, alemana y nerviosa, Heike, sirvió el té y se sentó a un lado a trabajar en *El lobo estepario*.

Alicia escribió a David:

“En el Támesis, en dirección a Greenwich, Suzanne recita uno de tus poemas favoritos de Diop<sup>98</sup>. Lleva notas minuciosas de tus investigaciones sobre los barcos de esclavos, los cuartos de esclavos y las ratoneras bajo la popa del barco. “Mi marido”, le comentó a un extraño, “da conferencias sobre cómo los barcos de esclavos cruzaban el Atlántico”. Llegamos a Greenwich y vimos el lugar donde Isabel I de Inglaterra nació.

“Recita a Diop según cruzamos los jardines en dirección hacia el observatorio. Su asma es cada vez peor. Y mi asma también ha empeorado. Así decía el poema:

*Los buitres,  
de vuelta con sus órdenes civilizadas,  
con su agua bendita  
rociándola en las domesticadas frentes.  
Los buitres en las sombras  
con sus garras preparaban  
el monumento sangriento  
de la era del guardián,  
de vuelta entonces  
y por fin la risa llegó...*

“Suzanne debe abandonar Londres”, dijo el Dr. Freudenberger, “a comienzos de marzo”. A menudo con náuseas, se encuentra en Haymarker en la oficina American Express, es por la mañana y las oficinas aún no han abierto. No quiere abandonar Europa sin saber nada de ti. Por las tardes se sienta junto a la chimenea de gas y llora. “¿Confías en el Dr. F.?” me pregunta.

---

<sup>98</sup> En el capítulo II de nuestra tesis hemos tratado el concepto de Negritude. Adrienne Kennedy tiene muy presentes a los poetas de la Negritud en sus obras y en su faceta de profesora. En ese caso menciona a Diop. Para comprender mejor la figura de David Diop recomendamos la lectura de Traoré (2019) “An Ecocritical Reading of Selected African Poems”, especialmente la idea de, “as David Diop and Birago Diop do in their poems, when they express their anger at the unjust and erroneous way in which precolonial Africa has been objectified and presented as a land where no culture, civilization or religious beliefs exist; a land with no soul, where the white man’s burden has to bring human values” (p.87). Consideramos estos pasajes donde Adrienne Kennedy hace uso del recurso de la intertextualidad de un gran valor didáctico para poder ofrecer a alumnos y profesores la oportunidad de trabajar autobiografía e intertextualidad en la obra de Adrienne Kennedy.

“Freudenberger nos lleva de vuelta a casa tras la sesión de lectura por la serpenteante calle hasta el número 9 mirando fijamente a Suzanne”.

“En tres noches pensamos dejar Londres. Nuestro grupo de teatro lee pasajes que Freudenberger ama”.

*Jonathan Harker después de llegar  
a Klausenberg pasa la noche allí.  
Luego se dirige hacia el  
Castillo de Drácula...  
se da cuenta de que es prisionero  
y ve cómo Drácula gatea  
cabeza abajo  
por el muro del castillo...  
Entra en la habitación prohibida...  
Drácula obliga a Harker  
a escribir tres cartas engañosas  
para Inglaterra...  
Harker descubre que  
sus pertenencias han desaparecido...  
Drácula abandona el castillo  
vestido como Harker  
y vuelve con un bebé  
para las tres vampiresas...  
La despojada madre  
ha sido asesinada por los lobos...  
Harker trepa los muros del castillo  
donde encuentra a Drácula  
en un ataúd.*

“Aquellos fueron los pasajes que leímos en el grupo de teatro. Algunas veces, esto hace llorar a Suzanne. Tenemos que abandonar Londres sin saber ni una palabra de ti. Nuestro último día navegamos de nuevo por el Támesis hacia Greenwich, volvimos a casa y luego fuimos a ver una película a Leicester Square.”

Tres semanas después supimos que David había desaparecido. Me marché de vuelta a Washington y viví allí con su familia. Nuestra hija, Rachel, nació allí. La familia de David dice que he caído en el insomnio y la histeria. Comencé a exhibir los mismos

síntomas que los prisioneros sobre los que David me había hablado. Estados de agitación, rabia, inmovilidad, lágrimas, intentos de suicidio, lamentos, llamadas de clemencia.

En la última mañana en Londres el Dr. Freudenberger y Alicia me encontraron deambulando por el embarcadero de los jardines de More. Pensé que estábamos en una de nuestras sesiones de lectura y comencé a gritar las palabras de Stoker:

*“Cuando vi de nuevo  
al conductor  
como subía de nuevo a la calesa  
y noté que los lobos  
habían desaparecido,  
fue todo muy extraño  
y asombroso, el hecho de que  
un miedo aterrador se apoderara  
de mí y el pánico que tenía  
de hablar o siquiera moverme.  
El tiempo parecía interminable,  
tan pronto como retomamos el camino  
se hizo la oscuridad absoluta...”  
Mi marido, ¿dónde está?*

Alicia escribió que yo estaba delirando y había comenzado a hablar de cómo las ramas de los árboles se rompían, junto con las rosas salvajes, las montañas de ceniza, y las frases de Stoker. Fue después del nacimiento de nuestra hija Raquel.

Lo leímos en el *Washington Post*:

*“Es posible que el profesor David Alexander, nacido en Washington y graduado en la Ohio State University, fuera invitado por un periodista suizo en Ginebra el pasado invierno, un periodista que trabajaba para el servicio secreto francés. Alexander, que trabajaba en ese momento con Fanon, había intentado descubrir un complot que intentaba matar al escritor revolucionario. Durante la cena, los comensales de alrededor se dieron cuenta de que Alexander de repente se puso tremendamente enfermo, justo después de tomarse un aperitivo y tuvo que ser llevado de urgencia al hospital.*

*Nada más se sabe, pero se sospecha que fue envenenado con filicina. Su familia ha sido incapaz de encontrar su paradero.*

*Cómo pueden comprender, Fanon murió aquí en Washington el año pasado.*

*La casa de los Alexander aquí, en la ciudad de Nueva York, en la calle 16 permanece de luto. Hace dos meses que Rachel, la hija de Alexander y su mujer Suzanne murió después de un accidente de tráfico. Las circunstancias se desconocen.”*

Después de que David volviera, por la noche caminábamos por el parque Rock Creek. Releí *Los condenados de la tierra* para intentar entender por lo que has pasado. Tus síntomas:

*Estremecimientos por causa desconocida.*

*Canas en el pelo.*

*Taquicardias frenéticas.*

*Rigidez muscular.*

*Ansiedad y sentimiento de muerte inminente.*

*Fuertes sudores.*

No vimos más a Frantz. Alicia y yo fuimos al hospital en Washington, donde pensábamos que podría estar. No nos dejaron entrar.

Todavía leo sobre su vida y busco las causas de su enfermedad y de su muerte.

Mi cuñada, tan romántica, hasta el momento de su muerte vivimos todos en la calle 16. Releo sus guiones y recuerdo cómo nos preparaba para el rodaje.

Nunca más tuvimos un club de cine. Después de que David fuera encarcelado, Alicia no volvió a hacer ninguna película.

Hace algunos años, en el día de acción de gracias, buscamos la escena preferida de Alicia de la película *Now Voyager*, pero ya no estaba. Quizá la perdiera aquel invierno en Londres.

Sigo leyendo largos pasajes de Fanon, pero por ahora os dejo un pequeño fragmento:

*“Aun así la guerra sigue:  
y tendremos que vendar  
durante los años venideros  
las heridas imborrables  
que el brutal colonialismo  
ha infringido en nuestra gente.”*

4.7.24. Additional notes on *The Film Club* (1992).

*The Film Club* relates to the previous Alexandre plays on different perspectives. On one hand, the title of the play takes the reader back again to the arts as a way of communication and to the influence cinema or music had in the author and their characters. On the other hand, the main character is again Suzanne Alexander. So, in a sense, the play chronologically speaking closes the so-called Alexander Plays and depends on the previous Alexander plays to be understood completely, for example, the fact that Kennedy keeps the mystery of David (Alexandre/Kennedy's husband). And third, in our opinion, it keeps a connection with animal references and imagery that connects with her first experimental novels. Literature on the play (Sollors, 1991; Tener, 1975; Spencer, 2012 or Harrison, 2012) discuss this set of topics on their studies.

If in previous plays started by Suzanne Alexander/Adrienne Kennedy circumstances take the reader to her life, to Ohio State, to her husband loss or disappearance, to the Jim Crow laws, to her admiration to her mother education and the connections to European or British literature in a way to call the attention of the African-American oppression and a revision and constatation of her experiences when finding her voice in Africa in the 60's, *The Film Club* completes the circle and the references. In these lines, the reader can find references to elements studied by authors in previous plays such as the meaning and the sense of loss, the idea of transformation and metamorphosis or the influence or consequences of colonialism.

We wanted to emphasize on the idea of including this type, as Beethoven, for example, before, the reference to Bram Stoker's *Dracula*. And we would like to focus on a triple aspect. First, as that reference to British authors (Thomas Hardy and Mary Shelley were referenced before) and their connection, in this case, with mystery, murder and symbolism of colors, bloods and rituals. Second, the idea that has been informed through this doctoral thesis on the constant concept of transformation. A symbol, maybe, of the way to transform identities, forms, ideas, and situations. And finally, as an example of Kennedy's (1987) dreams as part of her plays, as she recognized when she said:

*Mummies, monsters, the Devil*: I worried a great deal about what could happened to a person while she was asleep... especially since my mother made me say every single night: *Now I lay me down to sleep. / I pray the Lord my soul to keep. / And if I die before I wake, / I pray the Lord my soul to take.* (p.10)



If look closer to the text we can find four relevant elements that we would like to include in these notes: Suzanne Alexandre reciting David Diop's poem, the use of the monologue and the different voices participating, this time with the appearance of Alice Alexandre and Dr. Freudenberger's reappearance. These elements have been studied before (Kolin, 2005b) but we would like to offer a new vision based on Kennedy's blurring of voices and genres.

It is true that the inclusion of Diop's poem opposing French colonialism takes us back to the concept of Negritude and the way Kennedy dealt with its transformation in Europe (see chapter 2.3.), but, at the same time, it includes the very fact of poetry as a way of denouncing. Something that we proposed here as a possible action with our students. In addition, the play, which includes the subtitle of 'monologue' offers the option for new interpretations, due to the fact of the definition of monologue as 'a speech by a character to himself' (Pavis, 1989), which apart from the blurring of literary genres, provide a different perspective and a game of voices, as it is the tendency in the author. The same aspect of monologue is another option we can suggest for educators to work with our students. In the case of Alice Alexander, the character has been studied as a script writer (we believe that Adrienne Kennedy is linking Alice Alexander, the character of the play with Alice Alexander the slave and her work and how Adrienne Kennedy used films to denounce race issues), it reinforces the idea of artistic and literary genres including script writing as a symbol and metaphor as a way for vindication. Finally, Dr Freudenberger represents another amalgam or blurring of figures mixing elements of Sigmund Freud and Frantz Fanon, mixing the interpretation of dreams and reality, to be opposed and as a way of therapy.

4.7.25. *The Dramatic Circle's* (1992) translation.

*The Dramatic Circle* (1992) was commissioned as a radio play by WNYC in 1991. *The Dramatic Circle* and, like *The Film Club*, is full of nightmares, violence, submerged and borrowed identities, and embedded scripts. Apart from other interpretations, we think the play should be understood in terms of the significance of London in Kennedy's Alexander plays. We consider the play autobiographical in the context of its environment and importance for the author.

The summary is provided within the play by Kennedy herself.

## EL CÍRCULO DRAMÁTICO (1992)

Una obra de teatro radiofónica encargada por la cadena WNYC, New York City. *El círculo dramático* es una dramatización de los acontecimientos sucedidos en los monólogos de *The Film Club*.

LUGAR	Londres, 1961.
PERSONAJES	
ALICE ALEXANDER	Narrador, un escritor y una profesora colega.
SUZANNE ALEXANDER	Su hermanastra, una escritora.
DAVID ALEXANDER	Un escritor y colega, profesor, el marido de Suzanne.
DR. FREUDENBERGER	Un doctor inglés.
EL CÍRCULO DRAMÁTICO	Los pacientes de Freudenberg.
EL EMBAJADOR	

ALICE ALEXANDER: Londres, 1961. Esperábamos en la calle Old Brompton a que David viniera de Gana.

*(Sonido del tañer del reloj.)*

Suzanne ha estado delirando la noche anterior, sonámbula, recitando pasajes de las cartas de Napoleón y Josefina. Sus problemas de respiración han empeorado.

SUZANNE ALEXANDER: “Solamente puedo escribirte una palabra a las cinco en punto de la mañana. He vencido a los rusos y les he cogido dos cañones, su tren de mercancías

y seis mil prisioneros. Llovía y estábamos embarrados hasta las rodillas... estaba preocupado, la carretera..."

*(Sonidos de pisadas debajo.)*

ALICE ALEXANDER: Mi hermano me ha escrito cuando ha estado viajando con Frantz Fanon, el famoso psiquiatra y revolucionario de Martinica. Fanon ha escrito acerca de los casos psiquiátricos con los que se ha encontrado en Argelia. He comprendido que algunos de los síntomas de los pacientes de Fanon son los mismos que los de Suzanne. Ella siempre infravaloraba a David cuando viajaba para hacer su investigación doctoral.

Su primer viaje a Rusia fue aquel verano en el que se encontró un papel raído de las cartas de Napoleón, cuando estaba fuera en la guerra. Nunca la he visto tan triste como estaba aquel verano en el que David viajó a Rusia y luego a Francia para conocer a Fanon. David y Suzanne han viajado siempre juntos, pero ahora su investigación acerca de Fanon, los viajes, la documentación requerida, eran viajes que él le prohibía hacer. Decía que había mucho peligro alrededor de Fanon.

SUZANNE ALEXANDER: "Me gustaría mucho verte, vivir tranquilamente, podría hacer otras cosas menos luchar, las obligaciones están antes que todo. Toda mi vida he sacrificado todo, tranquilidad, mi propio deseo, mi felicidad, mi destino." *(Suspira.)*

ALICE ALEXANDER: A menudo me mandaba notas sobre los progresos acerca de Fanon, algunas a Goa.

DAVID ALEXANDER: Incluso el cielo está cambiando constantemente. Hace algunos días vimos una puesta de sol que cambió el color del cielo por completo, a un morado brillante. Hoy es un rojo fuerte el que tenemos a la vista. En Tesalia cruzamos los campos militares. Debemos trabajar rápido, el tiempo pasa, el enemigo es todavía muy difícil, él no cree en la derrota militar, pero nunca había sentido la victoria tan posible, tan al alcance. Sólo necesitamos marchar y atacar. Hemos movilizado a las furiosas tropas, adoro el combate, y estoy ansioso por trabajar. Tenemos a África con nosotros.

*(Música)*

ALICIA ALEXANDER: Decidí que Suzanne debía ver a un médico. Supe por una farmacia cerca del metro de South Kensington que la seguridad social estaba justo en la calle nuestra. Había varios doctores allí. El farmacéutico dijo: "Al Dr. Freudenberg es al que yo recomiendo. Creo que vas a encontrarlo muy adecuado. Además, fue a la escuela en América durante un tiempo. Es muy convincente. Estoy seguro de que él podría ayudar a tu cuñada."

*(La lluvia cae.)*

Fuimos al siguiente día por la tarde. Llovía con mucha fuerza. El asma de Suzanne había empeorado. Nos sentamos en la sala de espera. Entonces Suzanne fue avisada.

DR. FREUDENBERGER: ¿Sra. Alexander? Sra. Alexander, ¿Vendría... vendría un momento por favor?

ALICE ALEXANDER: Freudenberger se acercó hasta la puerta. Era un hombre de pelo negro, muy alto, vestido de traje. Sonrió. Suzanne entró.

DR. FREUDENBERGER: Sra. Alexander, la he examinado y no he encontrado nada en su corazón o en la sangre que provoque el asma. Le recomiendo que descanse, especialmente desde el embarazo. ¿Lleva mucho en Londres? Dice aquí que es usted americana.

SUZANNE ALEXANDER: Soy de Washington DC, pero mi marido y yo hemos estado viviendo en el este de África durante los dos últimos años.

DR. FREUDENBERGER: ¿Por qué está usted en Londres?

SUZANNE ALEXANDER: Esperamos a David. Es escritor y profesor. Todavía está de viaje. Durante muchos meses ha estado investigando, intentando encontrar la razón por la que Frantz Fanon está enfermo.

DR. FREUDENBERGER: Ah sí. Conozco su libro, *Piel negra, mascararas blancas*.

SUZANNE ALEXANDER: Sí.

DR. FREUDENBERGER: ¿Son ustedes amigos de Fanon?

SUZANNE ALEXANDER: David ha viajado con él a Blida. Está escribiendo la biografía de Fanon. Fanon está en Washington muy enfermo.

DR. FREUDENBERGER: ¿Ha venido usted aquí antes que su marido?

SUZANNE ALEXANDER: Sí, el médico en Acra insistió en que yo debía volver a casa si quería tener al bebé en Washington. Mi cuñada está conmigo.

DR. FREUDENBERGER: Ah, ha venido para ayudarla.

SUZANNE ALEXANDER: Sí.

DR. FREUDENBERGER: Veo aquí que vive usted en la calle Old Brompton.

SUZANNE FREUDENBERGER: Vivimos en el piso de arriba en el número nueve en unas habitaciones con chimeneas de mármol verde. Tiene vistas a los jardines Bolton. No hemos sabido nada de mi marido en dos semanas.

SUZANNE ALEXANDER: Usted está muy preocupada.

DR. FREUDENBERGER: Cada día vamos a la embajada estadounidense a ver si hay noticias.

DR. FREUDENBERGER: Esta es la causa de su asma.

SUZANNE ALEXANDER: Tendría que haber llegado la semana pasada. Llamamos a Acra. Dicen que lo último que saben es que se dirigió al norte del país.

DR. FREUDENBERGER: Tomé, Sra. Alexander, tómese esto. Le ayudará. Es simplemente valeriana.

*(Música africana)*

SUZANNE ALEXANDER: Mire, en Blida junto a Fanon, David visitó soldados prisioneros. Sus desórdenes se presentaban de varias maneras, estados de agitación, rabias y lamentaciones. Tengo miedo de que a David le hagan prisionero. Tiene enemigos. Insiste en que el este de África aún no ha conseguido la independencia.

DR. FREUDENBERGER: ¿Trabajan juntos?

SUZANNE ALEXANDER: Escribimos poemas y ensayos, y hemos dado clases en la universidad de Legón en Ghana. Quiero que conozca a mi cuñada Alice. ¡Alice! ¡Alice!

ALICE ALEXANDER: Suzanne me llamó para que entrara en la sala.

SUZANNE ALEXANDER: Dr. Freudenberg, esta es la hermana de David, Alice Alexander.

DR. FREUDENBERGER: Hola.

ALICE ALEXANDER: ¿Qué tal?

SUZANNE ALEXANDER: Ha venido desde Washington para estar conmigo.

DR. FREUDENBERGER: Sra. Alexander, me gustaría hablar con su cuñada a solas un momento.

SUZANNE ALEXANDER: Esperaré fuera.

DR. FREUDENBERGER: Bien, bueno... estoy preocupado por la salud de la Sra. Alexander.

ALICE ALEXANDER: Sí, sí. Yo también estoy preocupada. Somos familia cercana. La he obligado a venir porque parecía delirar la pasada noche. Cuando me desperté caminaba dormida. Desde que hemos llegado a Londres tiene sueños inexplicables con personajes históricos en su sonambulismo. He escrito todo lo que dijo la pasada noche para que lo lea.

DR. FREUDENBERGER: Ah, muchas gracias.

ALICE ALEXANDER: Así es como comenzó todo mientras caminaba por el pasillo. “Cuando volví de Martinica a Francia cerca de 1790...”

SUZANNE ALEXANDER: *(solapándolo)* “Cuando volví de Martinica a Francia cerca de 1790, salté de una revolución del nuevo mundo para encontrarme con una en el viejo. Un viaje por las zonas rurales de Francia en noviembre en dirección a París me sumió de

lleno en una capital donde la violencia y el terror pronto se convertirían en el escenario dominante. Una multitud parisina irrumpió en la Bastilla con la cabeza ensangrentada del gobernador. La siguiente noche, los planes secretos de Napoleón para atacar Egipto se hicieron realidad. La campaña debilitaría el poder marítimo británico. Acompañaría a mi marido hasta Tolón y después nos encontraríamos en Egipto. La flota de barcos de guerra de mi marido era espectacular”.

*(Sin aliento. Sonido del silencio)*

DR. FREUDENBERGER: ¿Hace esto todas las noches?

ALICE ALEXANDER: Casi todas las noches, desde que no hemos podido encontrar a David. Los personajes están en diferentes escenarios, pero los temas de la separación, de la violencia y el amor están siempre presente.

DR. FREUDENBERGER: Ella está muy angustiada. ¿Va a poder estar hasta que el profesor Alexander vuelva?

ALICE ALEXANDER: Sí. Quedamos en encontramos aquí y volver a Washington juntos.

DR. FREUDENBERGER: Este sonambulismo y sus nervios alterados no son buenos para el bebé. Déjeme hablar con la Sra. Alexander, ¿Sra. Alexander?

SUZANNE ALEXANDER: Sí.

DR. FREUDENBERGER: Su cuñada y yo hemos tenido una buena conversación. Estaba pensando en la posibilidad de que, ya que están ustedes esperando aquí al profesor Alexander, quizá les apetecería un poco de diversión. Me gustaría invitarles a mi casa. Mi mujer y yo tenemos un círculo dramático. Estamos leyendo en la actualidad a *Drácula* de Bram Stoker. Leer les distraerá a ambas mientras esperan al profesor Alexander. Suzanne, quizá usted podría leer el personaje de Lucy y Alicia puede ser Mina. Mi casa está en Little Boltons.

ALICE ALEXANDER: Muy bien. Gracias, estamos solas. No conocemos a nadie aquí. Vamos a ver a un escritor del oeste de África, pero ahora está en París. Estaremos encantados de ir a su círculo dramático.

DR. FREUDENBERGER: Maravilloso. Por favor vengan esta tarde, ustedes viven cerca. Mi mujer, Heike, es traductora. Hace té y tomaremos un jerez.

ALICE ALEXANDER: Gracias.

SUZANE ALEXANDER: Gracias. Adiós, Dr. Freudenberg.

DR. FREUDENBERGER: Oh no por favor. Por favor, llámeme, Sebastián.

*(Coincidiendo en los adioses.)*

ALICE ALEXANDER: Según nos marchábamos escuché al Dr. Freudenberger leyendo el papel que le había dado.

DR. FREUDENBERGER: “Mi vida se transformó. Una violencia estalló salvajemente cuando la multitud apareció y los jardines de Tullereis se inundaron con sangre de los guardias suizos. El peligro afloró por todos lados.”

*(Música... Coro de Wagner. Saludos en el CÍRCULO DRAMÁTICO)*

ALICE ALEXANDER: Llegamos a las ocho a la lectura de *Drácula*. El salón del Dr. Freudenberger era pequeño y oscuro con goteras y forrado con un papel de pared oro y blanco. Su esposa, una señora muy alta sirvió el té. El Dr. Freudenberger se sentó detrás del escritorio y leímos de los libros color carmesí. Tenía un guion escrito a mano con una caligrafía muy grande. Más tarde descubrimos que todos los participantes eran pacientes suyos. Leímos sentados en un círculo.

*(Música y voces de fondo)*

DR. FREUDENBERGER: señores, por favor, todo el mundo. Tenemos dos actores nuevos esta noche. Ambos venidos de América. Les he invitado para que nos acompañen mientras estén aquí en Inglaterra. De hecho, ambas son escritoras. La Sra. Alexander, Suzanne, escribe ensayos y obras de teatro y la Sra. Alexander, Alice, escribe poesía. Empecemos.

*Drácula*, capítulo 15, el diario del señor Stewart: “Durante un tiempo una rabia extrema me dominó, era como si tuviera, durante toda mi vida, pegado a Lucy a la cara. Golpeé la mesa con fuerza y me levanté según se lo decía. ‘¿Está usted loco Dr. Helsing?’ Levantó su cabeza y me miró. De alguna manera la ternura en su cara me tranquilizó de inmediato. ‘Ojalá fuera yo. Amigo mío, ¿por qué crees que yo pude dar tal rodeo? ¿Para qué demorarme tanto en decir algo tan simple? ¿Fue acaso porque quería hacerte sufrir? ¿Era acaso que yo quería una venganza por aquella vez que me salvaste la vida de una temerosa muerte?’”

MUJER: *(Leyendo.)* “Oh no. Perdóname”, dije. “Continuó”.

MUJER: *(Leyendo.)* “Encontramos al niño despierto.”

DR. FREUDENBERGER: “Había dormido después de haber ingerido algo de comida y todo había ido bien. El Dr. Vincent retiró el vendaje de su garganta y mostró los agujeros. No había error posible, había una gran similitud con aquellos que Lucy tenía en su garganta. Eran más pequeños y los bordes estaban más frescos, eso era todo. Preguntamos a Vincent que qué le parecían y contestó que eran el mordisco de algún animal, quizá una rata, pero se inclinaba más a pensar que eran de un murciélago, ya que abundaban mucho

en esa zona norte de Londres. ‘De entre los muchos murciélagos inofensivos que hay’, dijo, ‘debe haber alguna especie en el sur, más agresiva. Un marinero, en cierta ocasión trajo uno a casa que había conseguido escapar, o bien de los jardines del zoológico, uno de tamaño pequeño que se hubiera perdido, o uno que descendiera de un vampiro. Estas cosas ocurren, sabes. Hace diez años un lobo se escapó y creo que se encaminó hacia aquí. Durante una semana, los niños no jugaban más que a Caperucita Roja en el brezal. En cada callejón, en cada lugar aparecía esta dama para provocar terror. Desde entonces había sido un momento de fiesta para ellos. Incluso el más pequeño renacuajo, según se despertaba, preguntaba si podía irse ya.’”

*(Música, voces.)*

ALICE ALEXANDER: Después de leer *Drácula* tomamos té y sherry y escuchamos música. El Dr. Freudenberger acercó su silla junto al diván.

*(Música de piano. Chopin.)*

DR. FREUDENBERGER: Cuéntame acerca de tus clases en Ghana.

SUZANNE ALEXANDER: Oh, pues daba clases de Césaire, las obras de Wole Soyinka, Chinua Achebe, y Richard Wright y otros muchos escritores.

DR. FREUDENBERGER: ¿Escribes obras de teatro?

SUZANNE ALEXANDER: Mi obra más reciente es *She Talks to Beethoven*, una obra situada en Ghana, de hará unos dos años cuando David desapareció.

DR. FREUDENBERGER: ¿Había desaparecido anteriormente?

SUZANNE ALEXANDER: Había amenazas contra su vida y desapareció para protegerme del peligro.

DR. FREUDENBERGER: Debe amarte un montón.

SUZANNE ALEXANDER: Fuimos al colegio juntos de niños. Ganamos el concurso de lectura juntos también.

ALICE ALEXANDER: Después del té, leímos de nuevo a *Drácula* y nos despedimos. Sebastián estuvo una vez más junto a Suzanne.

DR. FREUDENBERGER: ¿Cómo pasa sus días en Londres?

ALICE ALEXANDER: Bueno, caminamos mucho, por Primrose Hill, Regent’s Park, hasta Charing Cross Road. Después vamos a la oficina de American Express y desde allí hacemos tours por Trafalgar Square. Ayer fuimos a Windsor bajo la lluvia.

SUZANNE ALEXANDER: Victoria guardó luto por Alberto allí.

ALICE ALEXANDER: Por las tardes volvemos en el circular a la calle Old Brompton y nos sentamos junto a la estufa de gas y escribimos a David. °



ALICE ALEXANDER: ¿Dónde está? ¿Dónde está mi marido?

DR. FREUDENBERGER: Suzanne, debes descansar. Os acompañaré a casa, estáis ahí mismo a pocas calles. Quizá pueda ayudarte. Conozco a alguien en la embajada estadounidense. Llamaré mañana. También, la hija de otro paciente ha vivido en Ghana durante años. Hablaré con ella, pero Suzanne, no debes pensar en volver a Ghana. Puede matar al bebé. Te lo prohíbo.

SUZANNE ALEXANDER: Lo entiendo.

DR. FREUDENBERGER: Iré contigo para hablar con la embajada estadounidense mañana.

*(Música.)*

SUZANNE ALEXANDER: *(ausente.)* En nuestro jardín en Legón, David me leyó los poemas de amor de Léopold Senghor, y en ese momento me habló de los incidentes en la vida de Fanon sobre los que había escrito ese día. Sus cuadernos de notas cubrían la vida entera de Fanon, pero siempre fue Blida lo que le cautivó. Me dijo, “En Blida, junto a Fanon, vi soldados...”

*(Música africana.)*

DAVID ALEXANDER: *(Su voz se escucha.)* En términos generales, todos tenían fobia a los ruidos y una sed de paz y cariño acuciantes. Sus desórdenes tomaban varias formas, tales como estados de rabia violenta, inmovilidad, y bastantes intentos de suicidio, lágrimas, lamentaciones y llamadas de clemencia.

SUZANNE ALEXANDER: ... llamadas de clemencia. *(Sin aliento.)*

DR. FREUDENBERGER: Suzanne. Te ayudaré a subir las escaleras. Aquí, deja que te lleve.

*(Pisadas.)*

ALICE ALEXANDER: Aquí. Aquí está su habitación. Gracias, doctor.

DR. FREUDENBERGER: De nada.

ALICE ALEXANDER: Buenas noches.

DR. FREUDENBERGER: Buenas noches.

ALICE ALEXANDER: Suzanne, ¿Estás bien?

SUZANNE ALEXANDER: Sí... ¿Alicia?

ALICE ALEXANDER: Sí.

SUZANNE ALEXANDER: Siento que he visto a Sebastián antes.

ALICE ALEXANDER: ¿Dónde?

SUZANNE ALEXANDER: No lo sé.

ALICE ALEXANDER: Antes de que me permitiera que la dejara, comenzó a revivir esas horas, hace dos años, cuando se sentaba en el jardín en Legón y escuchaba la radio todo el día en busca de alguna noticia de David.

SUZANNE ALEXANDER: No puedo olvidar.

ALICE ALEXANDER: Según caminaba por el pasillo en dirección a mi habitación la escuché.

*(Música.)*

ALICE ALEXANDER: Estaba agitada, pero finalmente me dormí. Después de medianoche Suzanne me despertó y permaneció a mi lado.

SUZANNE ALEXANDER: Quiero que vengas conmigo y mires al jardín.

ALICE ALEXANDER: ¿Qué ves?

SUZANNE ALEXANDER: Aunque está oscuro creo que es él.

ALICE ALEXANDER: ¿Qué?

SUZANNE ALEXANDER: Allí, en aquella esquina del jardín bajo el platanero occidental.

ALICE ALEXANDER: No puedo ver nada.

SUZANNE ALEXANDER: No, es el Dr. Freudenberger, pero su pelo está blanco.

ALICE ALEXANDER. Veo una sombra.

SUZANNE ALEXANDER: Le veo.

ALICE ALEXANDER: Veo solo la sombra del seto. Tienes que descansar. Te haré un té de camomila. Por favor, descansa. Estoy preocupado por el bebé.

*(El reloj repiquetea.)*

He visto una figura y parecía el Dr. Freudenberger, pero su pelo era blanco. Le daba vueltas, no quise que Suzanne se enfadara más. ¿Por qué Sebastián estaría en nuestro jardín? ¿Cuál fue la causa de ese cambio de imagen? La cabeza de Suzanne no dejaba de pensar. A la mañana siguiente estaba muy alterada y llovía fuertemente.

*(Sonido de lluvia.)*

SUZANNE ALEXANDER: “No puedo pasar ni un solo día sin amarte. No puedo ni soñar...”

ALICE ALEXANDER: Me despertó el sonido de la voz de Suzanne leyendo en voz alta. No había caminado en sueños la noche anterior, aunque ahora estaba despierta, leyendo una carta de amor que Napoleón había escrito a Josefina. Leyéndola y releendo estas cartas, parecía encontrar una fuerza en un momento en que... no había noticias de David.

SUZANNE Y DAVID ALEXANDER: (*Juntos.*) “Cada momento me aleja más de ti y cada vez se me hace más difícil la separación. Eres el objeto incesante de mis pensamientos. Mi imaginación se agota pensando en qué estarás haciendo. Si pienso en ti de manera triste mi corazón se encoje y la sensación de miseria incrementa. Escríbeme y escribe bastantes líneas. Acepta miles de besos de mi amor por ti, tan cariñosos como verdaderos. No puedo pasar ni un solo día sin amarte. No puedo ni siquiera beber una taza de té sin maldecir a la armada que me aparta del sentido de mi existencia. Si te dejas con la fuerza del caudal torrencial del Ródano será la única forma de estar junto a ti pronto.”

ALICE ALEXANDER: Esperé un momento antes de ir hacia la puerta.

SUZANNE ALEXANDER: ¿Cómo has dormido?

ALICE ALEXANDER: Bien, ¿y tú?

SUZANNE ALEXANDER: Bien, pero estoy preocupada por saber qué hacía Sebastián en el jardín anoche. Su pelo parecía blanco.

ALICE ALEXANDER: Estoy convencida de que no era Sebastián, sino un transeúnte. No tiene ningún sentido. El Dr. Freudenberger es un amigo cariñoso que intenta ayudarnos. Ambas estamos muy alteradas. Estoy convencida de que era alguien que se le parecía.

SUZANNE: ALEXANDER: Suzanne estaba alterada aquella mañana y de camino a la oficina de la American Express no paraba de hablar del momento en el que David desapareció de Ghana y de cómo sólo tenía noticias de él por la radio.

VOZ EN LA RADIO: El Sr. Alexander está todavía en paradero desconocido. Viajó con Fanon a Blida. Su mujer se recupera de una enfermedad desconocida. Alexander estaba junto a ella en el hospital cuando de repente desapareció hace dos noches.

SUZANNE ALEXANDER: Desaparecido.

ALICE ALEXANDER: Ella revivió aquellos momentos. Estoy preocupada por ella. El escritor que íbamos a conocer vive en Chalcot Square. Fuimos a verle, pero su mujer nos dijo que estaba en París. Leímos que Sylvia Plath vivió cerca de allí. Una noche vimos *Billy Liar* en el teatro en Shafestbury Avenue.

(*Música. Voces.*)

La siguiente noche el Dr. Freudenberger se sentó detrás del escritorio mientras leíamos. Heike, su nerviosa mujer, se sentó al lado estudiando *Steppenwolf*.

(*Voces en el CIRCULO DRAMÁTICO. Música.*)

El Dr. Freudenberger no ha podido ir a la embajada ese día. Tampoco Suzanne por no mencionar la figura del jardín. Sebastián leyó la parte de Van Helsing.

DR. FREUDENBERGER: “¿Es posible que el amor sea todo subjetivo o todo objetivo?

*(Las voces leyendo juntas.)*

“Ella todavía con vida...”

*(DR. FREUDENBERGER a solas.)*

“Aunque este es el momento de actuar y de apartar el peligro de ella para siempre, también es el momento de avisar a Arthur, pero ¿cómo deberíamos decírselo? Si tú, que has visto los agujeros en la garganta de Lucy, tan parecidos a los del niño del hospital. Tú que viste el ataúd vacío la pasada noche y hoy lleno, con una mujer dentro, sin que haya cambiado, sino porque está más sonrosada y preciosa en solo una semana después de que muriera. Sí, tú conoces esto y sabes lo pálida que era su figura la pasada noche cuando trajo al niño al cementerio de la iglesia y, aun así, después de experimentarlo con tus propios sentidos, no lo creíste. ¿Cómo puedo esperar que Arthur, quien no sabe nada de estos temas lo crea? Dudó de mí, cuando le aparté para protegerle del beso de su amada mientras ella moría.”

ALICE ALEXANDER: Sebastián leyó un último pasaje de Lucy.

DR. FREUDENBERGER: *(Otros leen a solas.)* “Sus labios estaban más rojos, y sobre sus mejillas había un cierto color sonrosado”.

*(Sonido de lluvia.)*

ALICE ALEXANDER: Algunas veces me pregunto si Sebastián creyó en la posibilidad de que Suzanne muriera. ¿Nos había dicho la verdad sobre su asma? Continué escribiéndole cartas a mi hermano incluso cuando él ya no estaba.

“Querido David:

Bajo la lluvia cogimos el bus 30 en dirección a Old Brompton Road, pasada la estación de South Kensington tomamos otro bus a Hyde Park Corner en dirección a la oficina de la American Express con la esperanza de encontrar una carta tuya. Fuimos después al Castillo de Windsor de nuevo. Pintar la figura de Victoria, a Suzanne, le reconfortaba mucho”.

*(El perro ladrando. Pisadas.)*

La siguiente noche, en el jardín, Sebastián parecía haber modificado su apariencia de alguna forma. Aquella noche, su pelo blanco había desaparecido. Cojeaba mientras iba de un extremo del jardín al otro, no como el joven que era, sino como un anciano con una

severa enfermedad. Mientras cojeaba, tuve la impresión de que sabía que le observábamos, aunque no mirara nunca hacia arriba.

*(Piano, Chopin.)*

El embajador dice que mañana puede que haya noticias de David.

*(Música. Voces del CÍRCULO DRAMÁTICO.)*

Durante la siguiente sesión de lectura, aún no le dije nada a Sebastián acerca de la figura del jardín, pero le hablé del sonambulismo de Suzanne y del tema del recitado de pasajes de cartas históricas. Me hizo recitarle todos los pasajes que recordaba.

“Me moví en un pasado trágico, pero está claro que no solo tuve un reencuentro contigo, sino con el mismo destino. Las guerras siempre han dado sentido a mi existencia. Nací durante la Guerra de los Siete Años, y fui encarcelado durante la Revolución Francesa. Ahora estamos casados, toda mi vida está impregnada de guerra y sonido de cañones”.

Ninguna de nosotras jamás mencionó el jardín, pero yo estaba convencida de que la figura era la de Sebastián, pero aun así le insistí a Suzanne en que no era él... nuevos pacientes se unieron al círculo dramático, un hombre de Budapest y un pintor trinitense.

*(Música. Voces del CÍRCULO DRAMÁTICO.)*

El embajador dice que debemos tener las maletas preparadas y aunque no nos pueda dar noticias precisas, ha conocido ciertos acontecimientos que no puede compartir aún. Será en breve. Suzanne no podía parar de hablar de la desaparición de David.

En nuestro círculo dramático, leímos a Stoker como grupo.

CÍRCULO DRAMÁTICO: *(Leyendo juntos.)* “Los lobos comenzaron todos juntos a aullar como si la luna hubiera tenido algún efecto particular sobre ellos. Los caballos se ponían de manos, reculaban y miraban alrededor con los ojos repletos de terror de una forma que asustaba. El círculo de peligro les rodeaba por completo”.

DR. FREUDENBERGER: Suzanne, me gustaría que recrearas las escenas de la vida de Lucy.

SUZANNE ALEXANDER: El sonambulismo de Lucy hacia el lugar del suicidio al final del acantilado. *(Lee sin aliento)*

CÍRCULO DRAMÁTICO: Sí.

SUZANNE ALEXANDER: Drácula bebe su sangre por primera vez. Ella recibe una transfusión de sangre. El lobo, Berserker, se escapa del zoo, rompe la ventana ofreciéndole una entrada perfecta a Drácula al lugar de Lucy. Lucy muere.

CÍRCULO DRAMÁTICO: *(Después de cada frase)* Sí.

SUZANNE ALEXANDER: Lucy es enterrada en el cementerio junto a Hampstead Heath. *(Sollozando)*

*(Lluvia.)*

ALICE ALEXANDER: El pasaje me hizo llorar también. Rompimos el círculo en ese momento y nos dijimos buenas noches... Continuamos yendo a la embajada cada mañana. El embajador dijo que abandonaríamos Londres muy pronto. Navegamos por el río Támesis hasta Greenwich. Una tarde vimos una película de Bergman. Sebastián vino de nuevo en mitad de la noche. Aquella vez, tan pronto se fue por la puerta alzó su mirada a nuestra ventana... Escribí a David.

“De camino a Greenwich, por el río Támesis, Suzanne recitó uno de sus poemas favoritos de Diop. Siempre lleva un cuaderno de notas acerca de los barcos de esclavos. Cuartos de esclavos, esclavos apiñados bajo la popa del barco. Mi marido, le dijo a un extraño...”

SUZANNE ALEXANDER: Mi marido da conferencias acerca de los barcos de esclavos que cruzaban el Atlántico.

ALICE ALEXANDER: Llegamos a Greenwich y vimos el lugar donde Isabel I nació. Suzanne recita a Diop mientras cruzamos el parque en dirección al observatorio.

SUZANNE ALEXANDER: “De vuelta con sus órdenes civilizadas, con su agua bendita rociándola en las domesticadas frentes, los buitres en las sombras, con sus garras preparaban el monumento sangriento de la era del guardián de vuelta entonces y por fin la risa llegó”.

*(Suena el teléfono.)*

ALICE ALEXANDER: Finalmente el embajador dijo que había noticias. Fuimos a la plaza de Grosvenor.

EMBAJADOR: Sra. Alexander, por favor siéntese. ¿Puedo ofrecerle un café?

SUZANNE ALEXANDER: No. No, gracias. ¿Tiene noticias de David?

ALICE ALEXANDER: Sí, ¿cuáles son las noticias?

EMBAJADOR: Le verán mañana por la noche. Hablé con Alexander hace unas cuantas horas. Está bien.

ALICE ALEXANDER: Gracias a Dios.

SUZANNE ALEXANDER: ¿Está usted seguro de que está bien?

EMBAJADOR: Sí. La semana pasada supimos unos cuantos detalles, pero no quise hablar con usted hasta que estuviera seguro de la libertad de su esposo y de su hermano.

SUZANNE ALEXANDER: ¿Libertad?

ALICE ALEXANDER: ¿Libertad? ¿Ha estado prisionero?

EMBAJADOR: Sí. Pero por favor les aseguro que ahora está bien. Déjenme que les explique. Finalmente tuvimos noticias por nuestras fuentes que había un doctor en Argelia que en cierta ocasión había intentado asesinar a Fanon, un hombre llamado Sottan. Este mismo Sottan está detrás del complot de su marido. Hemos sabido también que este tal Sottan les había seguido a usted y su marido por los distintos pueblos en África. Puede que fuera uno de sus jardineros en la cabaña detrás del Hotel Ambassador. Antes, puede que fuera uno de los hombres en la orquesta del barco cuando estuvieron en el *Queen Elizabeth*.

ALICE ALEXANDER: ¿Él está bien?

SUZANNE ALEXANDER: ¿Cuánto tiempo ha estado mi hermano en prisión?

EMBAJADOR: No lo sé. Me temo que debería saber que ha habido un rumor de intento de envenenamiento con una droga llamada filicina. Hubo también rumores de que se puso muy enfermo después de tomar un aperitivo con un periodista suizo y fue hospitalizado de urgencia. Fue entonces cuando tuvimos comunicación. He hablado con David esta mañana y parece estar bien. Llegará a Gatica por la mañana a las 8:10. Quiero que le quede claro que sonaba muy bien por teléfono. Se marcharán desde Heathrow a las 2.35 por la tarde con la compañía Pan American. Me preguntó si estabas preparada para algo así. Una última apreciación: Habrá un artículo en el Herald Tribune por la mañana diciendo que Frantz Fanon murió en el hospital de Washington DC. Lo siento mucho.

SUZANNE ALEXANDER: No. No.

*(Llorando. Música de piano.)*

ALICE ALEXANDER: Nos sentíamos sin ganas de ir al círculo dramático, pero aun así fuimos. Sabíamos que Sebastián se sentiría muy defraudado si no lo hacíamos. En vez de escenas, nos había preparado una letanía de pasajes dramáticos. Parece que tenía una cierta intención con ello.

DR. FREUDEJNBERGER. “Jonathan Harker llegando a Klausenberg, pasa la noche y abandona el carruaje en dirección al castillo de Drácula”.

VOZ DE MUJER: “Se da cuenta de que está prisionero”.

DR. FREUDENBERGER: “Ve a Drácula gatear cabeza abajo por el muro del castillo”.

VOZ DE MUJER: “Entra a la habitación prohibida”.

VOZ DE MUJER: “Drácula obliga a Harker a escribir tres cartas confusas para Inglaterra”.

DR. FREUDENBERGER: “Harker escala el muro del castillo en dirección a la celda donde encuentra a Drácula en un ataúd”.

ALICE ALEXANDER: “La madre recién parida es despedazada por los lobos”.

DR. FREUDENBERGER: “Cuando miró de nuevo, el conductor sube a la calesa y los lobos han desaparecido. Esto fue todo tan extraño y asombroso que un miedo aterrador se apoderó de mí y sentí miedo de hablar o siquiera moverme. El tiempo parecía interminable cuando la oscuridad más absoluta se colocó frente a nosotros”.

ALICE ALEXANDER: Se acercó y cogió la mano de Suzanne mirándola fijamente. Volvimos a nuestras habitaciones para pasar la última noche en Old Brompton Road y terminar de hacer las maletas. Aunque el embajador había dicho que David sonaba bien y contento, aun así, teníamos miedo. Tres semanas atrás habíamos llegado felices a Londres y sin embargo todo había cambiado. Obligué a Suzanne a que se fuera a dormir y fue entonces cuando me acerqué al jardín y esperé a que llegara Sebastián. Vino un poquito antes de medianoche. Corrí hacia él.

*(Pasos.)*

Sebastián. ¿por qué has venido hasta el jardín por la noche, cojeando, con el pelo blanco, como una aparición?

DR. FREUDENBERGER: Quise parecer una aparición.

ALICE ALEXANDER: Pero ¿por qué?

DR. FREUDENBERGER: Para preparar a Suzanne mentalmente para la oscuridad que deber afrontar. En el momento que conocí a Suzanne me enamoré de ella. De hecho, os había visto antes a ambas, antes de que vinierais a la clínica, en un restaurante junto a la estación de metro de South Kensington. Era domingo. Quedé impactado por la frágil belleza de Suzanne. Os seguí por la calle. Tenía el presentimiento de que David, como Jonathan Harker, atravesaba por momentos difíciles y ella, al igual que Lucy, se convertiría en la víctima de una injusta trama. Esperaba que el círculo dramático le ayudara a ella y a ti en este difícil viaje.

ALICE ALEXANDER: Entonces, David estará cambiado.

DR. FREUDENBERGER: Sí, pero se recuperará.

ALICIA ALEXANDER: Sebastián me besó y desapareció antes de que pudiera ni siquiera agradecerle. Nunca volvimos a ver a nuestro amigo. Como el embajador nos había dicho, en el *Herald Tribune* había un artículo de la muerte de Fanon... Llegamos a Gatwick temprano y esperamos en el vestíbulo detrás del cristal de separación de los que llegaban de visita desde África. Suzanne llevaba el vestido preferido de David, seda



blanca con un chal de punto de cruz. A duras penas reconocí a David de lo cambiado que estaba. Cojeaba como un anciano y su pelo negro se había vuelto blanco. Suzanne corrió hacia él.

*(Sonidos de terminal de aviones.)*

SUZANNE ALEXANDER: ¡David!

ALICE ALEXANDER: Fue difícil saber si al principio llegó a reconocerla. Finalmente sonrió, se besaron y se abrazaron.

DAVID ALEXANDER: Quise ver a Frantz Fanon antes de que muriera para decirle las cosas que he descubierto. Tenemos que seguir viviendo de acuerdo con sus palabras.

“Pero la guerra continúa y todos nosotros tendremos que vendar las heridas, algunas de ellas imborrables, que la colonización ha infringido en nuestra gente”.

*(Voces en la terminal.)*

ALICE ALEXANDER: Ayudamos a David a cruzar la terminal. En los meses venideros se recuperará. El libro sobre Fanon será muy potente, pero por ahora se quedó perdido en Blida.

*(Voces que se incrementan. Música africana.)*

#### 4.7.26. Additional notes on *The Dramatic Circle* (1992).

*The Dramatic Circle* has been mentioned in King, (1993), Beckage, (2001) or Ahad, (2010). Together with *The Film Club*, the play closes the circle called *The Alexander Plays*, where we find the titles: *She Talks to Beethoven* (1989), *Ohio State Murders* (1992), *The Film Club* (1992) and *The Dramatic Circle* (1992). All of them have Suzanne Alexander, Adrienne Kennedy’s alter ego, as main character. Moving away from an experimental form, this group of plays center Kennedy’s preoccupation into Africa, and particularly into the figures of Freud and Fanon as a form of vindicating Black women’s figures. As Ahad (2010) explains, “Kennedy attempts to resituate black women within the schema of a radical psychoanalytic politic by calling into question its very limitations and engaging a psychoanalytic discourse to frame the predicament of her characters” (p.114).

However, as a starting point we would like to offer a new vision based on our experience in the documentation stage in the making of this doctoral thesis that we believe essential for our own interpretation of the play. Finally, although different interpretations are possible due to the multi-perspective focus, voices, and elements, we would like to come back to the identity of the space and plays. As the action takes place in London, I think the play should be interpreted in terms of importance of London locality in Kennedy's Alexander plays. As part of the research for the doctoral thesis, we took the Kennedy's /Alexander steps through the streets of London, and we followed her route experiencing the sense of plays and the meaning behind. In that one-month field work we lived Kennedy's references to the place which provided, in our opinion, identity and meaning to her plays: Old Brompton Road, Bolton Gardens, Primrose Hills, Regent's Park along Charing Cross Road, Trafalgar Square, Windsor Castle, Greenwich on the Thames, or South Kensington, I would say that London important spaces in Kennedy's life in the city are one of the key interpretations. But not only places infected Adrienne Kennedy's blood but also Negritude. Her Alexander plays are full of references to the greatest Negritude writers, Frantz Fanon, David Diop, Césaire, Wole Soyinka, Chinua Achebe and Richard Wright. In this sense, we would like to insist in the relevance of places that are key to compose our identity and we would like to extend our proposal to this idea for educators and the autobiographical project with students.

Quite similar to *The Film Club* and using practically the same elements (see *The Film Club* additional notes), we would like to add in these lines the idea of how Kennedy sets parallelism with characters, historical characters and her life experience creating multiple points to interpret the play. The first one is a sentence Alice Alexandre mention, and its relevance:

ALICE ALEXANDER: now I realized some of the symptoms of Fanon's patients were like Suzanne's symptoms. She had always missed David when he travelled to do research. His first trip to Russia had been the summer she found a worm paperback of Napoleon's letters when he was away in battle". (p.183)

The first parallelism we see is the idea of Fanon's patients Alexander's patients, that is with Kennedy's patients. This provokes a process of identification and interests. Suzanne/Adrienne Kennedy's symptoms are Fanon's symptoms. His revolutionary ideas (see chapter 2.3.) are her revolutionary ideas, what Fanon audiences and readers feel, Kennedy readers feel, in a great opposition to the white world. The second is with Kennedy's husband and connections, as we studied before, and the third the parallelism

with Napoleon and Josephine letters (there are many references in the text), in which Kolin (2005b) finds a reflection of the character's tragedy. The second is with her life and her husband experiences and the third is connected to the connection between the play and Napoleon and Josephine life and letters.

In addition, *The Dramatic Circle* could be interpreted in psychosocial parameters. Once again, Ahad (2010) solidly comments that:

Kennedy's invocation of psychoanalytic figures and practices animates the discourse's failure to properly account for the complex subjectivities of black women who appear to fall through the cracks; the play reads as an attempt to inscribe black women into such discourses as critical subjects. (p.115)

For educational purposes, the play offers alternatives to practice the language competence or the cultural competences in the classroom. In this case, the appearance of Napoleon and Josephine provide an additional possibility to link Kennedy with subjects such as Universal Literature. Furthermore, the blurring of literary genres discussed in the Film Club can be completed with the epistolary gender or letter writing. Something that we can practice with our students and connect to a widely used and meaningful technique as a way of expression, denounce or therapy.

#### 4.7.27. *Motherhood 2000's* (1994) translation.

The title refers to *Sleep Deprivation Chamber* (1996), a play written with her son Adam Kennedy about Adam's arrest and beating by a police officer. *Motherhood* addresses one of the fundamental racial discriminations in modern times, which is related to the detention of black people by white police officers. The reason Adrienne Kennedy chose crucifixion for *Motherhood*, in our opinion, is because she needs to return to religion through his father. The play is an autobiographical play with a character identified as the author's mother, who could be placed under two periods of Adrienne Kennedy's life: the racist incidents with her son and the references to the influences she received in her childhood.

**Summary:** *Motherhood* is an introspection of a mother who have found Richard Fox who beat up her son during a detention and gets into The Olivier's' company where the ex-officer roles one of the characters. The play is a continuity of what has been said in *Sleep Deprivation Chamber*.

## MATERNIDAD 2000 (1994)

*Maternidad 2000* fue producida y comisionada por el McCarter Theatre en Princeton, New Jersey, para los Winter's Tales el 12 de enero, hasta el 23 de enero de 1994. La lectura sobre escenario fue dirigida por Michael Kahn.

### REPARTO

Madre/Escritora	<i>Lynne Thigpen</i>
Richard Fox	<i>Karl Light</i>
Actor de la obra de la Pasión	<i>James Morrison</i>
Actor de la obra de la Pasión	<i>Stephen Lee</i>
Actor de la obra de la Pasión	<i>Brendan McClain</i>

### PRODUCCIÓN

Asistente de dirección	<i>David Herskovits</i>
Director técnico	<i>Colin Hodgson</i>
Operador de sonido	<i>John Collins</i>

MADRE/ESCRITORA: Finalmente encontré al policía que golpeó a mi hijo aquella noche de enero de 1991. Dirigía un teatro en las escaleras del monumento a los Soldados y Marineros en el paseo por la calle Riverside Drive en el número 89.

Mendigos que habían vivido en el parque bajo el mirador de la calle en el número 89, ahora vivían en las aceras del número 89, en los halls de los edificios de apartamentos del 311 y 145 del Riverside Drive, al igual que en los apartamentos con los arrendatarios legales.

Este policía que mentalmente me había poseído durante nueve años hacía una obra cada noche: era una obra sobre un antiguo milagro.

Qué sorprendente era que este hombre apareciera en cada calle en la que vivía.

Por las tardes podía escuchar a los actores, desde el tejado de mi edificio de arenisca donde subía para descansar. Los “Soldados” le hablaban a “Cristo.”

*(Citando a los actores)*

“Y me he ido para coger una gran velocidad. Ambos, martillos y clavos grandes y largos, luego quizás con valentía realiza esta hazaña.”

Caminé hasta el borde del edificio y escuché.

Este hombre en quien había pensado constantemente desde 1991 estaba representando a Cristo.

Los soldados le hablaron de nuevo.

*(Citando a los actores)*

“Debería tener la muerte más absurda de todas debido a sus actos. Significa que debemos crucificarle.”

Fue un poco por accidente que le hubiera encontrado. Había salido de mi edificio de arenisca una mañana cuando vi una banda de hombres desaliñados caminando por Riverside Drive bajo la lluvia. Pararon cuando llegaron al monumento de los Soldados y Marines. Uno de los actores se adelantó y subió los peldaños hacia la puerta de entrada del monumento. Le reconocí inmediatamente.

He visto a Richard Fox solo en cinta de video. La noche de la paliza, mi hermana, escondida en la puerta de entrada de la casa, le grabó: esposó a mi hijo y le golpeó una y otra vez en el estómago.

He querido encontrarle. Quería encontrar su casa en algún lugar de los suburbios de Virginia, pero los abogados me ocultaron cualquier información acerca de Fox.

“Te estás comportando como una madre,” dijo el abogado. “Podrías perjudicar el caso de tu hijo. No interfieras. Tenemos un detective indagando en su currículo policial. De todas

formas, hemos oído que no permanecerá en la policía. Va a trabajar para el servicio secreto en la Casa Blanca. Sra. Alexander, por favor vuelva a sus clases. No interfiera. Va a dañar el caso de su hijo.”

Ahora nueve años después me senté en el césped en el monumento y observé a Fox representando su papel de salvador. El nombre de la compañía era The Oliviers.

Reconocí a los otros actores. Eran los abogados del anterior distrito, el abogado jefe del distrito, el jefe de policía y dos policías que habían estado envueltos en el caso de mi hijo. Habían estado en la vista preliminar.

En aquel momento yo les escribí al igual que al gobernador, al congresista, a la NAACP, y a sus amigos.

“Te estoy escribiendo de nuevo. El viernes por la noche, el 11 de enero, mi hijo fue vapuleado, tirado al suelo y golpeado en el pecho y estómago y arrastrado en el barro por la policía.

Mi hijo fue detenido porque llevaba la luz trasera del coche fundida...”

Escribí una y otra vez:

Al congresista

A la Black Caucus

Al jefe del condado

A la NAACP

Al jefe de policía

Mi hijo era académico en la Rhodes y ha viajado por el país dando discursos en favor de la causa negra.

Nueve años han pasado. Era 2000.

El sol y los barcos en el Hudson estaban todavía preciosos. Pero no he estado en Broadway hace más de un año. Era imposible pasar por entre la muchedumbre en las aceras luchando contra ellos. Los tiroteos ocurrían a diario.

Recuerdo los maravillosos mercadillos callejeros, cuando paseaba y compraba vestidos de gasa desteñidos y aceite dulce en botes verdes. Los chicos, David y yo nos inflábamos a helado, helados carmesí y compraba libros en tapa rústica de árboles y jardines: árboles y arbustos, árboles para sombra y refugio en la pradera.

“Mamá”, los niños decían, “queremos otro helado.”

Ahora, a menudo estaba hambrienta. La comida se compraba en un supermercado en Broadway con la calle 91, pero un inesperado tiroteo en la calle despertó mis miedos. Guardé varios sacos de patatas, así en caso de tiroteos siempre tendría algo que comer.

Fue entonces cuando soñaba despierta con películas: *The Sound of Music*, o *Amarcord* de Fellini. El viejo cine-teatro, El Thalia, el New Yorker, el Symphony, habían cerrado hacía mucho ya.

Refugiados de New Jersey llegaban cada mañana al 79 de la calle Boat Basin, donde ejércitos de personas vivían.

La calle Riverside Park, entre el 86 y el 116 era un lugar peligroso: habitado sólo por bandas.

Recuerdo cuando mi hijo pequeño y yo nos habíamos adentrado bastante en el parque, en la nieve en dirección a la autopista, a través de la orilla del Hudson. El barco crucero The Circle Line pasó navegando. Saludamos, luego caminamos por el 116 de la calle Broadway y nos paramos en Prexy para tomar un chocolate. Soñaba con la belleza del centro comercial de la Columbia University donde la agitación civil y el caos nunca paraban.

Los miembros de The Oliviers eran todos blancos. Parecían protegidos por los disfraces de soldados que llevaban puestos. Mi vecina, una directora de reparto, Judy, dijo que The Oliviers eran uno de los grupos que viajaban desde el Monumento Nacional a otros monumentos intentando encontrar asilo.

Judy todavía entregaba las cintas de sus clientes a una agencia en el número 47 con la Sexta y dijo que las cosas en aquella zona estaban bastante iguales a como habían estado en el pasado.

Dijo que la película más popular en el centro se llamaba *Suicide Mission*, sobre un grupo de amas de casa infelices de Davis, California. Algunas veces iba de compras a Saks y una vez me compró un sombrero de paja. Lo llevaba cuando me sentaba en el tejado para leer. Algunas veces ella tuvo que quedarse en el centro de la ciudad durante la noche. Nunca sabías cuando los tiroteos ocurrirían. Ella era más joven que yo y tenía menos miedo.

A menudo la gente que cruzaba el Hudson vivía en la Path Station durante semanas. Las revueltas civiles han destruido una gran parte del New Jersey. Aun así, algunos barrios permanecen intactos.

En el edificio de arenisca en el que yo vivía era imposible diferenciar amigos de enemigos: los cinco pisos estaban ocupados por bosnios, californianos, haitianos, neonazis: todos

estaban separados en subgrupos y cada grupo tenía su propia agenda, sus guerras y su lenguaje.

Mis hijos estaban en algún lugar en Washington, pero no supe dónde. Vivía de los beneficios de mis obras, una pequeña cantidad, pero más que suficiente.

Oficiales de la ciudad estaban constantemente amontonados junto a la Estatua de la Libertad.

Por la noche vine al parque justo cuando la escena comenzó. Los soldados hablaron.

Aunque mi asma había empeorado mucho por las sucias condiciones de las calles, intenté hablar con los actores.

Nunca aparté mis ojos de encima de la figura de Richard Fox. Su atuendo estaba raído, los soldados le rodearon. Me di cuenta de la ansiedad que me producía todavía estar junto a él.

Decidí formar parte de la compañía. Les dije que una vez había sido escritora de teatro y que había dado clases en Harvard. Me alivió mucho ver que no se acordaban de mi nombre por el caso de mi hijo.

Me convertí en su único miembro negro. Dijeron que podía reescribir una sección de la obra.

Aquella noche cuando me senté en el tejado a escribir, recordé cómo mi hijo gritaba cuando el policía le pateaba el estómago, mi hijo que de niño reía con su tortuga y comía tortas de maíz mientras veía *Rawhide* con su sombrero de cowboy puesto.

La siguiente noche llegué al monumento temprano.

Aquella noche The Oliviers me permitió actuar con ellos. Hice el papel de uno de los soldados.

La obra comenzó.

*(La obra se representa delante de ella. Tres soldados y Jesús—RICHARD FOX—  
permanece justo en dirección opuesta a ella.)*

SOLDIER<sup>99</sup>: We have them here even at our hand.

SOLDIER: Give me this wedger; I shall it in drive.

SOLDIER: Here is another yet ordand.

---

<sup>99</sup> Hemos decidido mantener el texto original para que se vea la intención surrealista de la obra ya que en una posible traducción perdería todos los matices y la originalidad con la que fue escrita. Adrienne Kennedy mantiene aquí la línea de creación artística que siguió en su proyecto conjunto con los Beatles al realizar una obra sobre los escritos sin sentido de John Lennon, creando como resultado final la obra, *The Lennon Play: in His Own Write* (1964).



SOLDIER: Do take it me hitcher believe.

SOLDIER: Yes, I warrant

I thring them sam, so mote I thrive.

Now will this cross full stably stand;

All if he rave, they will not rive.

All if he rave, they will not rive.

SOLDIER: (*to Christ*) Say, sir, how likes you now This work that we have wrought?

SOLDIER: We pray you say us how

Ye feel, or faint ye aught.

(*WRITER speaks with them.*)

SOLDIER: We! Hark! he jangles like a jay.

SOLDIER: Methink he patters like a pie.

SOLDIER: He has been doing so all day,

And made great moving of mercy.

SOLDIER: Is this the same that gan us say

That he was God's Son almighty?

SOLDIER: Therefore, he feels full fell affray,

And deemed this day for to die.

SOLDIER: Vah! qui destruis templum ...

SOLDIER: His saws were so, certain.

SOLDIER: And, sirs, he said to some

He might raise it again.

SOLDIER: To muster that he had no might,

For all the cautels that he could cast;

As Pilate deemed, is done and dight;

Therefore I rede that we go rest.

SOLDIER: This race mun be rehearsed right,

Through the world both east and west.

SOLDIER: Yea, let him hang there still,

And make mows on the moon.

SOLDIER: Then may we wend at will.

SOLDIER: Nay, good sirs, not so soon.

For certes us needs another note:

This kirtle would I of you crave.

SOLDIER: Nay, nay, sir, we will look by lot

Which of us four falls it to have.

SOLDIER: I rede we draw cut for this coat—

Lo, see how soon—all sides to save.

SOLDIER: The short cut shall win, that well yet wot,

Whether it fall to knight or knave.

SOLDIER: Fellows, ye thar not flite,

For this mantle is mine.

SOLDIER: Go we then hence tite;

This travail here we tine.

WRITER: I spoke my lines coughing, wheezing. . . then found my place directly before Fox and struck him in the head with a hammer.

*(She does.)*

*(He falls.)*

#### 4.7.28. Additional notes on *Motherhood 2000* (1994).

From our point of view, this play must be understood as the most actual of Kennedy's plays and it can be traced to 2020 and fundamental racial discrimination today, especially related to Black people's detentions by white officers. We cannot forget in this beginning the impact and the connections this play has with George Floyd's assassination on May 25th of 2020.

Adrienne Kennedy wrote an autobiographical play with her son Adam Kennedy about Adam's detention and beating from a police officer. So, necessarily the play is about the idea of oppression, injustice, and incomprehension and, basically, about suffering. These two lines just informed again of the retrospective exercise and the effects of memory that, in our opinion clearly affects the semiotic concepts of intimacy, sincerity and, most interestingly, the pact with the reader or spectator. Although there is not much literature written about this work apart from Groeneveld's (2009) "Remembering and Revenging the Death of Christ: Adrienne Kennedy's *Motherhood 2000* and the York Crucifixion" or Aronson-Lehavi's, (2009) "Transformations of Religious Performativity: Sacrificial Figures in Modern Experimental Theatre".

Title recalls to those of cinema such as *2001 Una Odisea en el Espacio*. In this sense, the play has been studied as a dystopia (Kolin 2005b) and as a result of the world expectations for year 2000 and beyond. In these lines the idea of Motherhood has somehow been explored from different perspectives: as mother writers, as in this play in *Sleep Deprivation Chamber* (1996) to denounce her son's detention and in *Mom How Did You Meet the Beatles?* (2008), to condemn Laurence Olivier, John Lennon, and Victor Spinetti's expulsion of herself from her own John Lennon's nonsense books play or as oppression of the security forces, or a ritualistic form of denouncing black aggression. And we cannot forget the persistent aspect lying behind Kennedy's plays which is her relationship with her mother (see Jane and June additional notes). In this sense, apart from other interpretations, we must include here our perspective in the sense that suffering means the suffering of the mother, the suffering of the son and the struggle and influence of religion. I think the reason why Adrienne Kennedy has chosen the Crucifixion for Motherhood lies on suffering and the need to go back to religion through his father and autobiographical memories and at the same time associate the ritual to the injustice her son suffered by the American police just for being a Black person. Aronson-Lehavi (2009) affirmed the "sacrificial figure" of Kennedy's son, which clearly matches with this religious parallelism and metaphor. Lehavi clearly states the idea when he says that "Mother/Writer's description of the violent world she lives in and of all the authorities which have been completely inattentive to her complaints about the unjust beating of her son" (p.67). In our vision, Kennedy is trying to link Jesus' assassination on the crux with the injustice to Black people.

To conclude we would like to say that, although the play could be interpreted as a continuation with the surrealistic exercise Adrienne Kennedy realized during her first period, we see how she has introduced new narrative elements to become an autobiographical women vindicative theatre as we have been maintaining during our dissertation.

For educational purposes, we could include here the use of the new technologies in order to search and investigate for the facts and reactions of events such as George Floyd's assassination and the implications of Black Lives Matter movement in order to contrast and compare with Kennedy's plays. But, moreover, to debate and contrast the relevance of social networks in the information, coordination, power for demonstration and power for denounce and manifest with our students.

4.7.29. *June and Jean in Concert's* (1995) translation.

*June and Jean in Concert* (1995) premiered at Signature Theatre in 1995 and was directed by Founder James Houghton. It is the culmination of Adrienne Kennedy's search for the people and facts that influenced her decisively in the construction of her work. Adrienne Kennedy early in her playwriting career, she loved to split her main character into several characters, some historical and some fictional, to open a broader view. In this case, she reversed the processes and created two characters that merged in themselves and their life experiences. With *People Who Led to My Plays*, Adrienne Kennedy has attempted to provide a response to the people who have always wanted to know from her who influenced her in her way of making theatre in a very different way.

**Summary:** June and Jean remember the most important memories of people and places which really determined what they have become in life, while the spirit of Great-Aunt Ella is always present.

## **JUNE AND JEAN EN CONCIERTO (1995)**

Una pieza teatral con música de la obra *People Who Led to My Plays* con partituras y canciones de Loren Toolajian. Dirigida por James Houghton. Estrenada en el Signature Theatre Co., el Public Theatre, ciudad de Nueva York, otoño de 1995.

Música adicional de

Wings Over Jordan

Paul Robeson

Judy Garland

Frank Sinatra

Nat King Cole

Church Choir

High School Choral Club

PERSONAJES

JUNE and JEAN, gemelas<sup>100</sup>

Su MADRE

SU PADRE

TIA ELLA MUERTA<sup>101</sup>

Su hermano, JACKIE

DR. BENJAMIN MAYS, presidente del Morehouse College

ESPÍRITU DE JUNE

Otros muchos personajes

ACT I

Pascua, 1943

Nochebuena, 1942 (cuatro meses antes)

ACT II

Diciembre, 1941

Noviembre, 1974

Primavera, 1947

(sin intermedio)

*Música de obertura*

Al comienzo:

*JUNE y JEAN se sientan en el piano practicando “Fur Elise”*

*JUNE saca su libro de notas, escribe, y dibuja un sauce. Sentada encima del “sauce” hay una preciosa joven de diecinueve años, tarareando. Lleva un vestido amarillo de organdí; ella es la TIA ELLA MUERTA.*

*(TÍA ELLA MUERTA está a un nivel por encima del escenario).*

*Mientras ELLA está un nivel por encima del escenario.*

---

<sup>100</sup> *June and Jane in Concert* presenta interesante material autobiográfico. La particularidad de esta obra reside en que *People Who Led to My Plays* es una obra concebida por Adrienne Kennedy para dar respuesta a qué personas, lugares y cosas han influido en su creación literaria con lo que tendríamos un nivel más en el uso de material autobiográfico ya que hay partes en la obra que son ficción. Tras este periodo de investigación creemos, por ejemplo, que los personajes de June and Jean son en su mayoría una autobiografía con elementos ficticios, una extensión de ella misma, como lo ha hecho en otras ocasiones con personajes como Sarah, Clara o Suzanne. Kennedy (1987) con respecto a este tema escribe “June and Jean: Twins in my class in kindergarten. They walked to school on the same street as I did. I walked as close to them as possible so I could study these two people who looked exactly alike” (p.6). Para la comprensión de esta obra es fundamental leer su libro *People Who Led to My Plays* (1987) del que se extraen la mayoría de los pasajes de la obra puestos en boca de los personajes June and Jean. La obra cumple con una función didáctica muy importante y recomendamos su uso como parte de la propuesta que hemos desarrollado en el capítulo IV de la tesis.

<sup>101</sup> Siguiendo con lo mencionado en la nota anterior temenos el personaje de Tía Ella del que Podemos saber por Kennedy (1987), “*My Great-Aunt Ella* (who died before I was born): She died as a young girl and I was “the spitting image of her”, “looked just her”, Aunt Mary Lee and many of my father’s relatives in Montezuma said of me. “Looks just like Ella” they’d say” (p.22).

TÍA ELLA: Comedor. Pascua por la mañana, 1943. Un cristal de la ventana manchado con tulipanes. A través de una ventana del lateral cae la nieve. La mesa está preparada para la cena de Pascua con mantelería blanca y cristalería china. En la radio suena *Wings Over Jordan* y “*Mary, Don’t You Weep.*” (*música, “Mary, Don’t You Weep”*)

Mi tierna hermana, vestida con una bata de casa, se acerca y luego se aleja del salón. Mi sobrina Jackie, una joven de seis años con aspecto angelical, se sienta en la mesa sujetando su conejo blanco de pascua.

MADRE: Adiós June y Jean. Vuestro padre os está esperando en el coche. (*sonido de un coche*)

MADRE (*continúa*): Ésta es la única vez que recuerdo que haya nevado en Cleveland en un domingo de Pascua. (*El escenario se convierte en una iglesia. El coro canta un verso de “I Come to The Garden”.*)

PASTOR: En este día, Jesús se levantó.

CORO: Vengo al Jardín ...

TÍA ELLA: June y Jean sujetan las cestas de Pascua<sup>102</sup>, los bombones, los misales y los libros de autógrafos en los que se escribe la historia de su familia.

JUNE: Las fotografías en miniatura y las tarjetas de gran calidad de Jesús, que la iglesia nos dio en la catequesis me hipnotizaron. Los colores, los carmesís, azules, oro... el negro de los ojos de Jesús. “Jesús te ama,” los profesores de catequesis repetían cada domingo, en invierno, primavera y verano. “Jesús ama a todos los niños.” Guardé las fotos de Jesús en cuyos pies le habían clavado clavos, pero quien luego resucitó y quien me ama a mí y a mi familia<sup>103</sup>. Mi libro, Domingo de Pascua, 1943. (*Ella continúa escribiendo. Los gemelos escriben y hablan. Ellos escriben en pasado y escriben su historia. Hablan de forma nerviosa.*)

JEAN: (*Escribiendo*) Incluso en la iglesia teníamos nuestras cestas de Pascua y todas nuestras cosas preferidas. En nuestro bolso, cigarrillos de caramelo, lima de uñas, un anillo de turquesa, nuestros bates y pelota. Y nuestros libros de autógrafos. No podíamos llevar nuestros vestidos verdes de bailarina. (*En este domingo de Pascua, las chicas llevan vestidos de algodón.*)

(*La voz de TÍA ELLA, tarareando.*)

<sup>102</sup> Este fragmento hace referencia a la infancia de la autora. El pasaje lo podemos encontrar exactamente igual en Kennedy (1987), “*Favourite Childhood belongings: Candy cigarettes. My leggings. Fingernail polish. Turquoise ring. My doll, gloria Lou. My green ballerina dresses. My Jacks and ball. My blue velvet with the silver buttons*” (p.17).

<sup>103</sup> El pasaje hace referencia a la infancia de la autora. Este fragmento lo encontramos igual en Kennedy (1987), “*Jesus: The miniature photographs... and who love me*” (p.11).

JUNE y JEAN: ¿Por qué los negros cantan con pena? En la iglesia en Georgia, donde nuestros primos viven, las canciones son todavía más tristes. Son gemidos.

JEAN: Teníamos también nuestros libros de la Bella Durmiente.

JUNE y JEAN: Esperemos que nadie nos ponga a dormir durante cien años. Cuando despertemos, ¿dónde estarán nuestros padres y nuestro hermano?

JEAN: Cristo es resucitado de la muerte y se ha convertido en la primera fruta de aquellos que duerme. Así como por los hombres murió, así también por los hombres resucitó de la muerte.

JEAN: (*Escribiendo*) Estábamos emocionadas porque aquel día por la tarde nuestro padre iba a llevarnos a escuchar a Paul Robeson. Ya le habíamos visto una vez y June había dicho: “Entiendo que una persona pueda inspirar a tanta gente a encontrar fuerza, coraje y fe. Amamos a Paul Robeson. Nuestra madre permanecerá en casa con nuestro hermano y su conejo. Su asma estaba siendo muy agresivo en aquella primavera, además, nuestra madre había estado mala ese invierno también.

MADRE: Sé buena chica. (*Un tema de música*)

JUNE: (*Escribiendo*) En el invierno fui conducida a su habitación por un vecino que había estado en la casa toda la mañana. La habitación de mis padres había estado cerrada. Me habían dicho que permaneciera en mi habitación. De repente escuché un sonido fuerte de sirena. La puerta de mi madre permaneció abierta, otro vecino había estado dentro de la habitación. Mi padre vino corriendo, atravesando la casa seguido de dos hombres con una camilla. Mi madre estaba tumbada en la cama, su cara mojada, el pelo lacio. Parecía que iba a morirse... el color de su piel era casi morado<sup>104</sup>.

“Sé buena chica”. Dijo y los hombres la levantaron a la camilla blanca y la llevaron en una gran ambulancia blanca.

Mi padre desapareció con ellos. La sirena sonó y la ambulancia se llevó a mi madre lejos. Hui y me escondí en el armario de mi habitación, cerré la puerta y comencé a llorar. El vecino me hizo abrir la puerta. “Tu madre estará bien,” dijo.

Jean dice que nuestra madre perdió a un hijo y casi muere<sup>105</sup>. (*Pausa*)

Aquella Pascua por la mañana nuestro padre recibió un premio, un premio municipal por ayudar a los jóvenes negros de Cleveland. El *Plan Dealer* llamó a nuestro padre

<sup>104</sup> El fragmento hace referencia a la juventud de Adrienne Kennedy. Este parte la encontramos igual en Kennedy (1987), “My mother was lying in bed, her face wet, her hair limp. She looked like she was dying... the color of her skin almost purple” (p.15).

<sup>105</sup> El texto hace referencia a la juventud de Adrienne Kennedy. Este fragmento lo encontramos en Kennedy (1987), “My mother (1937): I was brought to her room by a neighbour who had been in the house all morning... I learned my mother had lost a child and had almost died” (p.16).

combatiente de bandas. El artículo dijo que mi padre había tenido la visión y había cambiado las vidas de los jóvenes faltos de privilegios en el área de Cedar en Cleveland.

PASTOR: Hoy, uno de los líderes negros más importantes de Cleveland... *(El padre se levanta, va al altar. Él permanece de pie en la luz.)*

JUNE y JEAN: *(Escribiendo mientras habla)* Nuestro padre salvó a mucha gente. La gente remarcaba lo buen trabajador social que era y a cuánta gente joven había ayudado a encaminarse en la dirección correcta. Nos leía poesía de los poetas negros y me contaba historias de Du Bois, Marian Anderson y Mary McCleod Bethune. Nos escuchaba cantar canciones espirituales que también adorábamos<sup>106</sup>. *(Tema de música)*

JUNE: Mi padre me llevaba a la iglesia el domingo de Pascua. Yo llevaba mi pequeña cesta de Pascua y también un gorro de paja con cerezas en la visera. Era maravilloso conducir con mi padre en el coche hacia la iglesia de Lane Metropolitan. Era feliz.

Caminábamos por un gran pasillo dentro de la iglesia, un gigantesco hall que una vez había sido un templo judío.

Las flores blancas cubrían el altar y miembros del coro vestían de blanco también. El ministro daba su discurso con entusiasmo sobre la crucifixión, Jesús, Judas, la traición y finalmente Jesucristo reviviendo en la mañana de Pascua. Mi padre empezó a gemir. (Mi padre, que sonreía, se reía, hacía bromas, silbaba, y se burlaba de mí.)

Jesús había muerto hacía mucho y se había levantado en la mañana de Pascua. ¿Por qué estaba mi padre tan preocupado por Jesucristo? Intenté sujetar su brazo.

PASTOR: Y ahora June y Jean tocarán para nosotros.

*(JUNE y JEAN bajan por el pasillo al piano. Tocan: "Were You There?" Después, JUNE se pone de pie y habla inesperadamente.)*

JUNE: Este es mi sermón para hoy. Los japoneses: bombardearon Pearl Harbor y por culpa de los japoneses, Roosevelt declaró la guerra y esa es la razón por la que mi madre no estuvo más en casa a la hora de comer, porque se marchó a trabajar a la planta Fisher Body. Tuve que hacer sándwiches de mantequilla de cacahuets para Jean y Jackie y cuidar de él desde las once a la una y cuarto cuando la escuela empezaba de nuevo. Fue por culpa de los japoneses que mi madre se hizo una hernia en la espalda en aquella planta.

---

<sup>106</sup> El fragmento hace referencia a la juventud de la autora. Este pasaje lo podemos ver en Kennedy (1987), "My father: My father saves people. I often thought. People talked of what a fine social worker he was and how many young people he had helped set in the right direction... He read me poetry of Negro poets and told me stories of Du Bois, Marian Anderson, and Mary Bethune. He listened to me sing spirituals, which I loved and popular songs, which I also loved." (p.12).



Tuvo que permanecer en la cama durante días. Cojeaba. Me asusté. (*Continuó hablando incontrolablemente.*)

En casa tengo un libro amarillo delgado sobre el piano que contiene espirituales negros. Mi madre a menudo canta cuando cocina el desayuno los domingos, “*Sometimes I Feel Like a Motherless Child.*”

(ESTELLE *su madre, permanece de pie con su vestido de flores estampado y canta las primeras líneas de “Motherless Child.”*)

En el verano de 1942 nos mudamos a una nueva casa en zona popular de Glenville en Cleveland, lejos de la ciudad de Mount Pleasant con la parra del Sr. Cleveland. Las casas son más grandes. Mis padres incluso tienen una habitación con chimenea, una habitación que tiene la longitud de la casa.

Es una habitación *Now Voyager*, pienso cuando entro y mi madre está sentada en su cama acolchada leyendo *Cosmopolitan* y comiendo chocolates Whitman (por las tardes después de que ella termina su trabajo de la escuela). Ella enseña en la escuela elemental y está terminando su licenciatura y tiene clases por la noche en la universidad.

En nuestra nueva casa hay una biblioteca y en el salón de estar junto al fuego y bajo la estantería hay algunos libros viejos de los antiguos RAYMOND’s. Uno de los libros es color carmesí como el álbum de recortes de mi madre, un grueso volumen con pesadas páginas tituladas *The poems of Percy Shelly*. (JUNE *and* JEAN *vuelven a sus asientos.*)

PASTOR: Gracias, June y Jean. El Dr. Benjamin Mays, presidente del Morehouse College, nos conducirá en las oraciones.

(*Luces sobre el Dr. MAYS.*)

PADRE: (*A* JUNE *y* JEAN.) El Dr. Mays es un gran hombre.

JUNE *y* JEAN: ¿Qué es ser un gran hombre?)

PADRE: Está ayudando a liderar a los negros de América fuera del conflicto racial.

(*La iglesia se oscurece.*)

TÍA ELLA *aparece y se desvanece.*

*Sonido de un coche.*

*Voces de MAYS y del PADRE.*

JUNE *y* JEAN *cantan “Deep Purple”.*)

PADRE: (*Hablándole a Mays sobre la sección de Cleveland en la que viven. Los gemelos cantan “Deep Purple” louder.*) Glenville fue incorporada como una población el 4 de octubre de 1870 y fue anexionada a la ciudad de Cleveland el 19 de junio de 1905. Glenville fue una vez conocida como un resort del condado de Cuyahoga y una zona de

recreo. Glenville nació de un asentamiento irlandés en la ribera del lago entre el este de Cleveland y Collinwood en 1893. Glenville obtuvo su nombre porque la zona está llena de sombreados y espesos valles a través de los cuales pequeños riachuelos se deslizan. Los primeros que se asentaron en el área de Glenville cerca de las granjas de Nueva Inglaterra, seguidas por inmigrantes de Escocia, Irlanda e Inglaterra. Con el paso del tiempo la zona creció como un pueblo rural apartado y las laderas de su lago se convirtieron en una atractiva residencia de verano para las familias pudientes de Cleveland...

(JUNE y JEAN *comienzan a cantar el “Chattanooga Choo-Choo.”*)

JUNE: (*Escribiendo.*) Nuestra familia: conducíamos en el Plymouth de mi padre cada domingo (a menos que hubiera niebla) después de la cena, que era a las tres en punto... en verano, pollo frito y en el invierno cerdo asado o ternera asada. Comenzábamos desde Mount Pleasant, donde vivíamos, conducíamos hacia Kinsman, hacia arriba en dirección a la calle Lee, hacia Shaker Heights, atravesando las amplias calles de las mansiones estilo Tudor. Algunas veces nosotros conducíamos hacia el centro ciudad en dirección a la avenida Cedar, donde mi padre tenía su oficina en la “Y”.

La “Y” tenía una sala circular, una habitación grande pintada de azul donde Jean un día tendría su recepción y donde, durante su adolescencia, vio a nuestro padre dar muchos discursos en los banquetes de la “Y”. Al final del hall, desde la sala oval, había habitaciones donde los invitados de la “Y” se alojaban... pequeñas habitaciones con colchas y un escritorio. Mi hermano y yo echábamos un vistazo a las habitaciones que estaban vacías. ¿Cómo iba yo a saber o cualquiera de nosotros que mi padre pasaría los últimos días de su vida, enfermo de enfisema, divorciado de mi madre y viudo de su segunda mujer?

(JEAN *canta “I’ll Never Smile Again” en voz alta.*)

No supimos entonces que según echábamos un vistazo a la habitación, y corríamos pasillo abajo hacia las escaleras que llevaban al piso principal y a la recepción, pasada la oficina, que tenía una placa en la puerta con el nombre de mi padre.

Mi padre se encontraba con nosotros, salía apresurado de su oficina, sonriendo y nos montábamos en el Plymouth de 1973, donde nos esperaba mi madre. “Vayamos al lago Erie”, decíamos. Así nos dirigíamos en coche junto al lago hasta que se hacía de noche. “Un día construirán junto al lago”, nos recordaba mi padre. Mi madre anunciaba el final y nos avisaba de que debíamos volver a casa. Cuando llegábamos a casa, mi madre, mi hermano y yo tomábamos gelatina fría con obleas de banana y vainilla que había

preparado cuidadosamente la noche de antes. Mi padre se fumaba un puro. Yo estaba feliz y entusiasmada porque Jack Benny iba a salir por la radio y a nosotros nos encantaba Jack Benny y Eddie Anderson (Rochester)<sup>107</sup>.

JUNE y JEAN: *(Por primera vez, ellos intentan dirigirse al Dr. MAYS.)* Dr. Mays, amamos “Deep Purple” pero las canciones que más nos gustaban eran las canciones de campamento. Nuestro padre es el director del YMCA cerca de Chagrin Falls. Nos encantaba verle jugar al béisbol. Él jugaba en la posición de parada en corto.

*(Voces indistintas del PADRE y el Dr. MAYS. JUNE Y JEAN cantan fragmentos de: “Let Me Call You Seetheart”, “My Darling Clementine”, “And the Green Grass All Around, “Fight The Team across the Field”, Show Them Ohio’s Here”, “Keep the Earth Reverberating with a mighty Cheer,” “Rah-rah-rah,” y “God Bless America”.)*

TIA ELLA: Después de la cena de Pascua en el comedor.

JEAN: *(Escribiendo)* Mi padre y el Dr. Mays continuaron hablando sobre el problema de la raza. June y yo fuimos con ellos para hablar con Paul Robeson a las 3:00. Lo escribimos todo en un libro. Yo canté “Jim” y June le habló al Dr. Mays acerca de Hitler. Quisimos hacerle saber que éramos niñas prodigio.

*(Las voces del Dr. MAYS y el PADRE indistintamente. De vez en cuando ellos comenzaron a reírse con los gemelos. Los gemelos hablan incontroladamente. Algunas veces JEAN canta, “Jim”.)*

JUNE: *(A DR. MAYS)* Dr. Mays, algunas personas dicen que estamos un poco tocadas de la cabeza. Somos como Aunt Ella quien solía escalar al sauce allí abajo en Georgia y cantar.

JUNE y JEAN: Podemos ser Miniver, Annabel Lee y Bette Davis.

MADRE: June y Jean, dejad al Dr. Mays a solas.

JUNE y JEAN: Conocemos “*Lines above Tintern Abbey.*”

PADRE: Cuando estaba en Morehouse...

*(La voz del DR. MAYS es indistinta.)*

PADRE *(Continúa)*: Cuando estaba en Morehouse...

*(JUNE le habla sin control al DR. MAY sobre Hitler. Algunas veces JEAN canta “Jim”.)*

---

<sup>107</sup> El fragmento hace referencia a la juventud de la autora. Todo este pasaje lo encontramos en Kennedy (1987), “*Our family: We took drives in my father’s Plymouth... from my mother and bereaved of his second wife?*” (p.6)

JUNE: Dr. Mays, Hitler es una persona que ha hecho que se construyera una torre en el patio de nuestra escuela al otro lado de la calle, desde nuestra casa, una estructura aterradora de hierro oxidado (una luz blanca en su pináculo brilla por la noche en nuestra ventana), que está rodeada por una alambrada puntiaguda de metal que dicen te electrocuta si la tocas. Esta torre es una torre vigía en caso de que un ataque de los alemanes o los japoneses ocurriera.

Hittler es el culpable de que mi padre anuncie cada tarde desde su sillón, mientras lee el *Cleveland Press*, “el asedio de—, el asesinato de—, la captura de—, el bombardeo de—. El empeoramiento de la guerra”. Y en mi mente, la posibilidad de que desde la torre el guardabosque aéreo pronto descubra que el enemigo avanza sobre Ohio. Algunas veces, durante la noche yo me despierto y permanezco de pie junto a la ventana en pijama y miro la torre, naranja brillante y espantosa en la noche. ¿Vendrán los alemanes por la puerta de atrás? En la casa de la Sra. Miniver vinieron por la puerta de atrás de la casa. ¿Se escondió en el garaje?

Mi amiga judía, Yvette, dice que a Hitler no le gustan los judíos y ella y su madre viuda tienen miedo. A Hitler no le gusta nadie excepto la raza aria... la raza blanca. Cuando fui a ver la película *Hitler's Children* con mi hermano y los niños vecinos estaban muy enfadados de que Bonita Granville fuera golpeada por los oficiales alemanes de las SS en sus uniformes, con cascos y botas extrañamente diseñados. Fue golpeada con un látigo porque no quiso luchar a favor de Hitler. Somos niños. ¿Si Hitler viene a Cleveland y nosotros nos resistimos, nos golpearán y nos mandarán a un campo de concentración?

Mi madre dice que ha comprado bombas y ya no tenemos ni mantequilla ni carne. Estamos guardando cupones. Yo le pregunto a mi padre cuando viene por la noche a casa si eso ayuda. No quiero que los nazis vengan, no quiero ser un niño de Hitler e ir a un campo de concentración. Mi mejor amiga dice que mientras la torre esté en pie, estamos en grave peligro<sup>108</sup>.

(JUNE y JEAN se interrumpen mutuamente. Algunas veces JEAN canta “Jim”.)

JEAN: El Dr. Mays, después de que Mis Eichenbaum me hablara de Chopin, y aun así yo no estuviera preparada para tocar sus obras, compré un libro con las polonesas y al practicarlas me atasqué en varios pasajes.

---

<sup>108</sup> El miedo de Adrienne Kennedy por la figura de Hitler ya ha sido comentada ampliamente en la traducción de *A Rat Mass*. La autora ha dedicado varios pasajes a la figura del dictador en *People Who Led to My Plays*. Este pasaje en concreto puede leerse en Kennedy (1987), “*Hitler*: He was the person who caused a tower to be built in the school playground... My best friend said as long as the tower was up, we were in danger” (27-28). Es muy interesante la relación que existe entre el surgimiento del Civil Rights Movement y su vinculación con la raza judía en Estados Unidos y la vinculación del K.K.K. y la llegada del nazismo a Estados Unidos.

Por la tarde, después de hacer los deberes, me siento en la mesa de la cocina y escribo postales de a penique a las estrellas de cine para conseguir sus autógrafos. Toby, quien se sienta frente a mí en séptimo grado, me da la lista de los estudios cinematográficos: MGM, Universal, Twentieth Century Fox, Warner Bros, David O. Selznick, que los ha copiado en una hoja de papel. Llevo la lista en la mochila del colegio siempre con mi lima de uñas, la colonia y un pintalabios color natural Tangee que, aunque me dejan llevarlo, puedo no usarlo.

Me encanta Frank Sinatra. Sábado por la noche en el Hit Parade. (*Frank Sinatra canta "I'll Never Smile Again."*)

Orson Welles (en la película de Jane Eyre), él es Edward Rochester, a quien Jane Eyre ama y yo también amo.

Mi compañero en la Empire Junior High: como los chicos en Lafayette, tienen padres que nacieron en Europa, pero nuestro vecindario, no es Italia sino Polonia, Hungría, Rusia, Checoslovaquia.

JUNE: Dr. Mays, aunque amo a mis abuelos inmensamente, odio el viaje en tren a Georgia que mi hermano y yo hacíamos cada junio, especialmente el viaje de Cincinnati a Montezuma en el sucio vagón Jim Crow. Cuando los asistentes de viaje se encuentran con nosotros en la estación de Cincinnati, mi hermano todavía llora. Tan pronto como el tren arrancaba de la terminal Tower de Cleveland, empieza a llorar y llora con su cabeza apoyada en mi hombro.

En una ocasión mi padre me compró algunas revistas en la Terminal Cleveland. Uno era *Modern Screen* con una foto de Clark Gable en uniforme del ejército. Intenté que mi hermano se interesara por la revista, pero siguió gimiendo, "Quiero irme a casa." Puse mi brazo alrededor de mi hermano, miré fuera a través de la sucia ventana de doble hoja y aferré la revista *Moder Screen* con Gable en la cubierta<sup>109</sup>.

(PADRE y EL Dr. MAYS *hablan en voz imperceptible, quizás repitiendo "Cuando estaba en Morehouse..."*)

JEAN: Dr. Mays, en 1942 mi madre trabajaba en la planta de armamento los domingos. Todo era diferente. Viajamos en el tranvía hacia el centro de la ciudad, al Palace Theatre y vimos a Cab Calloway, Nat King Cole, Lionel Hampton y Lena Horne, June y yo en

---

<sup>109</sup> Para entender la vinculación que Adrienne Kennedy tuvo con el sur y las Jim Crow Laws podemos leer este pasaje que no solo lo ha reflejado en la obra, sino que además está en Kennedy (1987) fuente principal de la obra: "*Clark Gable: Although I loved my grandparents immensely, I hated the train ride to Georgia... Modern Screen magazine with Gable on the cover*" (pp.33-34). Este fragmento tiene un gran valor educativo para enseñar las desigualdades sociales entre la raza negra durante la segregación racial llevada a cabo después de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos.

calzones, guantes y gorras; Jackie en pantalón largo, camiseta y corbata. Después del espectáculo nuestro padre nos recogió en el Plymouth.

(Dr. MAYS y EL PADRE salen de salón de estar.)

JUNE: Dr. Mays, ¿viste nuestra radio Philco?

(JUNE y JEAN apenas se dan cuenta de que están exaltadas. Continuaron hablando con el DR. MAYS.)

JUNE y JEAN: Escuchamos a Jack Armstrong, Tom Mix, pequeña huérfana Annie, *I Love a Mystery* y Jack Benny. Y nos enviaban a por mapas, anillos y puzles.

PADRE: (*Riéndose*) June y Jean dejan al Dr. Mays a solas.

JUNE y JEAN: Dr. Mays, aquí hay una foto de nuestro padre plantando petunias en el patio delantero. (*Tema de música*)

JUNE: (*Distraídamente, al DR. MAYS*) Gente con la que mi madre sueña: por la mañana yo estoy impaciente por oír noticias suyas. Las historias que ella cuenta sobre ellos son tan excitantes como las películas de Frankenstein y Drácula que he visto en el Waldorf. (*JUNE abandona el escenario.*)

JEAN: Estas personas con las que mi madre sueña continúan creciendo en mi imaginación. Como las personas en el libro de recortes a menudo se conocen entre ellos también conocieron a mis padres cuando eran jóvenes. Yo les pongo en una lista en mi cabeza según me siento en los escalones delanteros de la casa (los escalones que dan a la torre naranja).

Su madre murió cuando ella tenía tres años.

Su padrastro fue asesinado cruzando la valla electrificada de las vías del tren.

Su tía Hattie murió cuando mi madre estaba embarazada de mí.

Cuando mi madre estaba haciendo harina de avena en las mañanas de invierno según me senté a esperar con mi cuenco en la mesa de la cocina, secretamente ansío que me hablara más sobre las personas con la que sueña<sup>110</sup>. (*Música de Brown Derby, "Siboney"*)

JEAN: (*Escribiendo*) June se quitó su vestido de Pascua y bajó las escaleras llevando un vestido largo suizo punteado de mi madre.

JUNE: (*Vuelve con el vestido suizo punteado*) Guardo montones de revistas *Modern Screen* en el cajón neceser de la mesa del tocador y hago un libro de recuerdos con mis

---

<sup>110</sup> Imagen de gran valor autobiográfico donde Adrienne Kennedy disfruta con su madre mientras cocina harina de avena. Son pasajes de la infancia de la autora. Podemos leer el fragmento en Kennedy (1987), "*People my mother dreamed about: In the morning I could hardly wait to hear about them... I secretly yearned that my mother would talk more about people she had dreamed about*" (p.33). Luego Adrienne Kennedy continúa escribiendo: "There is no doubt that a person talking about the people in his stories, or her dreams became an archetype for people in my monologues, plays and stories" (p.33).

fotos preferidas. A mí, especialmente me gustan las fotos de gente en fiestas con traje de noche. Guardo otro libro de recuerdos sobre Ingrid Bergman. Qué maravilloso tener un acento suizo y una sonrisa radiante.

Algunas veces cuando nadie está en casa, voy al ático y cojo el viejo traje de noche suizo, punteado, azul y blanco y me lo pruebo y me siento en la mesa del tocador con mis fotos de películas alineadas en el espejo y sueño despierta con estar en el Brown Derby. (JUNE, *puede peinarse el pelo de manera diferente.*)

MADRE: June, sube a la planta de arriba y se pone el vestido de Pascua. (JUNE *se marcha.*)

JEAN: (*Escribiendo*) Antes de que nos fuéramos, mi padre y el Dr. Mays miraron las fotografías del Morehouse y la Universidad de Atlanta.

MADRE: June, Jean, ¿tocaréis una pieza para la Universidad de Atlanta? (*Las gemelas van al piano y tocan "Para Elisa."*)

JUNE: (*Ella se pone de pie, soñando despierta*) En unos pocos minutos veremos a Paul Robeson.

*(Imaginándose ROBESON entra en el escenario central. Canta comenzando con "Waterboy". La música se apaga. El sonido de un coche.*

*Interludio.*

*El tema de música continua. La música puede juntarse con la visión de JUNE en el futuro.)*

JUNE: (*Escribiendo*) Condujimos pasando el cementerio de Lakeview donde mi hermano y mi padre serían enterrados, y la escuela, donde mi hermano correría las cincuenta yardas y ganaría el campeonato del estado.

TÍA ELLA: El coche cambia de dirección.

JUNE: No puedo parar de pensar en el cementerio de Lakeview donde mi hermano y mi padre serán enterrados.

TÍA ELLA: El coche gira de nuevo y da vueltas en la nieve.

Voces del DR. MAYS y EL PADRE: (*Llamando*) June y Jean. June. Jean.

JUNE: (*Apenas con coherencia*) Antes de que él se alistara en el ejército, Jackie fue al estado de Ohio donde competiría en atletismo. Se pone detrás de la ventana de Jean en el Baker Hall y practica su español. Será primavera cuando deje Alemania. Se marcha de Fort Dix y ahí es donde Jean le verá dieciséis meses después.

Voces del DR. MAYS y el PADRE: (*Llamándoles*) June, Jean.

JUNE: En su última noche en Nueva York, irá a ver *Pajama Game*. Cuando Jean está en su veintena, se llamará a sí misma poetisa lírica. Nuestro padre dirá, en una visita a Nueva York, “¿El sol? ¿Quieres decir que estás escribiendo sobre el sol<sup>111</sup>? Sí, ella sonreirá. Ellos estarán en la estación de autobuses del Greyhound. Él está de camino a Atlanta donde vive después del fallecimiento de su segunda mujer, que murió en un accidente de coche.

Voces del DR. MAYS y PADRE: (*Llamándoles*) June y Jean.

JUNE: Mi madre siempre ha dicho que mantener la familia unida es de las cosas más importantes en el mundo. Aun así, ellos se divorciaron en la primavera de 1961. De repente en aquella primavera Jesús se convertirá en un personaje en la obra que Jean escribirá en un futuro, un sorprendente Jesús, un Jesús severo, furioso, malvado, siniestro. Recordará cuando hace mucho tiempo íbamos a dar vueltas con el coche, cuando nos sentábamos en el campamento juntos o escuchaba a Jack Benny, yo por entonces veía a Jesús como algo dulce, dócil. Había creído, “qué gran amigo tenemos en Jesús.” Pero aquella primavera, sentado en la pensión Sabrina, se sentaría y crearía a un Jesucristo cruel.

Voces del DR. MAYS y PADRE: (*Llamando*) June y Jean.

JUNE: Después de que su segunda mujer muriera, mi padre visitaría a Jean en Nueva York.

PADRE: ¿Puedo venir aquí y vivir contigo Jeannie? Por favor déjame vivir contigo.

JUNE: Este sería el invierno antes de que Jackie fuera a dar una vuelta en su coche y tuviera un accidente. Estuvo en coma durante cinco meses. Cuando despertó tenía dañado el cerebro.

Mi abuela, mi tía abuela, sus casas rodeadas de petunias, setos, girasoles, magnolios, sus bienes, su vajilla azul y blanca, los cucharones, el cubo, los hornos panzudos, la forma en la que las casas se alinean en las carreteras de Georgia... la cerca de madera... estas casas con vistas a los campos de maíz, jardines de hortalizas, higueras, jardines llenos de flores que dan a la carretera, los porches que rodeaban las casas, los caminos de piedra que llevan a las escaleras... estas casas eran las casas más bonitas en el mundo para mí. Antes de que él muriera, mi padre volvería a estos lugares.

*(El tema musical ha continuado sonando en esta sección)*

Voces del DR. MAYS y PADRE: (*Llamando*) June y Jane.

---

<sup>111</sup> Referencia a *Sun*, la obra que Adrienne Kennedy escribe sobre la emblemática figura de Malcolm X.



PADRE: Las chicas están atrapadas.

TIA ELLA: Comedor. Por la tarde.

PADRE: Las chicas estaban atrapadas dentro del coche durante veinte minutos después de que el coche volcara en un montón de nieve en la bajada de Snake Hill.

JEAN: *(Escribiendo)* Mi madre corrió a ayudarnos y nos dio cacao caliente. Ella ha estado fuera en la nieve buscando a nuestro hermano que dejó al conejo correr por el porche y salió en su búsqueda. Nuestro padre condujo al Dr. Mays de vuelta al hotel.

*(Judy Garland canta, "Easter Parade.")*

JUNE: *(Sujetó su cabeza. Todavía aturdido hablando alto. Ella continúa viendo el futuro.)* Lo que veo, Pascua por la tarde, 1943:

La cama donde murió mi padre era invierno.

*(JUNE permanece de pie hablando.)*

JUNE: Cuando fui a Georgia, dormí en su habitación de niño. La ventana daba a un maizal, la habitación estaba exactamente como cuando mi padre era niño. Una cama de latón, una mesa de noche marmórea con una jarra blanca y azul y una palangana, una cómoda de madera de caoba y una alfombra doblada junto a la cama.

TIA ELLA: Entonces June ve a mi hermana empujando a Jackie en una silla de ruedas.

*(JUNE llora y corre.)*

JEAN: Antes de que pudiéramos parar a June, saltó y se calló por las escaleras del porche. Enterramos a mi hermana tres días antes de Pascua.

*(Interludio)*

TÍA ELLA *(aparece)*: Todo lo que ella vio se convirtió en realidad. Ahora el fantasma de June recuerda la Nochebuena de 1942. Cinco meses antes.

*(EL FANTASMA DE JUNE aparece. Lleva un vestido de punto suizo. "Bing Crosby" canta "White Christmas")*

TÍA ELLA *(continúa)*: Recuerda a su frágil madre llevando una bata de flores y un delantal corriendo desde la cocina con una flor de pascua. Jean, vestida con su vestido de bailarina verde, poniendo la mesa con la vajilla china, platos de flores, los mismos platos que usarán en Pascua, 1943.

El fantasma de June lleva su vestido de noche de punto suizo Brown Derby. Ella escribe también.

ESCENA

*(EL FANTASMA DE JUNE observa a JUNE.*

*Un tema de música.)*

JUNE: *(Escribiendo)* Algunas veces después de que termino mis deberes, me siento en el suelo junto a la biblioteca y miro el viejo y precioso volumen escarlata, y ojeo sus gruesas hojas. Un poema me llamó la atención. Lo leí muchas veces:

La música, cuando las suaves voces mueren,  
permanece vibrando en la mente,  
el aroma, cuando la dulce violeta se arrulle,  
permanecerá en el aire mientras huye.  
Los pétalos de la rosa, cuando la rosa muera,  
quedarán amontonados en la cama del amado;  
Así tus pensamientos, cuando tú te hayas marchado,  
un amor en su esencia debería permanecer siquiera.

La pasada Navidad mi abuela murió. Murió días antes de Navidad. En Navidad nuestra casa estaba triste. Volvimos de su funeral en Georgia, donde mi padre se había arrodillado sobre su ataúd cubierto de flores y había sollozado. Aquella Navidad no había bajado a la planta de abajo. Era temprano por la mañana. Me senté junto a la librería, cogí el volumen carmesí y leí: “Música, cuando las mullidas voces...”

Recuerdo qué sorprendente y maravilloso era permanecer en la habitación de mi abuela cada verano. Cuando me despertaba cada verano por la mañana miraba fuera desde cada ventana al mismo maizal al que mi padre había mirado cuando él se levantaba. En la habitación de enfrente había fotos de mi padre de niño permaneciendo de pie en esta misma casa. La manera en la que mi abuela organizaba las fotos hacía que parecieran tan excitantes como ir al Waldorf un domingo por la tarde.

Me encantan estas habitaciones: la habitación de mi padre y la de mi abuela en el frente de la casa con los asientos de cuero y el magnetófono Victrola y la habitación en la casa de mi tía abuela a la que se nos permitía ir solamente una hora los domingos, una habitación de sofás, helechos, armarios con vajilla china y fotografías de mi abuela y sus seis hermanas. *(Escribiendo)*

Mi madre a menudo me dijo que había sido enviada a un internado a la edad de cinco y había permanecido allí hasta que tuvo dieciséis. Su madre estaba muerta y su padre pensó que el internado era la mejor opción para ella. En las vacaciones de Navidad, dijo que se sentía muy sola y que el director de la escuela (En Fort Valey, Georgia) la invitó a su casa.

*(EL ESPÍRITU DE JUNE observa desde la distancia.)*

MADRE: June y Jean, la obra de Navidad sería en una hora. ¿Dónde está tu hermano?

TÍA ELLA: Winston entra de la calle con el árbol de Navidad.

(“*Nat King Cole*” canta, “*Christmas Song*.”)

MADRE: ¿Dónde está tu hermano?

JEAN: Está arriba, sentado en el porche viendo a Santa Claus.

JUNE: Espero que él no esté leyendo mi libro de secretos.

(*Luz sobre JACKIE en otro nivel*)

JACKIE: *Mi libro secreto*, por June.

Drácula: Aunque le gusta la sangre, es noble e incluso vive en un castillo.

Debido a su nobleza, puede convertirse en un vampiro y matar y hacer que a la gente le crezcan colmillos. Él es Bela Lugosi.

Sherlock Holmes: Es Basil Rathbone; él vive en un lugar llamado Baker Street en Londres.

Entonces hay un *The Invisible Man*, *Jack the Ripper* y un *The Woman in Black*.

Abe Lincoln: aunque él creció en una cabaña de troncos, acabó siendo presidente y liberó a nuestros antepasados de la esclavitud. Además, tuvo una mujer enferma mental<sup>112</sup>.

Mi madre: me cuenta historias de su vida en Georgia. Ella me enseñó el alfabeto cuando tenía tres años, y me enseñó a leer aquel mismo año. Me alienta a competir con judíos, polacos, italianos y compañeros de clase negros en la escuela elemental, y se enorgulleció en los logros de mis medallas de oro y plata. Continuó alentándome a leer y en quinto grado había leído todos los libros de la biblioteca del colegio. Comparte pensamientos secretos y llora con las películas a las que me lleva. Colecciona fotografías de ella y de la juventud de mi padre en Atlanta y las guarda en libros de recortes, y así yo soy capaz de imaginarme a mis padres de jóvenes. Me inculcó el deseo de ser excelente.

TÍA ELLA: En la planta de abajo Winston mira el árbol. De repente comienza a silbar. Decora el árbol con colores brillantes. Va fuera de nuevo. La nieve cae en el paseo. Estella trae un pastel blanco. El comedor brilla. Una flor de pascua, velas, muérdago, plata, vajilla china.

MADRE: June, es hora de vestirse.

(EL FANTASMA DE JUNE *mira*)

JUNE: Mi madre habló en el funeral de mi padre.

---

<sup>112</sup> Este pasaje autobiográfico podemos encontrarlo en Kennedy (1987), “*Dracula*: Even though he liked blood he was noble and even lived in a castle... Yet he had a mad wife” (p.25).

PADRE: (*Mirando el árbol*) Mi madre era una mujer tranquila. Tenía un cuerpo pequeño, casi quebradizo, pero fue dotada de un corazón de oro. Cuando murió el pasado jueves de un ataque al corazón, estaba preparando su caja anual de Navidad para mandarla a Cleveland.

JUNE: (*Todavía escribiendo*) Mis padres: les envidio. Para mí ellos poseen glamur. Beben wiski con soda y fuman cigarrillos, leen la revista *Crisis* y el *Pittsburg Courier*... son miembros de la NAACP y la Urban League, miembros de los Alpha, Kappa los Aka, los Delta y los Sigma, juegan al bridge, al póker y al *tonk*. Tienen clubs sociales cuyas acciones se dan a conocer en el *Cleveland Call* y el *Post*. A ellos les encantan los bailes formales (especialmente en vacaciones), Lena, Duke, Cab; adoran a A. Philip Randolph, Paul Robeson, S.E.B. Du Bois, Marian Anderson, Joe Louis, Sugar Ray Robinson y Mary McLeod Bethune. Están entregados a la “Causa Negra”.

TÍA ELLA: Winston vuelve con una estrella para el árbol.

JUNE: Sra. Bell: Una profesora de cuarto grado. Le dijo a mi madre que yo tendría un “ataque de nervios” si no paraba de intentar ser la mejor en todo en clase. Mi madre me dijo que tenía que parar de leer tanto; que tenía que salir y jugar. Me hizo sentarme en el porche de enfrente y me prohibió llevarme los libros de *Katy Did*. Escuché a mi madre decirle a mi padre lo que la Sra. Bell había dicho de mí según entraron en la cocina. Cuando mi padre salió de la cocina sonrió y me preguntó si me gustaría ir a dar una vuelta en coche (mi actividad preferida) y comprar algo de helado. Podría comprar Neapolitan (fresa, chocolate y vainilla) mi tipo preferido.

MADRE: Ve a buscar a tu hermano, así podremos cantarle el “Cumpleaños Feliz”.

(*Luces sobre JACKIE. La familia canta las últimas líneas del “Cumpleaños Feliz.” “Judy Garland” canta “Have Yourself a Merry Little Christmas.”*)

TÍA ELLA: El Espíritu de June, le recuerda a ella y a Jean en leggins y con los abrigos azules. Jean llevando su vestido de la Virgen María y un muñeco de niño Jesús en pequeño y canta: “*Up on the House Top.*”

(*Los actores durante la obra, de pie tocan campanillas de dedo, panderetas, piano, instrumentos de la escuela elemental.*

*Sonido de canciones, JUNE y JEAN.*

*El escenario se convierte en la escena.)*

La obra escolar. El escenario iluminado, el mánager, el cielo lleno de estrellas, los campos, los animales, azules, oro, carmesí.)

*(El escenario se ha convertido en la escena. Luces casi blancas. Desde lejos, a través de la noche estrellada viene JUNE lentamente con su disfraz de Virgen María. Ella flaquea. En la noche estrellada ellos vienen. Lentamente. Música de piano, "Away in a Manger." JUNE, la Virgen María viene más cerca. Ella sonríe.)*

*(oscuro)*

TÍA ELLA: El fantasma de June recuerda. *(Voces del coro cantan: "When I've Done the Best I Can.")*

Los días antes de Navidad, 1941. Montezuma, Georgia. En la iglesia blanca de madera con los cristales de la ventana manchados. Una puerta en la parte trasera del altar conduce al cementerio de color. El maizal está detrás. Los pájaros vuelan por toda la iglesia, a través de la puerta trasera entra la luz. El oscuro altar, rodeado por una barandilla está cubierto de gladiolos y claveles. En el frente del altar está el ataúd de la abuela de June y Jean.

Winston de repente se arroja contra el ataúd.

*(Un coro de voces continua*

EL FANTASMA DE JUNE *la mira a ella y a su familia.*

*Llevan abrigos oscuros.)*

JEAN: La ciudad natal de mis padres: Moctezuma, Georgia me miró a mí como los dibujos que nos fueron entregados en la catequesis en Jerusalén, los colores dorado, rojo y blanco del paisaje, la procesión de la gente caminando por la calle volviendo de los campos, yendo hacia la iglesia, carreteras serpenteantes, vista del campanario.

Cuando subí la carretera con mi abuela hacia la iglesia blanca de madera, me sentí como en una procesión sagrada, como la gente de las tarjetas de la catequesis de los domingos... la carretera roja y dorada, el cielo azul, los vecinos caminando delante de nosotros. Un día vi un libro de las pinturas de Giotto y pensé en las procesiones en la carretera. Uso sus colores en mis historias, sin darme cuenta de cómo he conectado los colores de las tarjetas de catequesis, los colores del paisaje de Georgia y los colores de Giotto.

Mi abuela me hizo galletas y pescado frío para el desayuno seguido de un cucharón lleno de agua mineral del manantial en el arcén.

*(Vagas voces del coro*

*Oscurece.)*

TÍA ELLA *(Aparece: Cleveland, noviembre 1974. Una habitación en YMCA donde Winston fue una vez secretario ejecutivo. Una cama simple, colcha a cuadros. En el muro*

hay una foto de él mismo (en 1938) haciendo el agujero para poner la primera piedra de la YMCA con los pastores de Cleveland. En el pecho hay una fotografía de su segunda mujer fallecida. Sufre de un enfisema. Pronto morirá.

Entra el fantasma de Jean y June. Todos se abrazan. El espíritu de June se sienta junto a Jean. Jean no puede ver al espíritu de June. *(Cuando mira a su padre, Jean recuerda la voz del pastor el domingo de Pascua de 1943.)*

PASTOR: Y en esta mañana de Pascua de 1943, uno de los líderes más ejemplares de Cleveland, este hombre joven con visión vino a Cleveland hace nueve años y se ha convertido en el número uno de la Banda Buster de Cleveland. Ha transformado las pandillas de Cleveland en clubs para jóvenes. En una sección de la ciudad, destacada por los problemas policiales, él está cambiando la delincuencia por una actividad constructiva.

JUNE *(Recuerda mirando a su padre)* Nuestra familia: nosotros dábamos vueltas en el Plymouth de mi padre cada domingo (a menos que hubiera una tormenta de nieve) después de la cena que era a las tres... en el verano pollo frito, en el invierno, cerdo o ternera asados. Empezábamos en Mount Pleasant.

TIA ELLA: Winston sujetaba recortes de sus trabajos desde 1930, a 1940. *Cleveland Press*, de las páginas del libro de autógrafos de June y Jean y sus pólizas de seguros del Metropolitan Life.

PADRE: Cada tarde leo tu diario y el diario de June del instituto. Cuando dejé Cleveland en 1961 encontré páginas en la mesa del tocador en tu vieja habitación. *(Leyendo los diarios de June y riéndose.)*

Penúltimo año de instituto, 1943: Mi padre a menudo me llamaba guapa cuando en el espejo yo veía una cara de extraño aspecto. *(EL FANTASMA DE JUNE habla con él. Tema de música.)*

Pensé que podría estar ridícula en mi falda escocesa y una blusa blanca con mi pelo liso, rizado en pequeños tirabuzones.

PADRE: Jean, aquí están tus diarios. *(EL FANTASMA DE JUNE habla con él.)*

Roosevelt y Churchill: Se les veía a ambos. Lo vi en el noticiario en el Waldorf Theatre. Ellos se veían para parar la guerra, estaban sentados en las sillas sonriendo. Churchill sostuvo su puro y el presidente Roosevelt fumaba un cigarrillo con una larga boquilla. Estaban aquí, allí, en Yalta. ¿Cómo, me pregunto, podrían ellos estar sentados en las sillas sonriendo, y parar a los alemanes? Mi padre me había dicho que los alemanes habían

invadido toda Europa. Yo estaba muy preocupado y entonces mi padre me decía que los rusos iban a ayudar. Los rusos iban a ayudarnos.

Los rusos (La Fiera Rusa): mi padre sonreía, el periódico bajo su brazo y entrando en la casa con grandes zancadas. El Oso Ruso está parando a Hitler. Entonces París fue liberada. No tendríamos que usar cupones para comprar mantequilla ni carne. No tendríamos que preocuparnos por si estábamos comiendo carne de caballo. Y lo mejor de todo, ya no tendría que preocuparme de ser un niño arrebatado de sus padres para convertirse en un hijo de Hitler. Podríamos ir pacíficamente de nuevo a practicar patinaje en línea en la acera o leer comics en el porche frontal de la casa. Pronto destruirían la garita. (EL PADRE, *lee. Se aferra a los diarios de su hija.* EL FANTASMA DE JUNE escribe.)

TÍA ELLA: *El sol.* La obra que Jean está escribiendo para su padre y Malcolm X. (EL PADRE *aparece en el centro del escenario, como le vimos al principio, en el domingo de Pascua, 1943. Un extracto de la obra de JEAN tiene un motivo musical separado.*)

PADRE (*Cuando Jean le ve*): Mi cabeza, la cabeza de Cristo,

La cabeza de un apóstol, la cabeza de Santa Anne, la cabeza de la virgen, la cabeza del infante Jesús.

Mi cabeza desmembrada.

...

No, todavía sueño.

Niños. El cuerpo y los brazos de un niño.

Cuando un nuevo sol aparece.

Creo que antes de que yo naciera,

mi madre soñó que me vio en el sol

luego el sol bajó.

Y por la noche yo aparecí en la luna.

Seguí soñando,

flores e imágenes de agua

en las costas de Italia

donde todo está desequilibrado.

No, debo pensar en los árboles.

La estrella de Belén.

TÍA ELLA: Jean no leyó las líneas de Winston de otra obra en el Public Theatre.

(JEAN en el centro del escenario. En este periodo, ella lleva una falda oscura y un sweater.)

JEAN: Era la guerra.

Nuestro padre dijo que todo el mundo estaba siendo colgado y asesinado en Europa. América no estaría a salvo por mucho tiempo.

...

Recuerda que vivimos en una capilla sagrada con nuestros padres.

...

Jesús, José, María.

...

La gente decía que nosotros éramos los niños sagrados.

...

¿Por qué empezó la guerra?

Quiero ahorcarme.

TÍA ELLA: Justo en las Navidades de 1974, un mes después. Una habitación de hotel. Winston está tumbado en su lecho de muerte. Jean se sienta a su lado. Un día de diciembre. El espíritu de June se sienta también.

PADRE: Jeannie, estoy leyendo sobre tu obra en el Public Theatre en el diario New York Post. Me lo llevo de vuelta a Georgia. Te nombra diciendo: "Escribí un poema para mi padre y Malcolm X llamado *Sun*." Y entonces hablaste sobre tus escritos. Citaste una obra llamada *A Lesson in Dead Language*.

JEAN: Una alumna levanta su mano.

Pupila: Sangro, profesora, sangro. Todo empezó cuando mi perro blanco murió. Era un perrito blanco encantador. Corría junto a mí bajo el sol cuando jugaba a un juego con limones en el césped. Comenzó cuando me convertí en mujer. Mi madre dice que es porque como soy mujer sangro. ¿Por qué, madre, por qué lloro?

Levantán sus manos.

Pupilos (al unísono): Mi madre dice que porque soy mujer sangro. La sangre sale de mí.

Perra Blanca: Ya que no sabemos quién mato al sol, todos seremos castigados. Todos sangraremos ya que no sabemos quién lo hizo, por ello todos seremos castigados.



Las pupilas se ponen de pie en el pasillo, de espaldas a la audiencia. Silencio. Todas tienen un gran círculo de sangre en la parte trasera de sus vestidos<sup>113</sup>.

ENFERMERA: Tu padre está teniendo alucinaciones sobre su hija June muerta y su segunda esposa fallecida. Habla acerca de Georgia y el día en el que el año pasado su casa de la infancia fue destruida por el fuego. Continúa hablando de su hijo Jackie, quien estuvo en coma y ahora está en una silla de ruedas en el Hospital High View. Una y otra vez, constantemente habla de June, que saltó o se calló por las escaleras del porche el día de Pascua en 1943.

*(El sonido del silbido del PADRE, "Let Me Call You Sweetheart".)*

*(Oscuro)*

TÍA ELLA: Jean todavía recuerda la primavera de 1947. La clase de teatro en el instituto de Glenville. Una habitación forrada con libros de teatro, un estuche con las ediciones de Samuel French, pupitres móviles y en la parte central un escenario.

*(Voces de la coral del instituto, cantando Rodgers y Hart, "Manhattan.")*

Sentada ante el escenario está Jean, vestida con un jersey, una blusa blanca con volantes, estudiando *Jane Eyre*. el fantasma de June estudia *Jane Eyre* también. Junto a Jean.

JEAN: *(Escribiendo)* Después de la muerte de June, mi madre algunas veces desaparecía por las escaleras del pasillo fuera de la cocina y cerraba la puerta tras ella. Podía oírla llorar. Cuando vino de vuelta a la cocina, no hablaba, se ponía a secar los platos o a pelar patatas para la cena. Algunas veces se iba al sótano y lloraba.

*(Voces distantes de una coral de club cantando "Oklahoma.")*

MR. DAVIS: Hoy hacemos caracterizaciones.

JEAN: *(EL ESPÍRITU DE JUNE habla con JEAN)* Yo llevaba un jersey de terciopelo color marrón y una blusa de volantes blanca. Intentando vestir como Joan Fontaine en la película. Había leído el pasaje una y otra vez y lo había memorizado (el momento en el que Jane deja Rochester). Fue la única vez en mi vida en la que yo tuve la oportunidad de convertirme en Jane Eyre. Aunque podía sentir la pasión, la evoqué en clase.

MR. DAVIS: Tú tienes imaginación. *(Tema de música)*

TÍA ELLA: Más tarde aquella noche en la oscuridad del comedor. Jean se sienta estudiando *Silas Marner*. Mi hermana entra. El espíritu de June se sienta junto a Jean.

---

<sup>113</sup> El pasaje hace referencia a la adolescencia de la autora, en relación con su primera menstruación. Nueva referencia autobiográfica. Esta vez Adrienne Kennedy introduce un pasaje de su obra *A Lesson in Dead Language*. Podemos leerla en Kennedy (2001), "*A silence. A PUPIL raises her hand.*) PUPIL. I bleed... *They each have a great circle of blood on the back of their dresses*" (44).

MADRE: ¿Recuerdas cuando June escribió una postal de penique a Orson Wells? Me la dio para leer. Dijo, “Querido Mr. Welles, me gusta usted mucho en Jane Eyre. Por favor envíeme un autógrafo.”

EL ESPÍRITU DE JUNE: Llegó un día de junio maravilloso en un sobre blanco, una foto de cinco por siete, no la usual de dos por tres de otras fotos, especialmente aquellos de MGM. Estaba firmada en tinta y parecía real, Orson Welles. Me convencí a mí misma de que era original. Antes de que pudiera organizarlo en mi álbum de recuerdos, Jackie puso mantequilla de cacahuete en ella. Comencé a llorar.

MADRE: June se sentó justo aquí. *(Ella apuntó hacia donde el ESPÍRITU DE JUNE estaba sentada. EL ESPÍRITU DE JUNE mira a su madre. Un tema de música.)*

EL ESPÍRITU DE JUNE: *(Escribiendo)* Pensé que la infancia de mi madre fue muy extraña. Todo el mundo que conocía iba a una escuela pública y nunca había visto un internado, al que “una vez fue enviada”. Fue muy difícil para mí imaginármelo, aunque mi madre me hablara de él a menudo. Finalmente, cuando tenía once años cogí un libro de la biblioteca, gris, con un diseño verde —un libro precioso, pensé— se llamaba Jane Eyre.

Casi antes de que el primer capítulo concluyera, se decidió que la heroína, Jane Eyre, “sería enviada a un internado”. Qué excitada estaba cuando me senté en una mecedora en mi habitación. Aquí estaba la pequeña niña que había tenido una vida como la de mi madre. Era tan emocionante que leí la primera sección de Jane Eyre en Lowood muchas veces. Comencé a envidiar la educación exótica de mi madre. No era justo que yo fuera cada día a la escuela pública Lafayette cuando ella había vivido una vida como la de Jane Eyre.

Tanto como me era posible, solía imaginarme que había sido mi madre cuando era niña. Creo que después de Jane Eyre, cuando me contó todas esas historias, pensé que me habían sucedido a mí: su vida en el internado, sus fotos en su libro de recortes en vestidos de organdí, de pie junto a la modelo T. Ford, la gente de sus sueños y quizá lo más importante de todo su precioso pelo, del que todo el mundo hablaba. Ahora creo que a menudo pensé que era míos. Todos me pertenecían.

*(EL ESPÍRITU DE JUNE se desvanece.)*

TÍA ELLA: Estela salió. Sus pasos al bajar se escuchaban. Luego el sonido de su llanto en el garaje. De repente, por primera vez, Jean ve el fantasma de June. Se encuentra en el sauce llorón conmigo.

Winston entra deprisa.

(EL ESPÍRITU DE JUNE *aparece desde lo alto del sauce llorón en Georgia.*

JEAN *ahora ve al ESPÍRITU DE JUNE.*)

ESPÍRITU DE JUNE: Jean, Tía Ella me habla de nuestro padre.

JEAN: (*Mirando a su hermana*) ¿Nuestra Tía Ella la que está chiflada? ¿La que canta en el sauce en Georgia?

EL ESPÍRITU DE JUNE: Sí.

TÍA ELLA: Cuando Winston era un joven en Morehouse, sintió que estaba en la niebla de espíritus alados. Tenía esa visión conmovedoramente religiosa de sí mismo. Muy ideal.

(JUNE *escucha la voz de ELLA y ahora por primera vez ve a TÍA ELLA.*

ELLA y EL ESPÍRITU DE JUNE *aparecen sobre el nivel superior. JEAN permanece sobre el centro del escenario mirándolos.*)

JEAN: Tía Ella... (*Tema de música*)

June, tres meses después de que tú murieras, vimos a Paul Robeson en la iglesia de St. James. Estaba como te lo imaginaste.

(ROBESON, *centro del escenario, Schumann tocado por SCHUYLER*)

No fui a nuestro recital la semana después de que tú murieras. Nunca tenemos la oportunidad de tocar "*Fur Elise*."

(*La música se desvanece*)

EL ESPÍRITU DE JUNE: Jean, si miras en nuestro tocador, en el cajón de la izquierda abajo, donde está el papel rosa de la pared en línea recta con el tocador, encontrarás los escritos de Tía Ella. Solía traérmelos en mitad de la noche.

(TÍA ELLA *canta dulcemente, "Go Down Moses".*)

JEAN: Hola, Tía Ella.

(*Sonido de ESTELLE llorando en el sótano.*)

EL PADRE: Quiero hablar contigo. Tu madre y yo puede que nos divorciemos. Quiero irme de vuelta a Georgia.

JEAN: Hola, Tía Ella. ¿Todavía cantas en los árboles?

TÍA ELLA: Sí.

EL ESPÍRITU DE JUNE: Jackie sabe todo acerca de la futura segunda boda de nuestro padre. Jackie siempre leyó las páginas que Tía Ella me dio. Esto es por lo que él resopla. Tía Ella dice que le habla a nuestro padre temprano en las mañanas cuando sueña con ser negro en su habitación de niño. Ella dice que saca la cabeza por la ventana, la que da al

maizal y el maíz crece tan cerca que su cabeza está en medio de dos tallos. Tía Ella dice algunas veces que se sienta con nosotros en el balancín del porche.

EL PADRE: Tengo recuerdos de mi madre entrando por la puerta del salón con una lámpara en la mano.

JEAN: June, a menudo pienso en nosotros, con nuestra radio frecuencia, sentados junto a la radio Philco esperando un mensaje de Jack Armstrong.

TÍA ELLA: Jean, tú madre sufrió dos abortos. Su tía murió en el 39 y en la mañana del funeral, después de recorrer novecientas millas en el tren, en el quinto mes de embarazo Estelle perdió su segundo hijo. Esto la mató y además el sistema de escuelas de Cleveland no estaba contratando profesores negros. Había una cantidad reducida de contrataciones y no podía conseguir trabajo. Cayó en un estado de ánimo que muy diferente de cualquier estado en el que ella había estado. Recuerdo que se había puesto su camión y perdió todo contacto con Winston y su trabajo.

Y tu padre, recuerdo el compromiso de la nueva Y, todo el mundo deambulando por las habitaciones recién enceradas llenas de cestas de flores congratulándole. La prensa, allí disparando sus lámparas. En mitad de los agradecimientos había subido al tejado. Nadie sabía si estaba intentando coger un pájaro, detener sus lamentos o suicidarse. Había caído en el andamio, se había roto el brazo y finalmente había sido rescatado.

*(Silencio. La habitación estaba muy oscura. TÍA ELLA desaparece.)*

EL ESPÍRITU DE JUNE: Jean, coge las páginas de nuestra vida de la cómoda de noche. Tía Ella me llama.

*(EL ESPÍRITU DE JUNE se desvanece.*

*TÍA ELLA canta: “Go Down Moses”, “Tell Old Pharaoh Let My People Go”—una línea.)*

JUNE: *(aparece): (era Pascua de 1943)* Todo bien por ahora, hermana. Escribe todo para nosotros. Antes de que me vaya, Jackie sabe que nuestro padre intentará suicidarse la noche de su cena homenaje. Había leído las páginas de la Tía Ella.

*(Suena un jadeo profundo de JACKIE)*

JEAN: June, todavía tengo tu libro de recortes de estrellas de cine. Por favor no te vayas. No podríamos escribirles a los estudios de cine pidiéndoles algo.

JUNE: Recuerda cómo solíamos cantar, “¿Te gustaría columpiarte en una estrella?”

*(Ella se desvanece.*

*Una melodía casi inapreciable: “Would you like to swing on a star?”*

*(Fin)*

#### 4.7.30. Additional notes on *June and Jean in Concert* (1995).

June and Jean in Concert is the culmination of Kennedy's form of turning autobiographical material into autobiographical plays. June and Jean in Concert is a perfect example to give students a way to compare two works from Adrienne Kennedy and establish the canons of how autobiographical narrative excerpts can become autobiographical plays. June and Jean in Concert closes the circle in her theatre construction. This play completes, as we started at the beginning of the present dissertation, the search for people and facts that decisively influenced her in the construction of her work and means a good ending for the present thesis as it ranks high in the aspects studied and connect them all. Autobiography, creativity, intertextuality, and Education mingle in these lines.

Necessarily the themes discussed in the play are mainly autobiographical and the plot concentrates in Kennedy's aspects of life and people who influenced her. Authors agree on the idea that what the reader can find is the result of staging Kennedy's own experience as "a reflection of many of her theme's characters, and dramatic techniques" (Kolin, 2005b: p.172). Generally considered as play with biographical elements studied on our doctoral thesis, most of Kennedy's background for June and Jean comes directly from the first two segments of *People*; those who have to do with *Elementary School* and *High School*.

Apart from the references to its biographical component, main studies on the play (Akkaya, 2019; Ahad, 2010) concentrates in the analysis of Kennedy's characters, as a manner of understanding the girl's figure, one as the author and the other as ghosts. Although, we understand their vision on the moment of taking the play to stage, we believe that was not Adrienne Kennedy's main concern. In our knowledge, she is aware that most of her plays will have to suffer changes to adequate her dreaming set into reality. For us, *June and Jane in Concert* is the open discussion of two voices that would permit her to treat mother and father memories, as reference of main influences she received from childhood.

Technically, the play represents the complexion of Kennedy's development as a playwright, something that we have studied in this translation and doctoral thesis from the beginning in those lines of the *King of France* (1963). The experimental exercises on

fragmentation of her main character in several other characters, some of them historical and some of them fictional, to be able to open a wider view of her life-experiences have turned now into a process where she created two characters who will converge in herself and her life experiences. The play, as most of Adrienne Kennedy's plays does not present the plot in a linear way. Following postmodern techniques, the action jumps back and forth in time (she moves in act 1 from Easter 1945 to Christmas Eve 1942, and then in act 2, the action moves from December 1941 forward to November 1974 and finally back to the spring of 1947). And another point is that many passages in June and Jean are assembled around a character reciting a speech or even preparing a conference, revealing on stage a family of women/writers/historiographers, and paradoxically preparing the stage for Sarah, the two Claras and the two Suzannes, Alexander and Sand, as some of her main characters.

The creation of Jean and June out of *People* announces us that Kennedy reveals once again how her own composing technique evolved not in a linear, chronological way but through blending present, past, and future. Embellishing her Memories, Kennedy releases the procedure by which she became a writer who (re)created herself in her own characters. That is the reason why she has invented the black women autobiographical theatre as a way of fighting against racism, gender discrimination and white supremacism.

In 1977, Kennedy together with Lisa Lehman co-authored a quite valuable that includes the key for the present play and justifies both our educative proposal and links with the semiotic analysis of Kennedy's plays. Kennedy mentions on that line that "I write about my family. In many ways I would like to break out of that, but I don't know how to break out of it" (p.42). This play is a clear example of that fight and the outcome. In this sense, we studied in chapter III that she and her plays are rooted in traditional autobiographical writing into Afro-American race.

In this closing, we believe that memories, dreams, and life experiences are important materials in the process of constructing her works. She constantly recurs to past-annotated nightmares or dreams to establish the bases of a new play. We read in Kennedy & Lehman (1977):

I think all my plays come out of dreams I had two or three years before; I played around with images for a long period of time to try to get to the most powerful dreams... I had this dream in which I was being pursued

by red, bloodied rats. It was very powerful dream, and when I woke up the train had stopped in the Alps. I was night. I had never felt that way. It was a crucial night in my life. So, I was just haunted by years, about being pursued by these big, red rats. (p.44).

June and Jane summarize somehow our doctoral thesis on a double sense: first, it represents the result of a retrospection view of the author, using memories and mixing them with her dreams, a recollection that is difficult to separate from facts and fictions in an understood pact with the Spectator. This play also represents the fragmentation exercise that the Spectator would read and would see difficult to be represented on stage. At the end, it includes an exercise of referents and references with the help of those dreams and metaphors. In a second sense, it contains essential aspects of our didactic proposal that we close now with June and Jane translation. The exercise and need of practicing autobiography to find our voices for a better world looking at our family as elements of our biography as constructor and mirror of a better reality.

In the last lines and taking the advantage the women representation in the play we would like to close with the mother figure, something studied in the semiotic analysis of Kennedy's autobiographical plays and an active element of our educative proposal in the classroom. In this sense, we consider Adrienne Kennedy as the continuer of Greek Tragedy writers, Sophocles, Euripides, and Aeschylus, adapting themes and images to the necessities of African American new language.

Her mother came from a split family, majored in drama at Atlanta University and had all those photos of herself in theatre dresses. Kennedy's mother read parts of the Bible to her when she was a child, her mom storytelling was key and it was full of images, and her stories were very intense for a child and there was a lot of anger there, sarcasm and humor describing people so brilliantly. Adrienne Kennedy's mother has always been the support to her career, and she has always been with her in the difficult moments, London, Harvard, and the premiers of her work. In her words to us:

You understand That. At twenty-two when I read Poet in New York It opened a path. And. Lit. A way  
 But. I had been listening to my mother Tell stories. And. Recite her dream sell my. Life And it is so, clear  
 my plays are Imitations of this Glass menagerie at fifteen. Poet in. New York blood wedding At twenty-two.  
 Are. Monumental  
 But. Childhood. CHILDHOOD.  
 A mother recounting dreams  
 Is the beginning  
 Glass menagerie taught me the value of my own surroundings  
 For drama  
 Lorca showed me I must stop trying to write  
 A perfect three act play

But. Childhood, childhood, childhood  
A mother. Stories. A mother stories  
My book.  
PEOPLE WHO LED TO MY PLAYS  
Makes  
It clear.  
The sequence of. Influences.

In these words, to us, she gave us the key for her works and influences and for our interpretation and the main idea that childhood and life experiences in general are always behind her/ our autobiographical project.



## CHAPTER V: RESULTS, PROSPECTIVE AND LIMITATIONS.

As a result of the previous chapters, we can provide the fact that the educational proposal presented in this doctoral thesis based on the cultural awareness and Adrienne Kennedy's theatre and translation has already been implemented in the last weeks of the 2021-2022 academic year within the subject of Universal Literature I. The main feature was the reading of some fragments of Adrienne Kennedy's plays, as part of the post-1950 theater unit and, in particular, female authors. The chosen fragments belong to Kennedy's *Because of King of France* (1963) and *Funnyhouse of a Negro* (1964) translated in Chapter IV. In several sessions we not only contextualized the fragments in relation to the second Chapter of the present doctoral thesis, but also, we used certain semiotic features to deal with autobiography in literature and its applicability.

The students responded very satisfactorily to the reading of the texts and to the possible interpretations of them. Not only did they find similarities in the variety of characters that appear in both Kenney's works, but also, at a certain time, they managed to apply problems on issues of discrimination, gender, and race within their own lives which, somehow was one of the objectives presented at the beginning of the thesis. Even so, as the proposal has been formulated bilingually, with a translation into Spanish, we have achieved that students have the possibility of accessing the texts both in the original language and in the translation, greatly facilitating their final interpretation.

We would like to conclude by saying that our didactic proposal and the implementation of the theatrical methodology that we want to achieve will materialize for the next course in the creation of an Academy of Communication and Theater, parallel to a School of Music already working in the SEK El Castillo International School with the implementation of several activities aimed at secondary and high school students. Meetings have also been held to implement it at the institutional level at the SEK Educational Institution, which also has the Camilo José Cela University. These activities will consist of one hour per week for MYP2 students within the IB programs, the activity of Theatre and Communication as a subject of curricular enrichment and students will also be prepared to take the official exams of Trinity College, in its grades 6 to 8 in Communication Skills and also communication and theatre. We hope to obtain enough

data next year to be part of a future academic article that explains the acceptance and benefits that our thesis has had in the education of future citizens in terms of gender, race, and social discrimination.

Finally, as self-assessment, we only see limitations in the comprehension of texts by students. The first was that they could not have a deep understanding at the first reading of the chosen texts. Due to the difficulty involved in the author in the creation and construction of theatrical texts, students in their first reading do not manage to have a complete decoding of the text. The second limitation is the slowness in the process of decoding the message that in Adrienne Kennedy often remains hidden under a semiotic labyrinth where reality and fiction are mixed. Finally, we could say that the last limitation we found was the difficulty of text accessible to a student of medium low profile in reading comprehension.

## CHAPTER VI. FINAL CONCLUSIONS.

Adrienne Kennedy was educated and influenced by decisive facts within the first half of the 20th Century. On one hand, she was raised up in the United States under the influence of Du Bois's philosophy and the double consciousness construction, the NAACP birth, the Negro Cause fight, the Harlem Renaissance, the Négritude concept, the 1929 economic crash, the Civil Rights Movement, the Black Power raising up and the Black Arts Movement, the Black Theatre, or the Black Aesthetics. On the other hand, she was deeply influenced by European events such as the rise of Hitler, the Second World War, the Holocaust, or the publication of the publication of the Beauvoir's *The Second Sex* (1949). These social, political, and literary features modeled and defined her plays and speech in the second part of the century. Their essence, as we have proved, defined her innovative post postmodernist approach to theatre and arts in general. These events, those characters involved, and her vision and opinion are present in her plays and all of them are part of the objectives devised for the present dissertation.

At the beginning of the present doctoral thesis, we proposed a set of objectives we aimed at that early stage. Those were, first, to present and to provide background for the understanding of Afro-American context in the twentieth century and to root Kennedy's literature in that context. In addition, we aimed at proving Adrienne Kennedy's as autobiographical theatre in the sense of vindicative recognition of oppressed African American minorities. Including a semiotic analysis of Adrienne Kennedy's plays capable of proving whether those can be considered autobiographical as the root for the frame of the activities included and developed in our methodological proposal. Finally, it was our goal to offer a comprehensive educational proposal based on autobiographical theatre and include as part of that innovation the first authorized and annotated translation of a selection of Kennedy's plays into Spanish. In order to achieve those aims we come up with a set of research questions to be answered.

Our first research question inquired into whether education could be assisted through Adrienne Kennedy's plays to understand the Negro Cause and the context of the Civil Rights Movement. After our study of Kennedy's works and their direct or indirect implication in education, we can affirm that education can be assisted by in terms of ethnical and Civil Rights movement identity and consciousness.

In Education, the 20<sup>th</sup> century moves from John Dewey's *Education and Democracy* (1916) and the idea of being practical and positive for society or the ideas of Washington and Du Bois on education, talent, formation, and consciousness to the Bologna Project in 1999 in Europe where education finally turned solidly and, at all levels, student-centered. Those extremes of the timeline coincide on the fact that abuse and discrimination must be fought only through education. In that context, we believe Kennedy's plays can be better understood in the light of Education.

On the biographical side, Adrienne Kennedy was educated in public schools. Her years in the Ohio State University, the comprehension and assimilation of her father's cultural and religion background, her own Christian roots and her creative writing courses taken at the Columbia University in New York are definitely present in her works. Precisely, moving to New York was determinant to write a theatre corpus that we considered as autobiographical, activist and feminist.

Inevitably, those elements are the roots for Kennedy's plays based on transformation and a new perspective of reality addressing personal and social events. In addition, education, on its way to new forms to promote freedom and equality in terms of race, gender, and social inequalities cannot escape from questions of personal and social abuse for the education community. Not only politically, but individually, are society eager to obtain solutions for current discrimination. Assimilating history discrimination and working face to face with that aspect lead us to understand one of the most important moments in history regarding the issue: the birth of the Negro Cause, the birth of the Civil Rights movement or the age of segregation and Jim Crow laws in history. Kennedy's work situates activism and innovation as essential reacting against abuse based on denouncing from personal experience, as in some of Baldwin's writings. To situate her personal, individual, social, and historical approach will really benefit students and complement their formation. The way education can be assisted is through methodological strategies that will be beneficial to set the students in front of their identity and tenable them to gain knowledge and make decisions to change the world. We can also conclude that the implementation of Kennedy's experimental and autobiographical theatre within the curriculum using the autobiographical parts and applying Puertas' (2004) semiotic categories into the practical exercises and tests we have selected in the didactic proposal, the results will be essential to educate new generations to fight for race,

gender, and social equalities. In this sense, all the education community from governments to families are eagerly searching for formulas achieve full inclusive education. Nowadays, the world is changing drastically and the need to interact with other cultures, races, and genders is increasingly growing bigger and bigger. Discrimination can only be avoided with a strong education in values, with open mind ideas and with a strong line of equality. In this sense we believe that Adrienne Kennedy's theatre has the power to manifest current problems in the terms concerned. We have demonstrated that autobiography has an extra value viewed from a semiotic perspective and its application into different educational programs is possible. The changes will be strong and the effects over students and teachers who apply the didactic proposal will be valuable.

Our second question wondered to what extent experimental theatre could be considered autobiographical activist theatre in the works of Kennedy. We have proved the inevitable and essential bond between Kennedy's life experience and Kennedy writings. Then, in order to answer this question, Kennedy's theater on gender, race, identity and abuse issues is necessarily to be considered autobiographical for different reasons: firstly, for a voice of the author who personally confirmed the idea to us; then, for coincidences and intertextuality found with her autobiographical books that establishing solid pillars on her life writing; and finally, after our semiotic analysis of autobiography in Kennedy's drama, we can conclude that writing techniques have just turned to be just a mask, but definitely, not a negation of Kennedy's life writing. The topics used in her plays are critical in meaning and essence, and sharp in the expression of her fears, her childhood, her marriage, and her vision to criticize and ironize on Christianity and chauvinism, as well as discrimination and abuse. However, it is true that her influence from her European vision and knowledge provided her with a different perception criticizing both blacks and whites.

In the case of Kennedy's drama, experimentation deals with transformation, and it can be understood as a symbol of constant metamorphosis and change. Experimental strategies such as that sense of metamorphosis, fragmentation of identities and the self, experiments on the Ego, dreams and their interpretations have been proved to be methodologically speaking a hiding exercise where Kennedy uses different masks for fear, at times, and to take distance and defend positions situating spectators, readers, and students in front of events. However, the research on Kennedy's works and her

autobiographical theatre takes us to confirm that biography in the author is not only a mere appearance but in essence the interpretation of Kennedy's corpus could have not been completed without the perspective of Kennedy's life writing. Thus, we can also affirm that the positioning of the author in a play, even in the most complex one, situate the Spectator/Reader in a search for the author's voice. Merely understanding of the play as a literary exercise, if Kennedy's writing is ignored, results insufficient at times. Although there are great differences from her first experimental plays in concordance with Albee's influence and Amiri Baraka's BARTS form of understanding theatre, it is important to remark that, in the whole set of Kennedy's writings there exist the idea of looking back, the appearance of memories and personal anecdotes that can be observed even in Euripides's adaptations. Adrienne Kennedy's family memories are predominantly the core of her work. The biography extracted from personal references that we have proposed is important to determine the number of autobiographical passages included. Experimentation in Kennedy has been proved as a question of technique and revolution in the sense of Baraka. This is something that breaks mostly linear narratives, splits the characters, and reinforces the role of the reader or spectator as in post postmodernism to search for an involvement and, also uses autobiography for the sake of denounce.

So, at the beginning of the present research we also wondered whether Adrienne Kennedy's autobiographical theatre provides a social and cultural way of activism in education. The first conclusion is that the blur of genres in the first quarter of the 21st century has made traditional knowledge on the autobiographical cannon obsolete or incomplete. From our research, autobiography does not have to be necessarily applied to narrative exclusively due to the fact that the meaning, the image, and the deep layer of analysis applied to Kennedy's plays has been to be successfully proved. Autobiographical semiotics proved to be possible from the perspective of classics in the sense of the corpus of narrative, but provoked uncertainties on the new vision on other genres. Our deep analysis confirmed that autobiography can fit in drama in general and for Kennedy's plays, successfully. So, in this sense, we affirm the possibility to offer a semiotic method on drama to determine Adrienne Kennedy's apparently fictional works. The analysis of autobiography through semiotics has provided a tool in two directions: first, in a theoretical way to see how the author dealt with retrospection, autobiographical memory, the innovation of the spectator, the success of fragmentation and otherness as masking exercises for the denounce or communication of events as well as her ideas of intimacy,

sincerity and credibility and authorship. And second, the items analyzed have been the core for our educational proposal based on theatre and on the autobiographical project of the student placing, as Kennedy did, students on hard situations making them aware and involved to be able to change the world. For that assertion, we have constructed the method based in origin on Puertas' (2004) semiotic categories for the analysis of autobiographical narrative. Attending to the structural-morphosyntactic, the semantic-substantial and pragmatic aspects of autobiography and semiotics, we have created a method capable to differentiate autobiographical from non-autobiographical plays.

In addition, we wanted to examine whether autobiographical theatre provides a social and cultural way of activism in education. And, by extension, we wondered if the Spanish translation of Adrienne Kennedy's plays help provide theatrical bilingual instruction in High School and College to address race and gender issues putting into question whether there are any benefits in using Adrienne Kennedy's theatre to improve cultural competence or awareness in the 21<sup>st</sup> century.

The implementation of cultural competence in the classroom, understanding cultural competence or awareness as the capacity of humans to improve culturally in a frame not previously determined, provides enormous and significative benefit, especially when working with Adrienne Kennedy's autobiographical theatre. Cultural awareness, as we saw, needs knowledge, understanding, analysis, critical perspective and thinking, reaction, and discussion of ideas. Using Kennedy's drama means to understand her history, her biography, her life, her environment, her denounce, her context and Afro-American history, as well. In this sense, there are two reasons why we believe cultural competence will be improved by Adrienne Kennedy's assimilation's work: on one hand, students will be able to understand black communities since the beginning of 19th century and, in particular, black women's particularities. On the other hand, after applying a semiotic analysis through the selected texts, where autobiography is the core, students will face the problems of gender, race, and social inequalities. Finally, the benefits obtained by reading Adrienne Kennedy's plays in a bilingual format will determine if cultural competence has grown in relation to previous standards, comprehending cultural competence as a form of assimilating a new way of dealing with black world's performance.

In conclusion, an autobiographical type of theatre proved to be a reflection and a respond to personal and social debates and memories that take cautiously into account the role of the spectator and serves as a therapy, as a mirror and as a vindication of a race, and a gender clearly turns into the most active and solid way of agitation for social and cultural topics. The proposal has a *Theatrical* perspective, which means that through strategies such as debate, character's role playing, reading interpretation, writing reformulation, and acting and staging, students and teachers could have access to Adrienne Kennedy's work in a reduced format to include issues on race and gender discrimination in an educative context and within the curriculum, transversally and inclusively in many Bachillerato's humanity areas. The final result of the annotated Spanish translation means definitely a step on the linguistic competence and the cultural awareness. The Spanish translation of Kennedy's plays is a tool for bilingualism in national and international curriculums. At the same time, the translation will enhance the knowledge of the play and the writer's intentions. In addition, it provides knowledge and materials that will define the line of the Negro Cause and Negritude as philosophy, the coincidence in Harlem Renaissance literature themes production including autobiographical black lives, rural southern and African heritage, the exploration of life in major cities, and race-identity, sexual aggression, and black music. The innovation of the BARTS but with Kennedy's personal twist and implementations of innovative techniques for Afro-American Women theatre and the personal implication of herself and family will help for the understanding of crucial moments in the history of civil rights, so fashionable still these days.

Adrienne Kennedy, as a great reader and an intellectual of her time, perfectly knew the literature production and the important issues black communities needed to be exposed to during the Civil Rights period. Both in our annotated translation and in the semiotic analysis, we have discovered Kennedy's description and definition of Black women and the city as symbols to portrait suffering. In the first case, the semiotic analysis applied to Adrienne Kennedy's work has permitted us to demonstrate that her plays could be considered autobiographical, examples of activism and innovation and feminism regarding the predominance of her use of female characters as protagonist and symbols as a form of denouncing race, gender, and social inequalities in black communities. She creates a new scenario and a new form of placing black women issues in a more



experimental form in her first group of plays, backing up to Du Bois's philosophy in Suzanne Alexander's corpus.

Finally, we inquired on the understanding of Kennedy's work on the perspective of feminism. It is generally understood that Kennedy did not want and did not consider herself part of any movement or association per se. Then, her individual decision was not to be considered within any trend of thought. However, we can trace her position on gender issues and feminism through the analysis and translation of her plays. Acknowledging her admiration for Sartre and, more specifically, for Simone de Beauvoir, she was one of the authors that somehow criticized Beauvoir for not including Afro-American authors in her works.

At that time, Afro-American writers were not even acknowledged. Joanna Russ, contemporary to Kennedy, and one example of women writers known to be a science-fiction and feminist writer, mentioned those *The Wrong Groups* (1983). By *Wrong Groups*, Russ refers to women writers defending women in general pointing out weaker groups or wrong groups remarking the effort they made just for the fact of writing despite the difficulty they have to face within families, society, and work. She claims that they will keep on writing in spite of the oppressing strategies against them such as being ignored, condemned, or underestimated. And among these, Afro-American women and writers are included. Kennedy's plays and characters talk, as in Russ, of critical position and denounce on gender issues. She, in our view, belongs to that more reactionary authors in the denounce and in the activism through her topics, technical innovation and goals. Different to Russ's science fiction, Kennedy's life writing uses theatre to make her spectators and readers face life as hard as it is, as complex as it is, as unstable as it is without the elements that fiction and narratives provide. For that reason, as we saw, stage is a complement in that activism. In this sense, we believe Kennedy is situated between ways due to her long career including her last 2020 publication. However, we find traces of later positions being into the group of authors still publishing in her 80s and still being the glue between what she learned from her father and what she is still teaching to the youngest ones. In a sense, the so called second wave of feminism, and the reaction was especially seen on stage and, that environment could define their feminist approach and fight. Women as the center presenting themselves as in a state of transformation and continuous transmutation, a place where their dreams (based on their own fight) can have millions of interpretations,

We can also conclude that there exists a feminism connected of Kennedy's feminism connected with the sense of confinement and representation of a small place. Although our dissertation has its value in a philological perspective with the Spanish translation and the semiotic analysis, we would like to say at this point that vindication, feminism, and radicalism are strongly amalgamated into the core of the dissertation. Adrienne Kennedy represents in her essence the three concepts. She was part of the African American Feminism, she created a vindicative theatre and by extension she fought against radicalism implanted into the American society. Our conclusion is that, taking the position of the authors as not participating of any movement, her writings direct her, in our view as third wave of feminism if we consider her characters, behavior and significance. Furthermore, we see in her aims, forms and techniques, and extra element of violence and activism in the line of Chimamanda Ngozi Adichie, Alice Walker or Toni Morrison.

Finally, we believe the objectives we outlined at the beginning of the present thesis. In the previous pages we have provided background for the understanding of Afro-American writer Adrienne Kennedy within the events of the 20th century and rooted Kennedy's literature in that context. In addition, we have proved Adrienne Kennedy's as autobiographical theatre in the sense of vindicative recognition of oppressed African American minorities by analyzing the semiotics of autobiography. An from those pillar we achieved the goal of construction and implementing a methodological proposal, bilingual in essence, on autobiography, cultural awareness and theatre providing at the same time the first authorized and annotated translation of a selection of Kennedy's plays into Spanish.

## CHAPTER VII: BIBLIOGRAPHY.

- Abd El-Rahman, H. (2020). The Consciousness of the Pluralism and Consciousness of Pluralism and Cosmopolitan in Barroga's Walls and Kennedy's The Ohio State Murders, *67*, 125-143.
- Abs, H. J. (2021). Options for developing European strategies on citizenship education. *European Educational Research Journal*, *20*(3), 329-347.
- Acker, P. (2006). Horror and the Maternal in Beowulf. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, *121*(3), 702-716.
- Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Nathan.
- Adams, T. D. (1990). *Telling lies in modern American autobiography*. UNC Press Books.
- Adrados, F. R. (1995). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza Editorial.
- Ahad, B. S. (2010). *Freud upside down: African American literature and psychoanalytic culture*. University of Illinois Press.
- Aja Sánchez, J. L. (2020). *Introducción a la teoría de la traducción*. Universidad Pontificia Comillas.
- Akkaya, B. (2019). *Generic hybridity in Adrienne Kennedy's drama: The Alexander Plays* [Master's thesis, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Al-Atawneh, A. S. (2002). *The search for self, place, and identity in the works of Adrienne Kennedy and Ghassan Kanafani*. [Dissertation, Indiana University of Pennsylvania].
- Albee, E. (1988). *Conversations with Edward Albee*. University Press of Mississippi.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la auto ficción*. Biblioteca Nueva.

- Alen, E., Domínguez, T. & Carlos, P. de (2015). University student' perceptions of the use of academic debates as a teaching methodology. *Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education*, 16, 15-21.
- Alessandrini, A. C. (Ed.). (2005). *Frantz Fanon: critical perspectives*. Routledge.
- Alfano, C. (1992). The issue of feminine monstrosity: A revaluation of Grendel's Mother. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23(1), 1-17.
- Allamand C. (2018). The Autobiographical Pact, Forty-Five Years Later. *The European Journal of Life Writing*, 7, 51-55. doi: 10.5463/ejlw.7.258.
- Allen, S. E. (2019). Doing Black Christianity: Reframing Black Church scholarship. *Sociology Compass*, 13(10), 1-15.
- Almeida, A. P. L. A. P. D. (2009). *Ana dos Mil Dias: Ana Bolena, entre a luz e a sombra da Reforma Henriquina*. [Faculdade de Letras da Universidade do Porto]
- Amedegnato, O. S. & Ouattara, I. (2019). Orphée noir” de Jean-Paul Sartre: une lecture programmatique de la négritude. *Revista de Estudios Africanos*, 0, 23-50. <http://doi.org/10.15366/reauam2019.0.002>
- Anis, R. (2006). *Three multiracial American women playwrights of trans-cultural consciousness: Adrienne Kennedy, Velina H. Houston, and Diane Glancy*. Indiana University of Pennsylvania.
- Antón-Pacheco A. (2005). *El teatro de los Estados Unidos. Historia y crítica*. Langre.
- Aptheker, H. (1939). Maroons Within the Present Limits of the United States. *The Journal of Negro History*, 24(2), 167-184.
- Aptheker, H. (1960). *A documentary history of the Negro people in the United States: From Colonial Times Through the Civil War*. Citadel Press.
- Apuleius L. (1976). *The Golden Ass*. Penguin Classics.
- Apuleyo L. (1987). *El asno de oro*. Gredos.

- Ards, A. A. (2015). *Words of witness: Black women's autobiography in the post-brown era*. University of Wisconsin Press.
- Aronson-Lehavi, S. (2009). Transformations of Religious Performativity: Sacrificial Figures in Modern Experimental Theatre. *Performance and Spirituality*, 3(2), 57-70.
- Artaud A. (1958). *The Theatre and Its Double*. Grove Press, Inc.
- Artaud, A. (2017). *El teatro y su doble*. Barcelona. Edhasa.
- Ashley, K., Gilmore, L. and Peters, G. (1994). *Autobiography and Postmodernism*. The University of Massachusetts Press.
- Assmann, A. (2006). MEMORY, INDIVIDUAL. *The Oxford handbook of contextual political analysis*, 5, 210.
- Aston, E. (2004). Imag(in)ing a Life: Adrienne Kennedy's People Who Led to My Plays and Deadly Triplets. In Gale, M. B. & Gardner, V. (Eds.), *Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance*, (pp. 58-75). Manchester UP.
- Aston, E., & Savona, G. (2013). *Theatre as sign system: A semiotics of text and performance*. Routledge.
- Ávila R. (2018). *Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*. Trotta.
- Azcoaga, E. (1975). "La barraca" de Federico García Lorca. *Tiempo de historia*, 1(5), 56-69.
- Azevedo, E. T. D. (2017). A Transdisciplinary Space: Projecto Teatral, Karnart, Visões Úteis and Circolando. In, Pina Coelho R. (Ed.), *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, Politics and Utopia*, 135-153. Bicho do Mato.
- Bacher-Hicks, A., Chin, M. J., Kane, T. J. & Staiger, D. O. (2017). *An evaluation of bias in three measures of teacher quality: Value-added, classroom observations, and student surveys* (No. w23478). National Bureau of Economic Research.

- Baker, C. L. (2014). *To All Sisters: Defending Lorraine Hansberry's Integral Role in the Black Arts Movement in Juxtaposition with the Works of Sonia Sanchez & Adrienne Kennedy*. [Senior Theses, Trinity College]. Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/384>
- Baker, T. L., & Baker, J. P. (1996). *The WPA Oklahoma slave narratives*. University of Oklahoma Press.
- Baldwin, J. (1995). *Blues for Mister Charlie*. Vintage Books.
- Baldwin, J., & Peck, R. (2017). *I am not your Negro*. Vintage Books.
- Baños, C. (2013). La confesión, canon de la literatura autobiográfica. *El Catoblepas*, (137), 1-9.
- Baños, J.M. (2017). *Diario de Cicerón*. Guillermo Escolar Editor.
- Baraka, A. (1966). *American Sexual Reference: Black Male*. Morrow.
- Baraka, A. (1994). *Conversations with Amiri Baraka*. University Press of Mississippi.
- Barba Guerrero, P. (2017). From Adrienne Kennedy to Suzan-Lori Parks:(Re) Constructing Liminal Identities Through Performativity. <https://scholar.google.es/citations?user=CW4KdCkAAAAJ&hl=en>
- Barba Guerrero, P. (2021). Performative Encounters: Memory Violence in Sleep Deprivation Chamber. *Alicante Journal of English Studies*, 35, 191-117.
- Barnes, C. (1969). A Rat's Mass Weaves Drama of Poetry Fabric. *New York Times*, 24. <https://www.nytimes.com/1969/11/01/archives/-a-rats-mass-weaves-drama-of-poetic-fabric.html>
- Barnett, C. (1994). A movie star has to star in hypertext: story space and the (re-) interpretation of the printed play script. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics*, 28(1), 33-34.
- Barnett, C. (1996a). Adrienne Kennedy and Shakespeare's Sister. *American Drama*, 5(2), 44.

- Barnett, C. (1996b). This fundamental challenge to identity: Reproduction and representation in the drama of Adrienne Kennedy. *Theatre Journal*, 48(2), 141-155.
- Barnett, C. (1997). A Prison of Object Relations: Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro. *Modern Drama*, 40, 374-384.
- Barnett, C. (2005). An Evasion of Ontology": Being Adrienne Kennedy. *TDR/The Drama Review*, 49(3), 157-186.
- Barrios, O. (1996). Formulating the aesthetics of African American women playwrights: the resonance of the black liberation and the black theatre movements. Gender, ideology. S. 121-130.
- Herrero, O. B. (1994). Fatima Dike's The first south african. A new step in black south african theater written by women. In *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*, VI (pp. 77-84). Universidad Complutense de Madrid.
- Barrios, O. (1997a). A Reflection on the Similarities of the Black Theatre Movement in the USA and in South Africa. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos XIX*, (2), 7-13.
- Barrios O. (1997b). Mujer y diáspora africana: breve análisis de la situación actual de la escritora negra. In Roman, A. & Wendy, S. (Eds.), *La mujer ante el Tercer Milenio: Arte, literatura, transformaciones sociales* (pp.101-112). Plaza Universitaria.
- Barrios, O. (2003a). El impacto del Black Arts Movement en los estudios étnicos, feministas y postcoloniales: Referencia sucinta a Latinoamérica. In Ruiz Barrionuevo, C. et ali (Eds.), *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*, (191-200) Ediciones Universidad de Salamanca.
- Barrios, O. (2003b). From seeking one's voice to uttering the scream: the pioneering journey of African American women playwrights through the 1960s and 1970s. *African American Review*, 37(4), 611-628.
- Barrios, O. (2003c). La trayectoria del teatro negro sudafricano desde el "apartheid". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. 95, 77-91.
- Barrios, O. (2004). Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana. En Barrios, O. & Smith Foster, F. (Eds), *La familia en África y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar / Family in*

*Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Approach*, (pp.114.157). Ediciones Almar.

Barrios, O. (2008). *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*. Universitat de València.

Barrios, O. (2009). African American women in the performing arts. In Mitchell, A. & Taylor, D. (Eds.), *The Cambridge Companion to African American Women's Literature*, (pp. 187-209). Cambridge University Press.

Barrios, O. (2010). Panorámica y análisis sobre la mujer en el espacio escénico contemporáneo: Creaciones sanadoras, feminismo y diversidad. *Fundamentos*, 79-118. Documentary Repository of the University of Salamanca.

[https://www.europeana.eu/item/2022712/lod\\_oai\\_gredos\\_usal\\_es\\_10366\\_115993\\_e\\_nt0](https://www.europeana.eu/item/2022712/lod_oai_gredos_usal_es_10366_115993_e_nt0)

Barrios, O. (2012). Male violence against women and hybrid identities in post-apartheid South African Black Theatre. *Int J Arts*, 2(5), 39-48.

Barry, P. (2020). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press.

Barthes, R. (1998). *Writing Degree Zero*. Hill & Wang.

Baudouin, R. (2011). *Ku Klux Klan: A history of racism and violence*. Southern Poverty Law Center.

Bauman, Z. & May, T. (2019). *Thinking sociologically*. John Wiley & Sons.

Bayn, N. et ali. (1988). *The Norton Anthology of American Literature*. WW Norton & Co.

Beauvoir, S. D. (1949). 1989. *The second sex*. Trans. HM PARSHLEY. New York, Vintage Books.

Beckage, D. (2001). Evoking Beethoven on the Stage: Peter Ustinov, Stanley Freiberg, and Adrienne Kennedy. *The Beethoven Journal*, 16(1), 2.



- Beier, U. (1964). *Black Orpheus: An Anthology of New African and Afro-American Stories*. Longmans of Nigeria.
- Belliveau, G. & Lea, G. W. (2016). *Based theatre: An artistic methodology*. Intellect Books.
- Benjamin J. W. (2009). *The Relationship of Black Power and Black Arts/Consciousness Movements to The Black Studies Movement*. [Thesis at Cornell University]. <https://hdl.handle.net/1813/11252>
- Bennet, S. (2006). 3-DA/B. In Grace, S., & Wasserman, J. (eds.). (2006), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, (pp.13-32). Talonbooks Limited.
- Benson, P. (1986). *Black Orpheus, Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*. University of California Press.
- Bensoussan, A. (1995). *Confessions d'un traître: essai sur la traduction*. Rennes.
- Benston, K. W. (1976). Cities in Beziq: Adrienne Kennedy's Expressionistic Visison. *CLA Journal*, 20(2), 235-244.
- Benston, W. K. (1992). Locating Adrienne Kennedy: Prefacing the Subject In, Bryant-Jackson, P. K., Overbeck, L. M., (Eds), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp113-130). University of Minnesota Press.
- Berghegger, S. (2009). Sublime Inauthenticity: How Critical is Truth in Autobiography? *Inquiries Journal/Student Pulse*, 1(11), 1. Retrieved from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=31>
- Berkeley, A. (2004). Changing Views of Knowledge and the Struggle for Undergraduate Theatre Curriculum, 1900–1980. In: Fliotsos, A. L., Medford, G. S. (Eds) *Teaching Theatre Today: Pedagogical Views of Theatre in Higher Education*. Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230100862\\_2](https://doi.org/10.1057/9780230100862_2)
- Berlin, I., Favreau, M. & Miller, S. F. (2007). *Remembering Slavery*. The New Press.
- Bernal, M. (1987). *Black Athena: Afro-asiatic Roots of Classical Civilization*. The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985. (Vol. 1). Vintage.

- Bernardo, N., & Duarte, E. (2022). Immersive Virtual Reality in an Industrial Design Education Context: What the Future Looks Like According to its Educators. *Computer-Aided Design & Applications*, 19(2), 2022, 238-255
- Berntsen, D., & Nielsen, N. P. (2022). The reconstructive nature of involuntary autobiographical memories. *Memory*, 30(1), 31-36.
- Bertram, A. D. (2003) "Foreword." Foreword to *Platitudes: & the New Black Aesthetic*, by Trey Ellis, (pp. vii-xxvi). Northeastern University Press.
- Betsko, K. & Koenig, R. (1987). *Interviews with contemporary women playwrights*. Beech Tree Books.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Binder, W. & Kennedy, A. (1985). A Melus Interview: Adrienne Kennedy. *Melus*, 12(3), 99-108.
- Black Panther Party (2006). October 1966 Platform and Program. What We Want, What We Believe. In Shames, S. & C. Jones, C. (Eds.), *The Black Panthers* (pp. 14-16). Aperture Foundation.
- Blanco-Martínez, A., & Carro-Vieites, S. (2015). Enseñar y motivar al alumnado a través del teatro-cómico. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, (4), 1-4. <https://doi.org/10.17979/reipe.2015.0.04.90>
- Blankenship, M. (2008, Feb). Mom, How Did You Meet the Beatles? *Variety*, 410, 39.
- Blau, H. (1984). The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy. *Modern Drama* 27(4), 520-539.
- Boal, A. (2006). *The aesthetics of the oppressed*. Routledge.
- Boal, A. (2014). Theatre of the Oppressed. In, Rebecca, C. & Heble, A. (Eds), *The Improvisation Studies Reader*, (pp. 97-104). Routledge.
- Bobel, C. (2010). *New blood: Third-wave feminism and the politics of menstruation*. Rutgers University Press
- Bobes, M.C. (1997). *Teoría del teatro*. Arco Libros.

- Bobes, M.C. (2001). *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco/Libros.
- Bochenski, I. M. (1974). *Los métodos actuales del pensamiento*. Rialp
- Bodenner, C. (2013). *Harlem Renaissance, Issues & Controversies in American History*. InfoBase Publishing.
- Bois, W. (2014). Strivings of the Negro People (1897): In Chandler, N. (Ed.), *The Problem of the Color Line at the Turn of the Twentieth Century: The Essential Early Essays* (pp. 67-76). Fordham University.
- Boni, T. (2014). Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire. *Rue Descartes*, (4), 62-76.
- Bora, S. F. (2022). Drama pedagogy in foreign language learning: investigating the impact of theatre texts and theatre performance on L2 speaking accuracy and complexity. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1-17. <https://doi.org/10.1080/13569783.2021.2019578>
- Boucher, G. (2006). Fractured identity and agency in the plays of Adrienne Kennedy. *Feminist Review*, (84), 84-103.
- Bowerman, M. (1980). The structure and origin of semantic categories in the language learning child. In Foster, M. & Brandes, S. (Eds.), *Symbol as sense* (pp. 277-299). Academic Press.
- Boyano, J. T. (2012). Bases neuropsicológicas de la memoria autobiográfica. *Revista Chilena de Neuropsicología*, 7(3), 98-101.
- Branch, T. (2013). *The king years: Historic moments in the Civil Rights Movement*. Simon and Schuster.
- Braxton, J. M. (2010). Autobiography and African American Women's Literature. In Mitchell, A. & Danille, K. Taylor D. (Eds), *Cambridge Companion to African American Women's Literature*, (pp.128-149). Cambridge University Press.

- Brecht, B., & Mueller, C. (1961). On the Experimental Theatre. *The Tulane Drama Review*, 6(1), 3-17.
- Brettell, C. B. (2021). Blurred genres and blended voices: Life history, biography, autobiography, and the auto/ethnography of women's lives. In. Reed-Danahay, E. (Ed.), *Auto/Ethnography*, (pp.223-246). Routledge.
- Brinkley, D. (2001). *Rosa Parks, a Life*. Penguin Book.
- Briole, S., & Maurin, E. (2019). Does evaluating teachers make a difference? <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02102295>
- Brioso, M. & Villarrubia A. M. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Universidad de Sevilla.
- Britton, J. (1982). Spectator role and the beginnings of writing. In Villanueva V. (Ed.), *What writers know: The language, process, and structure of written discourse*, (pp.149-169). Washington State University.
- Brizendine, L. (2007). *The Female Brain*. Penguin Random House UK.
- Brizendine, L. (2010). *The Male Brain*. Penguin Random House UK.
- Brown, E. B. (1997). The Clash of Verbal and Visual (Con) Texts: Adrienne Kennedy's (Re) Construction of Racial Polarities in An Evening with Dead Essex and A Movie Star Has to Star in Black and White. *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, 2057, 193.
- Brown, E. B. (2001). Passed over: the tragic Mulatta and (Dis) integration of identity in Adrienne Kennedy's plays. *African American Review*, 35(2), 281-295.
- Brown, J. M., Naser, S. C., Brown Griffin, C., Grapin, S. L. & Proctor, S. L. (2022). A multicultural, gender, and sexually diverse affirming school-based consultation framework. *Psychology in the Schools*, 59(1), 14-33.
- Brown, K. N. (2001). Divas revolucionarias: feminismo negro, de los años sesenta hasta nuestros días. In, Alvarado, B. D. & Padilla, P. C. M. (Eds.). (2001). *El color de la tierra: minorías*, (pp.317-331). Unam.

- Brown, L. A. (2017). "For the Characters are Myself: Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro." *African American Review*, 50(4), 540-544.
- Brown, P. (1990). The 'third wave': Education and the ideology of parentocracy. *British journal of sociology of education*, 11(1), 65-86.
- Browne, R. B. (2007). Understanding Adrienne Kennedy. *The Journal of American Culture*, 30(3), 377.
- Brown-Guillory, E. (1987). Black Women Playwrights: Exorcising Myths. *Phylon* (1960), 48(3), 229-239.
- Bruce, L. M. J. (2021). *How to go mad without losing your mind: Madness and black radical creativity*. Duke University Press.
- Bryant-Jackson, P. K. (1992a). An Interview with Gerald Freedman. In, Bryant-Jackson, P. K., Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries. The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 206-215). University of Minnesota.
- Bryant-Jackson, P. K. (1992b). Kennedy's Travelers in the American and African Continuum. In, Bryant-Jackson, P. K., Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries. The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 45-57). University of Minnesota.
- Budelmann, F. (2004). Greek Tragedies in West African Adaptations. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, (50), 1-28.
- Burgass, C. (2000). A brief story of postmodern plot. *The Yearbook of English Studies*, 30, 177-186.
- Burgelin, C., Grell, I., & Roche, R. Y. (2019). *Autofiction (s)*. Presses Universitaires de Lyon.
- Burke, P. (2011). Historicizing the Self, 1770–1830. Baggerman, A. et al (Eds.). *Controlling Time and Shaping the Self: Developments in Autobiographical Writing since the Sixteenth Century*, (pp. 13-32). Brill.

- Burkert, W. (2005). *Cultos místéricos antiguos*. Trotta.
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana. (Siglos XIX y XX)*. Megazul.
- Canning, C. (1995). Contemporary Feminist Theatre. In *American Drama* (pp. 178-192). Palgrave Macmillan, London.
- Carbone, M. (1993). The Concomitant Forces of Placement: Re-Placing the African American Woman in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro* and Ohio State Murders. *Text & Presentation Journal of the Comparative Drama Conference*, 14, 5-10.
- Cardona, M., & Luise, M. C. (2021). La natura della memoria autobiografica e l'autobiografia linguistica. Il metodo autobiografico nella linguistica educativa per gli anziani. *Studi di glottodidattica*, 6(1), 44-58.
- Carne, M. (2009). bell hooks' Children's Literature: Writing to Transform the World at Its Root. In Davison, M. G. & Yancy, G. (Eds), *Critical Perspectives on bell hooks*, (pp.68-81). Routledge.
- Carmichael, S., & Hamilton, C. (1967). El poder negro. *Pensamiento Crítico*, 4, 165-176.
- Carol P. Marsh-Lockett & Elizabeth J. West. (2013). *Literary Expressions of African Spirituality*. Lexing-ton Books.
- Carpenter, C., & Corman, L. (1993). Modern drama studies: an annual bibliography. *Modern Drama*, 36(2), 179-348.
- Carpenter, F. C. (2009). Addressing" The complex"-ities of skin color: Intra-Racism and the plays of Hurston, Kennedy, and Orlandersmith. *Theatre Topics*, 19(1), 15-27.
- Carpenter, F. C. (2013). Spectacles of Whiteness from Adrienne Kennedy to Suzan-Lori Parks. In Young, H. (Ed.), *The Cambridge Companion to African American Theatre*, (pp.174-195). Cambridge University Press.
- Carr, D. (2021). Personal identity is social identity. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 20(2), 341-351.

- Carrière, M. (2016). Metafeminism and Post-9/11 Writing in Canada and Québec. *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 41(1), 223-247.
- Carroll, J. A., Wilson, E. E., Klimow, N. & Hill, K. (2018). *Acts of teaching: How to teach writing: A text, a reader, a narrative*. ABC-CLIO.
- Carson, C. (1984). Blacks and Jews in the Civil Rights movement: The case of SNCC. *Jews in Black Perspectives. A dialogue*, 36-49. [https://kinginstitute.stanford.edu/sites/mlk/files/blacks\\_jews\\_civil\\_rights.pdf](https://kinginstitute.stanford.edu/sites/mlk/files/blacks_jews_civil_rights.pdf)
- Carson, C. (2001). *The Autobiography of Martin Luther King, Jr.* Grand Central Publishing.
- Casamayor, M. M. (1997). La Cruz: iniciación a un estudio tipológico. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, (3), 9-44.
- Casement, R. (2008). *Black history in the pages of children's literature*. Scarecrow Press.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Lumen.
- Cavallé, M. (2002). *La sabiduría recobrada. Filosofía como terapia*. Oberon.
- Césaire, A. (2010). *A Season in the Congo*. Seagull Books London Limited.
- Césaire, A. (2013). *The original 1939 notebook of a return to the native land: bilingual edition*. Wesleyan University Press.
- Cester, A. (2013). *El miedo escénico. Ejercicios para músicos, actores y personas que deben enfrentarse a una audiencia*. Ediciones Robinbook.
- Chadwick, W. (2021). *Women, art, and society*. Thames & Hudson.
- Chang-Bacon, C. K. (2022). “We Sort of Dance Around the Race Thing”: Race-Evasiveness in Teacher Education. *Journal of Teacher Education*, 73(1), 8-22.
- Chapman, A. (1967). The Harlem Renaissance in Literary History. *CLA Journal*, 11(1), 38-58.
- Château, J. (2014). *Los grandes pedagogos*. Efe.

- Chaudhuri, U. (1984). The Spectator in Drama! Drama in the Spectator. *Modern Drama*, 27(3), 281-298.
- Choi, S. (2013). "The Play's The Thing": Scripted Performance and Theatre of The Oppressed In Sleep Deprivation Chamber And Motherhood 2000. *The Journal of American Drama and Theatre*, 25(1), 83.
- Chomsky, N. (2016). *La deseducación*. Planeta.
- Christina, M. (2012). Langston Hughe's "The Negro Artist and the Racial Mountain". *Publications Oboulo. com*.
- Chrzan, M. (2012) "I want not to be." Dreams, dogmas, and deconstruction in the early plays of Adrienne Kennedy. *HETEROGLOSIA, Studia kulturoznawczo-filologiczne*, (2), 9-24.
- Cicero, M. T. (1889). *Libellus de optimo genere oratorum: Edmundus Hedicke reconsuit*. Rauert.
- Clark, A. D., & Coy, P. G. (2014). Civil Rights, Social Movements, and Domestic Policy: The 1960 Nashville Student Sit-In Movement. In Carter Hallward & H. Norman, J. (Eds.) *Understanding Nonviolence: Contours and Context*, (pp.123-147). Polity Press.
- Clarke Ch. (2005). *After Mecca: Women Poets and the Black Arts Movement*. Rutgers University Press.
- Cleaver, E. (1999). *Soul on Ice. 1968*. Delta.
- Colakis, M. (1993). *The Classics in the American Theatre of the 1960s and Early 1970s*. University Press of America.
- Colber, S. (2011). *The African American Theatrical Body. Reception, Performance, and the Stage*. Cambridge University Press.



- Colinas, A. (2000). Biografía y autobiografía: un testimonio. In, *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999.) Actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, (pp.81-86). UNED.
- Colmenero, V. C., García, P. Á. C., & Tendero, G. R. (2013). La dramatización como recurso didáctico para el desarrollo emocional. Un estudio en la etapa de educación primaria. *Revista de investigación educativa*, 31(2), 410-410.
- Colonga, A. et Turrado, L. (1999). *Vulgatam Clementinam. Graecorum et Romanorum scriptores*.
- Cone, J. H. (1991). *Martin & Malcolm & America: A dream or a nightmare*. Orbis Books.
- Conrad, J. (1988). Heart of Darkness. In Robert Kimbroug, T. (Ed), *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, (pp. 51-155). Norton.
- Cook, L. D., Logan, T. D., & Parman, J. M. (2018). Racial segregation and southern lynching. *Social Science History*, 42(4), 635-675.
- Cooke, J. (Ed.). (2013). *Scenes of intimacy: reading, writing, and theorizing contemporary literature*. A&C Black.
- Cooper, I. (2015). Commodification of the Black Body, Sexual Objectification and Social Hierarchies during Slavery. *The Earham Historical Journal*, 5(2), 21-43.
- Corkille, D. (2006). *El niño feliz. Su clave Psicológica*. Editorial Gedisa.
- Coronel Ramos, M. A. (2012). La virginidad matrimonial en el marco de la pedagogía de JL Vives. *Historia de la educación*, 31 (61), 121-133.
- Coseriu E. (1977). *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Gredos.
- Couch, W. (Ed.). (1970). *New Black Playwrights: Six Plays* (No. 4136). Avon.
- Council of Europe. Council for Cultural Co-operation. Education Committee. Modern Languages Division. (2001). *Common European framework of reference for languages: Learning, teaching, assessment*. Cambridge University Press.

- Cowan, N. (2008). What are the differences between long-term, short-term, and working memory? *Progress in brain research*, 169, 323–338.
- Cox, L. (2021). Pause and Re-set: Reflections on the Virtual Theatre Festival “The Work of Adrienne Kennedy: Inspiration and Influence”. Theatre Review. *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone/Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, (22).
- Crespy, D. A. (2013). Dreamwrighting: The Oneiric in the Plays of Adrienne Kennedy and Eugène Ionesco. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 28(1), 61-80.
- Cross, T. L. Bazron B, J., Dennis K. W. & Isaacs M.R. (1989). Towards a Culturally Competent System of Care: A Monograph on Effective Services for Minority Children Who Are Severely Emotionally Disturbed. Georgetown University Child Development Center. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED330171.pdf>
- Curb, R. (1980). Fragmented Selves in Adrienne Kennedy's "Funnyhouse of a Negro" and "The Owl Answers". *Theatre Journal*, 32(2), 180-195.
- Curb, R. (1981). Lesson I Bleed: Adrienne Kennedy's Blood Rites, in Women in America Theatre. In Krich C. H. & Walsh J. L., (Eds.), *Women in American Theatre*. Crown Publishers.
- Curb, R. (1992). Sexual Terrors in Kennedy's Early Plays. In, Bryant-Jackson, P. K., Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp.142-156). University of Minnesota.
- Curley, M., & Kolin, P. (2002). Kennedy's a Lesson in Dead Language. *The Explicator*, 60(3), 170-172.
- Curran, M., Rujas, J., & Castejón, A. (2022). The silent expansion of internationalisation: exploring the adoption of the International Baccalaureate in Madrid. *Compare: A Journal of Comparative and International Education*, 1-19.
- D'Intino, F. (1997). I paradossi dell'autobiografia. *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, 275-313.

- Dagbovie, P. G. (2014). *Carter G. Woodson in Washington, DC: The Father of Black History*. Arcadia Publishing.
- Dangler, J. (2021). Otherness, identities, and cultures in contact. In Gerli, M. E. & Ryan D. Giles R. D. (Eds.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to Medieval Iberia*, (pp. 52-66). Routledge.
- Davidson, S. V., & Timmer, D. (2021). *Prophetic Otherness: Constructions of Otherness in Prophetic Literature*. Bloomsbury Publishing.
- Davis, D. (1966). Violence in American Literature. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 364, 28-36.
- Davis, F. (2004). *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial.
- De Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *Mln*, 94(5), 919-930.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos*, 29, 113-117.
- De Marinis, M. (2003). Dramaturgy of the Spectator. *Performance*. Ed. Philip Auslander, 3, 219-235.
- De Marinis, M. (2015). Teoria della performance, performance studies e nuova teatrologia. *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies*, 5, 15.
- Dejean Le Féal, K. (1993). Pédagogie raisonnée de la traduction. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 38(2), 155-197.
- Del Moral Barrigüete, C. & Guijarro, B. M. (2022). Applied theatre in higher education: an innovative project for the initial training of educators. *Educação & Formação*, 7(1), 2.
- Delany, M. R. (2019). *The Condition, Elevation, Emigration, and Destiny of the Colored People of the United States*. Good Press.
- Denboba, D., U.S. Department of Health and Human Services, Health Services and Resources Administration (1993). MCHB/DSCSHCN Guidance for Competitive

Applications, Maternal and Child Health Improvement Projects for Children with Special Health Care Needs.

- Derrida, J. (1978). The theater of cruelty and the closure of representation. *Theater*, 9(3), 6-19.
- Desai, S., McLean, J., Lawrence, C., & Filik, R. (2021). The impact of hyperbole on perception of victim testimony. *Journal of Pragmatics*, 174, 143-156.
- Desmond, E. (1992). Mimesis in Syncopated Time: Reading Adrienne Kennedy" In Bryant-Jackson, P. K. & Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 131-134). University of Minnesota Press.
- Diamond, E. (1945). An Interview with Adrienne Kennedy. *Studies in American drama*, 143-57.
- Diamond, E. (1989). Mimesis, Mimicry, and the "True-Real". *Modern Drama* 32(1), 58-72.
- Diamond, E. (1993). Rethinking Identification: Kennedy, Freud, Brecht. *The Kenyon Review*, 15(2), 86-99.
- Diamond, E. (1996). Adrienne Kennedy. In Kolin, P. C., Kullman, H. & Colby, H. (Eds.), *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights* (pp.125-137). University of Alabama Press.
- Diamond, E. (2007). Mom How Did You Meet the Beatles? A True Story of London in the 1960s. *Theatre Journal*, 59(4), 666-667.
- Díez, M. D., Mateos, E. & Menchén, F. (1980). *La creatividad en la EGB*. Marova.
- Discordance, R. (2021). Variations on an Autobiographical Theme. *Worldwide Women Writers in Paris: Francophone Metronomes*, 245.
- Dix, H. (2022). Autofiction, Post-conflict Narratives, and New Memory Cultures. In: Effe, A. & Lawlor, H. (Eds) *The Autofictional. Palgrave Studies in Life Writing*. Palgrave Macmillan, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_10)
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire* (Vol. 27). Indiana University Press.

- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales* (1st ed.). Routledge.
- Dolet, É. (2006). *La manière de bien traduire d'une langue en autre*. Good Press.
- Du Bois, W. E. B. (1897). *Strivings of the Negro People*. The Atlantic.
- Du Bois, W. E. B. (1903a). *The Philadelphia negro: A social study*. University of Pennsylvania Press.
- Du Bois, W. E. B. (1903b). *The souls of black folk*. McClurg.
- Du Bois, W. E. B. (1905). *Niagara movement speech*. *TeachingAmericanHistory.org*.
- Du Bois, W. E. B. (1968). *The Autobiography of WEB Du Bois: A soliloquy on viewing my life from the last decade of its century*. International Publishers.
- Du Bois, W. E. B. (1994). *The Souls of Black Folk*. Gramercy Books.
- Du Bois, W. E. B. (2013). *The Autobiography of W. E. B. DuBois*. Diasporic Africa Press. Edición de Kindle.
- Du Bois, W. E. B. (Ed.). (1903c). *The negro church: Report of a social study made under the direction of Atlanta university; together with the proceedings of the eighth conference for the study of the negro problems, held at Atlanta university, may 26th, 1903* (No. 8). Createspace Independent Pub.
- Dufner, A. & Kühler, M. (2019). 2.28 Sincerity. In M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, 398-401. De Gruyter.
- Dumitrescu, I., & Smith, C. (2021). The demon of distraction. *Critical Inquiry*, 47(S2), 77-81.
- Dweck, C. (2006). *Mindset: how you can fulfil your potential*. Random House Inc.
- Dyer, W. W. (1976). *Tus zonas erróneas. Técnicas audaces, pero sencillas, para dominar los esquemas erróneos de tu conducta*. Grijalbo.

- Eakin, P. J. (1986). Philippe Lejeune and the study of autobiography. *Romance Studies*, 4(2), 1-14.
- Eakin, P. J. (1992). *Touching the world: Reference in autobiography*. Princeton University Press.
- Eakin, P. J. (1994). 'Introducción'. En Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 9-46. Megazul-Endymion.
- Eakin, P. J. (2001). Breaking rules: The consequences of self-narration. *Biography*, 113-127.
- Eakin, P. J. (2014). Fictions in autobiography. In *Fictions in Autobiography*. Princeton University Press.
- Eakin, P. J. (2019). *How our lives become stories*. Cornell University Press.
- Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.
- Edelman, J. A.: (2007). Forms, Fragments, and Fictions in Adrienne Kennedy's "The Owl Answers" In, Mateusz, B., Malgorzata S. (Eds.), *Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*, (pp. 29-42). Cambridge Scholars.
- Edwards, L. (1979). The Labors of Psyche: Toward a Theory of Female Heroism. *Critical Inquiry*, 6 (1), 33-49.
- Eggert, P. (2019). *The Work and the Reader in Literary Studies*. Cambridge University Press.
- EL-Gindy, S. M. K. (2012). The Dream-like Atmosphere in Adrienne Kennedy's "A Movie Star Has to star in black and white", *مجلة العلوم والآداب الإنسانية* 74(1), 1-34. DOI: 10.21608/fjhj.2012.132213
- Elleleh, D. M. A. E. M. (2019). Race, Gender, and identity in Selected Plays by Adrienne Kennedy and Sonia Sanchez through the Lens of Black Feminism, *BlackArts*

- Movement, and the theatre of the Avant-garde. *مجلة بحوث كلية الآداب. جامعة المنوفية*, 30(116), 2817-2832.
- Ellis, W. J. (2021). Spirituals and Gospel Songs: Messages of Unity, Hope, and Deliverance. *International Journal of Arts and Social Science*, 4 (2), 42-57.
- Engle, L. (2012). Pragmatism. *The Oxford Handbook of Shakespeare*, OUP, 641-648.
- Enriquez, C. (2017). 'You Should Terrify Them': Absurd (?) Violence in Edward Albee and Adrienne Kennedy. In Michael Y. & Bennett, B. (Eds), *Edward Albee and Absurdism*, (pp.143-58). Brill.
- Eren, E. (2020). Fragmented Racial Identity in *Funnyhouse of a Negro*. *The Achievers Journal: Journal of English Language, Literature and Culture*, 6(1), 42-52.
- Ernalida, E., Oktarina, S. & Turama, R. (2021). Analisis of Teacher's Needs Related to E-Learning Schoology Content in Creative Writing in Middle Schools Throught Palembang City. *English Review: Journal of English Education*, 9(2), 51-58.
- Espartaco, F. (2020). El rugir de las panteras negras. *Revista Espacio Universitario*, 16(40), 102-112.
- Fabre, G., & Fabre, G. (1983). *Drumbeats, masks, and metaphor: contemporary Afro-American theatre*. Harvard University Press.
- Fanon, F. (1952). The fact of blackness. *Postcolonial studies: An anthology*, 15(32), 2-40.
- Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Gover Press.
- Fanon, F. (1970). *Black Skin, White Masks*. Paladin.
- Faust, A., Johnson, D., Guignard, Z., Adechoubou, S., Harlos, C., Fennelly, M., & Castañeda, E. (2019). *Social Movements, 1768–2018*. Routledge
- Fedorov, A. V. (1953). *Introduction to the theory of translation*. Publ. House of Foreign Languages Literature.
- Fenton, Z. E. (2014). Bastards-And the Welfare Plantation. *J. Gender Race & Just.*, 17(9), 9-34.

- Fernández, E. C. (2013). Aproximaciones críticas a los escritos en primera persona. *Lingüística y literatura*, (64), 163-178.
- Ferris, L. (2006). Digital Dreams: Sleep Deprivation Chamber. In, Eds. Oddey, A. White & White, C., *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance*, 69-83, Bristol.
- Ferruggia, G. (1973). Il teatro di LeRoi Jones. *Studi americani*, 19(20), 339-360.
- Field, J. (1998). *European dimensions: Education, training, and the European Union*. Jessica Kingsley Publishers.
- Fireman, G. D., McVay, T. E., & Flanagan, O. J. (2003). *Narrative and consciousness: Literature, psychology, and the brain*. Oxford University Press.
- Firing, K., Thorkelsdóttir, R. B., & Chemi, T. (2022). The Theatre of War: leader development between personal identity and person-in-role. *Culture and Organization*, 1-15.
- Fisher, J. (2006). Review of Kolin, Philip C. Understanding Adrienne Kennedy. *Theatre Survey*, 47(1), 114-16.
- Fisher, R. J. (1972). *Learning How to Learn: The English Primary School and American Education*. Houghton Mifflin Harcourt P.
- Fivush, R. (2011). The development of autobiographical memory. *Annual review of psychology*, 62, 559-582.
- Fleig, A. (2019). Autobiography and Drama/Theater. In, Fleig, A. (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, (pp.497-502). De Gruyter.
- Fliotsos, A. (2009). *Teaching theatre today: Pedagogical views of theatre in higher education*. Springer.
- Fohlen, C. & García-Jacas, J. (1973). *Los Negros en Estados Unidos*. Oikos-Tau.
- Foley H. (2012). *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*. University of California Press.



- Foley, H. (1999). Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. *Transactions of the American Philological Association (1974- )*, 129, 1-12.
- Forte, J. (1989). Realism, Narrative, and the Feminist Playwright—A Problem of Reception. *Modern Drama*, 32(1), 115-127.
- Forte, J. (1992). Kennedy's Body Politic: The Mulatta, Menses, and the Medusa. *Bryant-Jackson and Overbeck (Eds.)*, 157-169.
- Frank, J. (2003). *Beyond visibility: Feminism, performance, and the dramatic text*. Indiana University.
- Frank, J. (2007) Embodied Absence and Theatrical Dismemberment. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 21(2), 161-71.
- Frank, J. (2012). Reintroducing Adrienne Kennedy's Diary of Lights [Special issue]. Includes edition of Diary of Lights. *Modern Drama*, 55(1), 1-18.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (55 edición). Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (2013). *Autobiography-Sigmund Freud*. Read Books Ltd.
- Freud, S. (2019). *The ego and the id*. Simon and Schuster.
- Frías P. N. (1996). *Malcolm X y Steve Biko: la difícil recuperación de una identidad*. Graficas Santamaría.
- Fuchs, E. (1992). Adrienne Kennedy and the First Avant-Garde. In Bryant-Jackson, P. K. (Ed.), Overbeck, L. M. (eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 76-84). University of Minnesota Press.
- Fumanal, Á. L. C. (2010). Edipo y Gaia: el tema de la Madre Tierra en el Oráculo de Delfos. *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, (23), 91-120.
- Gabriel D. (2021) Race, ethnicity, and gendered educational intersections. *Gender and Education*, 33(7), 791-797.
- Gagarina, N., & Bohnacker, U. (2022). A new perspective on referentiality in elicited narratives: Introduction to the Special Issue. *First Language*, 42(2), 171-190.
- Galafa, B. (2018). Negritude in Anti-colonial African Literature Discourse. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 12(4), 287-298.

- Gallagher, S. (2014). Self and narrative. In Malpas J. & Hans-Helmuth, G. (eds), *The Routledge Companion to Hermeneutics*, (pp.427-438). Routledge.
- Gallardo, M. (1983). *Teoría de los géneros literarios*. Arco.
- Ganapathy-Doré, G. (2009). Shakespeare in Rushdie/Shakespearean Rushdie. ATLANTIS. *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 31(2), 9-22.
- Gannon, S. (2006). The (im) possibilities of writing the self-writing: French poststructural theory and autoethnography. *Cultural studies? Critical methodologies*, 6(4), 474-495.
- García Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Ensayo de método.
- García Márquez, G. (1986). *Cien años de soledad*. Cátedra.
- García, E. (2008). Neuropsicología y educación. *Revista de Psicología y educación*, 1(3), 69-90.
- García, E. J. (2019). La enseñanza de español como lengua extranjera a través del teatro: aspectos teóricos. *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, (19), 5-17.
- García, M. R. S. (2012). Teatro para el pueblo o despertar al dormido. A propósito del comportamiento lorquiano en "La Barraca". *Anuario de estudios filológicos*, (35), 201-213.
- Garrido, M. Á., Domínguez, A. G., & Domínguez, A. G. (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Síntesis.
- Gayle A. Jr. (1971). *The Black Aesthetic*. Doubleday.
- Geis, D. (1992). A Spectator Watching My Life': Adrienne Kennedy's A Movie Star Has to Star in Black and White In Bryant-Jackson, P. K., & Overbeck, L. M., (Eds), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp.170-178). University of Minnesota Press.

- Ghervan, R. (2014). The Performant Function and the Referential Function in theatre. *Anadiss*. 18(78), 79-85.
- Gilbert T. (2017). *American Literature to 1900*. Centro de Estudios Ramon Areces.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (2004). *The madwoman in the attic*. na.
- Gilmore, L. (1994a). The mark of autobiography: Postmodernism, autobiography, and genre. *Autobiography and postmodernism*, 1-12.
- Gilmore, L. (1994b). *Autobiographics: A feminist theory of women's self-representation*. Cornell University Press.
- Gilmore, L. (2001). *The limits of autobiography: Trauma and testimony*. Cornell University Press.
- Gilmore, L. (2018). *The Limits of Autobiography*. Cornell University Press.
- Gilroy, P. (2007). Steppin'out of Babylon: Race, class, and autonomy. In Gray, A., Campbell, J., Erikson, M., Hanson, S. & Wood, H. (eds), *CCCS Selected Working Papers*, (pp.410-440). Routledge.
- Giménez-Rico, I. D. (1993). ¿Qué es la Autobiografía?: respuestas de la crítica europea y americana. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, (1), 69-82.
- Ginott, H. G. (1972). *Teacher and Child. A book for parents and teachers*. The Macmillan Company.
- Gladstone, W. E. (1877). The Colour-Sense. *The Nineteenth century and after: a monthly review*, 2(8), 366-388.
- Gluck, M. (2021). *"I Want to Be Honest": the Rhetoric of Sincerity in Soviet Russian Literature, 1953-1970*. Columbia University.
- Goe, L., Bell, C. & Little, O. (2008). *Approaches to evaluating teacher effectiveness: A research synthesis*. National Comprehensive Center for Teacher Quality.

- Goffman, E. (2002). *The presentation of self in everyday life*. 1959. *Garden City, NY*, 259.
- Golban, T. (2015). Ancient and Modern Hypostases of Electra Myth. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(11).
- Goleman, D. (2003). *Emociones destructivas. Cómo entenderlas y superarlas. Diálogos entre el Dalai Lama y diversos científicos, psicólogos y filósofos*. Kairós.
- Goleman, D. (2005). *Emotional Intelligence: 10th Anniversary Edition*. Penguin Random House.
- Goodheart, E. (2018). *The Cult of the Ego: The Self in Modern Literature*. Routledge.
- Goodwin, C. (1924). Three Ancient Autobiographies. *The Classical Weekly*, 17(17), 130-135.
- Gordon, M. (2005). *On Ego*. Bloomsbury Publishing.
- Grace S. & Wasserman J. (2006). *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*. Talonbooks.
- Graham, R. J. (1989). Autobiography and education. *The Journal of Educational Thought (JET)/Revue de la Pensée Educative*, 92-105.
- Granados, I. T. (2021a). *Orfeo Negro e introducción a la introducción a la Negritud*. Ediciones Itinerantes Paraíso.
- Granados, I. T. (2021b). *El cruce del Niagara al nuevo pensamiento negro*. Ediciones Itinerantes Paraíso.
- Groeneveld, L. (2009). Remembering and Revenging the Death of Christ: Adrienne Kennedy's Motherhood 2000 and the York Crucifixion. *The Journal of American Drama and Theatre*, 21(1), 65.
- Gruenewald, D. (1977). Multiple personality and splitting phenomena: A reconceptualization. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 164(6), 385-393.
- Gual, C. G. (1998). *Los orígenes de la novela*. Itsmo.

- Gual, C. G. (2004). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial.
- Guerrero, P. B. (2021). Performative En-counters: Memory Violence in Sleep Deprivation Chamber. *Theatre and Performance Studies in English*, 35, 101-117.
- Gusdorf, G. (1956). *Conditions et limites de l'autobiographie*. Duncker & Humblot.
- Guzmán, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Alianza Editorial.
- Gyssels, K. (2005). Sartre postcolonial? Relire Orphée noir plus d'un demi-siècle après. *Cahiers d'études africaines*, 45(179-180), 631-650.
- Ha, Q. M., & Hogan, C. (2018). The Violence of Duality in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *Anglica. An International Journal of English Studies*, 27(1), 121-134.
- Haley, A. (1992). *The autobiography of Malcolm X* (as told to Alex Haley) (rev. ed.). Ballantine. (Original work published 1964).
- Hamalian, L., & Hatch, J. V. (1991). *The roots of African American drama: An anthology of early plays, 1858-1938*. Wayne State University Press.
- Hampton, H., Fayer, S., & Flynn, S. (1991). *Voices of freedom: An oral history of the civil rights movement from the 1950s through the 1980s*. Bantam.
- Hand, S., & Hand, S. (2002). *Michel Leiris: Writing the Self* (No. 70). Cambridge University Press.
- Hansberry, L. (1959). *A Raisin in the Sun*. Random House.
- Hansen, K. (2013). *Stages of life: Indian theatre autobiographies*. Anthem Press.
- Harding, V. (1981). *There is a river: The Black struggle for freedom in America*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Harklau, L. (2002). The role of writing in classroom second language acquisition. *Journal of second language writing*, 11(4), 329-350.
- Harris, G. (1999). *Staging femininities: Performance and performativity*. Manchester University Press.

- Harris, J. (1988). The spectator as theorist: Britton and the functions of writing. *English Education*, 20(1), 41-50.
- Harris, M. (2005). Black women writing autobiography: autobiography in multicultural education. In Phillion M. F. He & F. M. Connelly (Eds.), *Narrative & experience in multicultural education*, 36-52. SAGE Publications, Inc., <https://dx.doi.org/10.4135/9781452204376.n3>
- Harrison, P. C. (2012). Albee, Edward; Brustein, Robert Sanford; Reed, Ishmael; Yionoulis, Evan; Stern, Marcus; Pyskacek, June; Morphos, Evangeline; Parsons, Estelle; Freedman, Gerald: Personal Perspectives on Adrienne Kennedy. *Modern Drama*, 55(1), 90-99.
- Harrison, P. C. (2013). Branding Black Theatre. *Black Renaissance*, 13(2/3), 70.
- Hart, J. (2015). *The poetics of otherness: war, trauma, and literature*. Springer.
- Hartigan, P. (2000): Adrienne Kennedy: A Fragile but Ferocious African American Playwright. *Journal of Blacks in Higher Education*, (28), 112-13.
- Hatim, B., & Mason, I. (2014). *Discourse and the Translator*. Routledge.
- Hauer, B. J., & Wessel, I. (2006). Retrieval-induced forgetting of autobiographical memory details. *Cognition and Emotion*, 20(3-4), 430-447.
- Heddon, D. (2006). The Politics of the Personal: Autobiography in Performance. In Aston, E. & Harris, G., (Eds), *Feminist Futures?* (pp. 130-148). Palgrave Macmillan.
- Heddon, D., Iball, H., & Zerihan, R. (2012). Come closer: Confessions of intimate spectators in one-to-one performance. *Contemporary Theatre Review*, 22(1), 120-133.
- Heehs, P. (2013). *Writing the self: Diaries, memoirs, and the history of the self*. A&C Black.

- Heginbotham, C. (2021). *Philosophy, psychiatry, and psychopathy: Personal identity in mental disorder*. Routledge.
- Hill, N. & Stone, W. C. (2014). *La actitud mental positiva, un camino hacia el éxito*. Penguin Random House.
- Hill, P. A. L. & Bell, B. W. (1998). *Call and response: The riverside anthology of the African American literary tradition*. Houghton Mifflin.
- Hinz, E. (1992). The Dramatic Lineage of Auto/Biography. *New Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*, 195-212.
- Hobbes, T. (1982). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una República Eclesiástica y Civil*. Skla.
- Hobson, F. C. (Ed.). (2002). *South to the future: an American region in the twenty-first century* (Vol. 44). University of Georgia Press.
- hooks, b. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. South End Press.
- hooks, b. (1988). *Straightening our hair*. Avant-Garde Z Magazine.
- hooks, b. (1992). Critical Reflections: Adrienne Kennedy, The Writer, The Work. In Bryant-Jackson, P. K. & Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 179-85). University of Minnesota Press.
- hooks, b. (2001). *Salvation. Black People and Love*. Harper Collins.
- Hornung, A. (1985). *The Autobiographical Mode in Contemporary American Fiction*. Taylor & Francis.
- Howard-Williams, M. (2017). *The Public Health Benefits of Theatre for Education: A Program and Evaluation Plan*. [Master's to the faculty of The University of North Carolina].
- Hoyt, F. (1971). Towards A Black Aesthetic in The Black Aesthetic. In Gayle Addison, G. (Ed.), *Gayle, Addison-The Black Aesthetic-Doubleday (1971)*. DoubleDay Books.

- Hudley, W. (2004). *Harlem Renaissance Re-examined, edited and with an introduction by Harold Bloom*. Chelsea House Publishers.
- Hudling, W. (2004). Harlem Renaissance Re-Examined. In Bloom, H. (Ed.). (2004). *The Harlem Renaissance*. Infobase Publishing.
- Hughes L. (2001). *The Collected Works of Langston Hughes, Vol. 3 The poems: 1951-1967*. In Rampersad, A. (Ed.). University of Missouri Press.
- Hughes, L. (1985). The Twenties: Harlem and Its Negritude. *The Langston Hughes Review*, 4(1), 29-36.
- Hughes, L. (1993). *The Big Sea: An Autobiography*. Macmillam Publishers.
- Hughes, L. (2011). *Selected Poems of Langston Hughes*. Vintage.
- Hughey, M. W. (2009). Black Aesthetics and Panther Rhetoric: A Critical Decoding of Black Masculinity in The Black Panther, 1967-80. *Critical Sociology*, 35(1), 29–56.
- Hurley, E. (2004). Blackout: Utopian Technologies in Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro. *Modern Drama*, 47(2), 200-218.
- Hurston, Z. N. (1991). *Dust Tracks on a Road*. 1942. HarperPerennial.
- Hurtado A. (1999). *Enseñar a traducir*. Edelsa.
- Hutchins, T. (2017). Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro directed by Tashiyanah Hutchins (advised by Dr. Jimmy A. Noriega). Presented with special arrangements by Samuel French and performed at The College of Wooster. Feb 16-18, 2017. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=cvwiY-LOiJ0>
- Hutchinson, G. (1995). *The Harlem Renaissance in black and white*. Harvard University Press.
- Hutton, R. H. (1998). *A Spectator of Theatre: Uncollected Reviews of RH Hutton*. University of Calgary Press.
- Iacoboni, M. (2008). *Mirroring People*. Ed. FSG.



- Iglesias, E. C., & Verdejo, A. (2019). El cine, un recurso didáctico para la introducción de la perspectiva de género. *Revista de Investigación Educativa Universitaria*, 2(2), 58-73.
- IndraGuru, B. (2018). The Identity of Literature: A Reply to Jacques Derrida by Rajnath. *Dialogue: A Journal Devoted to Literary Appreciation*, 14(02), 82-85.
- Inge, W. (1958). *Four Plays by William Inge*. Random House.
- Insoo, L. (2012) "Adrienne Kennedy's A Lesson in Dead Language: A Narrative Battle over the Meaning of Women's Bleeding" *Journal of Modern British and American Drama*, (25:2), 2012, 215-242.
- Jabboury, L. I., Hashim, R. S., & Harris, A. (2016). Alienation and Intersectionality in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *VOL. 24 (S) FEB. 2016*, 119.
- Jackson, A. (2002). *Learning through theatre: New perspectives on theatre in education*. Routledge.
- Jackson, S. (1993). Staging a Scrapbook: Adrienne Kennedy's Post-Modern Art of Memory. *The Theatre Annual*, 46, 76.
- Jakobson R. (1987). *Language in Literature*. Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. *On translation*, 3, 30-39.
- James T. (1972). The Sociology of Black Nationalism. In, *The Death of White Sociology*, Joyce A. Ladner, A. (Ed.). Vintage Books.
- James, A. (2022). The Fictional in Autofiction. In Effe, A. & Lawlor, H. (Eds), *The Autofictional*, (pp. 41-60). Palgrave Macmillan.
- James, G. G. (1954). *Stolen legacy: The Egyptian origins of western philosophy*. Create Space Independent Publishing Platform.
- James, G. J. (2022). *Stolen legacy*. General Press.

- Jarrett, G. (2005). The Black arts movement and its scholars. *American Quarterly*, 5(4), 1243-51.
- Jay, P. (1994). Posing: Autobiography and the subject of photography. *Autobiography and postmodernism*, 191.
- Jefferson, M. (2012). A Journal for Adrienne Kennedy (after People Who Led to My Plays). *Modern Drama*, 55(1), 55-69.
- Jensen, M. (2019). *The art and science of trauma and the autobiographical: Negotiated truths*. Springer.
- Johnson, H. F. (2018). *The dramatic method of teaching*. Franklin Classics Trade Press.
- Johnson, J. W. (1930). *Black Manhattan*. AA Knopf.
- Jones, C. E. (2006). Recovering the Legacy of the Black Panther Party through the Photographes of Stephen Shames. *The Black Panthers*, 138-145.
- Jones, H. (1997). *How I Became Hettie Jones*. Grove Press.
- Jones, J.L. (2005). Olombo, Omi Osun: Cast a Wide Net. *Theatre Journal*, 57(4), 598-600.
- Jordan, S. (2013). Autofiction in the Feminine. *French Studies*, 67(1), 76-84.
- Joseph K. A. (1992). Great Lakes Theatre Festival: The Shock of the New Cleveland Scene 23, no.11.
- Joseph, P. E. (Ed.). (2006). *The black power movement: Rethinking the civil rights-black power era*. Taylor & Francis.
- Joubert, H. T. (2014). Sartre et la Négritude: de l'existence à l'histoire. *Rue Descartes*, (4), 36-49.
- Jung, B. (2005). Fantasy Space and the Subversive Desire of "the Uncanny" in African American Drama. *Journal of Modern British and American Drama*, 18(3), 165.

- Kárová, J. (2014). *The Role of Harlem in the Development of African American Urban Culture: Cultural Capital versus Ghetto*. [Univerzita Karlova V Praze. Faculty of Social Sciences. International Area Studies].
- Kennedy A. (2020). *He Brought Her Heart Back in a Box and Other Plays*. Theatre Communications Group.
- Kennedy J. C. (1994). *Color in a Cage*. Caralee Pr.
- Kennedy, A. (1969). *Cities in Bezique. Two One-act Plays: The Owl Answers; The Beast Story*. Samuel French.
- Kennedy, A. (1987). *People Who Led to My Plays*. Alfred A. Knopf, Inc.
- Kennedy, A. (1988). *Adrienne Kennedy in one act*. University Minnesota Press.
- Kennedy, A. (1990). *Deadly triplets: A theatre mystery and journal*. University Minnesota Press.
- Kennedy, A. (2001). *The Adrienne Kennedy Reader*. University of Minnesota Press.
- Kennedy, A. (2005). Paragraphs, Passages, and Pages That Changed My Life (Excerpt). *Theater*, 35(3), 6-19.
- Kennedy, A. P. & Kennedy, A. (1996). *Sleep Deprivation Chamber*. Dramatists Play Service, Inc.
- Kennedy, A., & Chapin, S. (2012). Diary of Lights by Adrienne Kennedy: with Lyrics by Sandy Chapin. *Modern Drama*, 55(1), 100-145.
- Kennedy, A., & Lehman, L. (1977). A Growth of Images. *The Drama Review: TDR*, 21(4), 41-48.
- Kennedy, C. (2019). Adrienne Kennedy's Deadly Triplets by Adrienne Kennedy read by Rhonda Ross 2018. Edited and produced by Canaan and Jacob Kennedy. Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=fHrLAdu97\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=fHrLAdu97_s)
- Kennedy, C. (2015). *Struggles to Victory. Over Racism in America*. Amazon.

- Kevin J. & Wetmore Jr. (2003). *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American theatre*. McFarland & Company Inc., Publishers.
- Khaitbaev, B. E. (2022). Foreign Language Education in the military. *Academic research in modern science*, 1(1), 12-17.
- Khuzam, M. (2015). "A black play can take you there": the question of embodiment in African American women's drama. 'Adrienne Kennedy and the Upheaval of the Hole', (pp.128-141). [Doctoral dissertation, University of Sussex].
- Kilic, G. (2009). Beyond Movie Star Fantasies: The Manipulation of the Hollywood Movies in Adrienne Kennedy's A Movie Star Has to Star in Black and White. *IRWLE*, 5(1), 1-5.
- King, N. R. (1993). Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy. *Theatre Journal*, 45(3), 406-409.
- Kintz, L. (1992). The Sanitized Spectacle: What's Birth Got to Do with It? Adrienne Kennedy's "A Movie Star Has to Star in Black and White". *Theatre Journal*, 44(1), 67-86.
- Kintz, L. (1992). *The subject's tragedy: political poetics, feminist theory, and drama*. University of Michigan Press.
- Kirmayer, L. J. (2012). Rethinking cultural competence. *Transcultural Psychiatry*, 49(2), 149–164.
- Kiss, A. (2012). The transmediality of the self: desubstantiation, fantasy and terror in and through Adrienne Kennedy's characters. *Americana: e-journal of American studies in Hungary*, 8(1), 1-9.
- Ki-Zerbo, J (1978). *Historia General de África. De los orígenes a las independencias*. Bellaterra.
- Kleczaj-Siara, E. (2018). Afro hair as a signifier of racial identity in African American children's literature. *The ESSE Messenger*, 27(1), 19-29.
- Klein A. (1991) Yale Repertory's Winterfest: A Terrific Showcase, *Theatre*, New York Times, 436.

- Klein, D. A. (1973). *A critical bibliography of the theatre of Federico García Lorca, 1940-1970*. [Doctoral Dissertations, University of Massachusetts].
- Kolin, P. C. (1993). The Adrienne Kennedy Festival at the Great Lakes Theatre Festival: A Photo Essay. *Studies in American Drama, 1945-Present*, 8(1), 85-94.
- Kolin, P. C. (1994a). Color Connections in Adrienne Kennedy's *She Talks to Beethoven*. *Notes on Contemporary Literature*, 24(2), 1994, 4-6.
- Kolin, P. C. (1994b). Orpheus Ascending: Music, Race, and Gender in Adrienne Kennedy's *She Talks to Beethoven*. *African American Review*, 28(2), 293-304.
- Kolin, P. C. (1998). From the Zoo to the Funnyhouse: A Comparison of Edward Albee's *The Zoo Story* with Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *Theatre Southwest*, 8-16.
- Kolin, P. C. (2002). Curley, Maureen: "A Classified Adrienne Kennedy Bibliography" *Bulletin of Bibliography*, 59(2), 41-58.
- Kolin, P. C. (2004). Shakespeare Knocks: *Macbeth* in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *Notes on Contemporary Literature*, 34(4), 8-10.
- Kolin, P. C. (2005a). The Fission of Tennessee Williams's Plays into Adrienne Kennedy's. *South Atlantic Review*, 70(4), 43-72.
- Kolin, P. C. (2005b). *Understanding Adrienne Kennedy*. University of South Carolina Press. Gulf Professional Publishing.
- Kolin, P. C. (2006). "Milena's Wedding", "Paragraphs [And] Passages" and the Formation of Adrienne Kennedy's Canon. *CLA Journal*, 50(1), 64-83.
- Kolin, P. C. (2007). American History/African Nightmare: Adrienne Kennedy and Civil Rights. In Kolin, P. C. (Ed.), *Contemporary African American Women Playwrights*, (pp.62-82). Routledge.
- Kolin, P. C., & Allen, B. (2007). Revisiting "Funnyhouse": An Interview with Billie Allen. *African American Review*, 41(1), 165-175.

- Koppen, R. (1998). Psychoanalytic Enactments: Adrienne Kennedy's Staging's of Memory. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 4(1-2), 121-34.
- Krasner, D. (2019). Expectation, Melancholy, and Loss: Funnyhouse of a Negro and Dutchman in the Year 1964. *Theatre Journal* 71(1), 49-67.
- Kristeva, J. (2002). *The portable kristeva*. Columbia University press.
- Kristeva, J. (2019). *Passions of our time*. Columbia University Press.
- Kumar, N. N. (2005). Dramatic Trans-formations: The Surrealism of Being Black and Female in Adrienne Kennedy's, *The Owl Answers*. *The Journal of American Drama and Theatre*, 17(2), 59-70.
- Kumar, N. N. (2006). Philip C. Kolin Understanding Adrienne Kennedy Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press. *New Theatre Quarterly*, 22(1), 103-103.
- Kumar, N. N. (2016). Adrienne Kennedy: A Kindred Spirit to the Beats. *Beat Drama: Playwrights and Performances of the 'Howl' Generation*, 125.
- Kusarbaev, R. I. (2018). Drama in Education as a Technology of Sociocultural Competence Formation by Students. In *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences (EpSBS)*, 754-759.
- Lamore E. D. (2017). *Reading African American Autobiography Twenty-First-Century Contexts and Criticism*. University of Wisconsin Press.
- Larson, R. W., & Brown, J. R. (2007). Emotional development in adolescence: What can be learned from a high school theater program? *Child development*, 78(4), 1083-1099.
- Lecerle, J. J. (1989). The Violence of Style in Tess of the d'Urbervilles. In Butler, L. St. J., *Alternative Hardy*, (pp.1-25). Palgrave Macmillan.
- Lee, B. (2003). LeRoi Jones/Amiri Baraka and the Limits of Open Form. *African American Review*, 37(2/3), 371-387.

- Lee, I. (2012). *Reading and Writing as Transformative Action in Maria Irene Fornes' and Adrienne Kennedy's Plays*. [Doctoral dissertation, University of Pittsburgh].
- Leitch, V. (1988). *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. Columbia University Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil.
- Lejeune, P. (1989) *On Autobiography*. University of Minnesota Press.
- Lejeune, P. (2009). *On diary*. University of Hawaii Press.
- Lejeune, P. (2014). Autobiography and New Communication Tools. *Identity technologies: Constructing the self-online*, 247-58.
- Lejeune, P., Loureiro, Á. G., Eakin, P. J., & Torrent, A. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- Lennon, J., Kennedy, A., & Spinetti, V. (1968). *The Lennon Play: In His Own Write*. Simon & Schuster.
- Leroux, L. P. (2008). Désordres et ordonnancements pour un théâtre du déséquilibre. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, (43-44), 11-13. <https://doi.org/10.7202/041702ar>
- Lester, N. (1999). Roots That Go Beyond Big Hair and a Bad Hair Day: Nappy Hair Pieces. *Children's Literature in Education*, 30(3), 171-183.
- Levy, J. (1997). Theatre and moral education. *Journal of Aesthetic Education*, 31(3), 65-75.
- Lewis, D. L. (2001). *WEB Du Bois: An Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group.
- Lindfors, B. (1968). A decade of Black Orpheus. *Books Abroad*, 42(4), 509-516.
- Lira, A. A. D., & Passeggi, M. D. C. (2021). Aprendizagens do “tornar-se”, das experiências formadoras e da visibilidade: aproximações entre autobiografias e educação. *Educar em Revista*, 37.

- Llera, J. A. (2018). Federico García Lorca en Harlem. In Bagué Q. L. (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, (pp.51-79). Iberoamericana-Vervuert.
- Locke, A. (1992). The New Negro. In, Locke, A. (ed.) *Atheneum*, (pp.3-16).
- Loesberg, J. (1981). Autobiography as genre, act of consciousness, text. *Prose Studies*, 4(2), 169-185.
- Löfgren, Lotta M. (2003) Clay and Clara: Baraka's Dutchman, Kennedy's The Owl Answers, and the Black Arts Movement. *Modern Drama*, 4(3), 424-49.
- Logan, R. W. (1965). *The Betrayal of the Negro: From Rutherford B. Hayes to Woodrow Wilson*. Da Capo Press.
- Longacre, R. E. (1996). *The grammar of discourse*. Springer Science & Business Media.
- Looney, D. & Lusin, N. (2018). Enrollments in Languages Other than English in United States Institutions of Higher Education, Summer 2016 and Fall 2016: Preliminary Report. *Modern Language Association*, 1-19.
- López, D. R. (2013). El transfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los topoi modernistas/The occultist background of the raven: From its poetic symbolism to the modernist topoi. *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, 18, 201.
- Lorca, F.G. (1980) *Federico y su mundo*. Alianza.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider*. Random House Inc.
- Lorde, A. (1990). Is your hair still political? *Essence*, 40, 110.
- Lvónskaya Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción*. Método Ediciones.
- Lyons, B. & Shange, N. (1987). Interview with Ntozake Shange. *The Massachusetts Review*, 28(4), 687-696.



- Ma'youf, N. A. & Aburezeq, I. M. (2022). The Effectiveness of Differentiated Teaching Strategy in Developing Reading Comprehension Skills of Fourth Grade Students in the United Arab Emirates. *Theory and Practice in Language Studies*, 12(1), 17-27.
- Mabana, K. C. (2006). Critical insights on African philosophy and negritude literature. *Langues, littérature et études culturelles*, 1, 1-9.
- Madison, D. S. (2014). Foreword. In, DeFrantz, T. F. & Gonzalez, A. (Eds.). *Black Performance Theory*. Duke University Press.
- Malekin, P. & Yarrow, R. (1997). *Consciousness, Literature and Theatre: Theory and Beyond*. Macmillan.
- Malys, A. M. (2015). *Education, Theatre, and Federico Garcia Lorca: An analysis of La Barraca* [Doctoral dissertation, Kent State University].
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Alianza Editorial.
- Marina, J. A. & Marina, E. (2013). *El aprendizaje de la creatividad*. Ariel.
- Marina, J. A. (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la vida*. Anagrama.
- Marina, J. A. (2008). *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*. Anagrama.
- Marina, J. A. (2017). *El laberinto sentimental*. Anagrama.
- Marneweck A. (2004) Staging Stereotype and Performing the Exotic Erotic: An interrogation of desire in the texts of Parks and Kennedy. *South African Theatre Journal*, 18(1), 50-64.
- Marranca B. (1979). The Self as Text: Uses of Autobiography in the Theatre (Animations as Model). *Performing Arts Journal*, 4(2), 85-105.
- Marrou, H. I. (2004). *Historia de la educación en la antigüedad*. Akal.
- Marsh-Lockett, C. P. (2014). *Black Women Playwrights: Visions on the American Stage*. Routledge.

- Marsh-Lockett, C. P. & West, E. J. (Eds.) (2013). *Literary expressions of African spirituality*. Rowman & Littlefield.
- Martín-Gutiérrez, F. (2002). From the Political Unconscious in Adrienne Kennedy's Plays. *Staging a Cultural Paradigm: The Political and the Personal in American Drama*, 7, 287.
- Matlin, D. (2006). Lift Up Your Self! Reinterpreting Amiri Baraka (LeRoi Jones), Black Power, and the Uplift Tradition. *Journal of American History*, 93(1), 91-116.
- Matlin, D. (2017). A New Reality of Harlem: Imagining the African American Urban Future during the 1960s. *Journal of American Studies*, 52(4), 991-1024
- Matthew C. S. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki, *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263-298.
- Mauco, G. (1964). *Educación de la sensibilidad en el niño*. Aguilar Ediciones.
- Mavroudis, N. & Kondoyianni, A. (2022). The Effect of Drama in Education Towards the Acceptance of Different Religious Identities in an Intercultural School. *International Journal of Education & the Arts*, 23(2), 1-16.
- Mayhew, J. (2015). A Poet's Theatre: Lorca on the American Stage from Prometheus in Granada to Barbarous nights. *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, (15), 89-108.
- Mayhew, J. (2015). El teatro de un poeta: Lorca en la escena en los Estados Unidos de Prometheus in Granada a Barbarous nights. *Hecho Teatral*, 15, 89+.
- McDonald, M. (2013). Americans use Greek tragedy: Great expectations on stage. Arion: *A Journal of Humanities and the Classics*, 21(2), 169-187.
- McDonough, C. (1997). God and the Owls: The Sacred and the Profane in Adrienne Kennedy's The Owl Answers. *Modern Drama*, 40(3), 385-402.
- McDonough, C. J. (1999). The Nightmare of History: Conceptions of Sexuality in Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro. In Marsh-Lockett, C. P. (Ed.), *Black Women Playwrights: Visions on the American Stage*, (pp.173-192). Routledge.

- McDonough, J. C. (2006). Language of Blood: Embodied Women's Experiences in Adrienne Kennedy's *A Movie Star Has to Star in Black and White*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 21(1), 57-71.
- McInnis, J. C. (2014). *Living with Lynching: African American Lynching Plays, Performance, and Citizenship, 1890-1930*. Koritha Mitchell.
- McMillen, E. H. (1967). *The Significance of White in The Literature of The Western World*. [Thesis. North Texas State University].
- Meer, N. (2019). WEB Du Bois, double consciousness and the 'spirit' of recognition. *The Sociological Review*, 67(1), 47-62.
- Meigs, S. E. (1988). *No place but the Funnyhouse: the struggle for identity in three Adrienne Kennedy plays*. [Doctoral dissertation, University of Texas at Austin].
- Merma-Molina, G., Gavilán-Martín, D., Baena-Morales, S. & Urrea-Solano, M. (2022). Critical Thinking and Effective Personality in the Framework of Education for Sustainable Development. *Education Sciences*, 12(1), 28.
- Meigs, S. E. (1988). *No place but the Funnyhouse: the struggle for identity in three Adrienne Kennedy plays*. [Doctoral dissertation, University of Texas at Austin].
- Miller, N. (1991). *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. Routledge. University of Nebraska Press.
- Mitchell, A. & Taylor, D. K. (Eds.). (2009). *The Cambridge companion to African American women's literature*. Cambridge University Press.
- Molina, L. & Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal des traducteurs*, 47(4).
- Moore-Gilbert, B., Stanton, G., & Maley, W. (2014). *Postcolonial criticism*. Routledge.
- Mora, F. (2013). *Neuroeducación, solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial.

- Morales, I. (2017). *Los Espacios de Incertidumbre y Confinamiento en la literatura de Ciencia Ficción de Joanna Russ*. [Tesis Doctoral, Universidad Camilo José Cela].
- Morao, P. (2007). *The Impossible Self-Portrait. In Stories and Portraits of the Self*. Brill.
- Morris, D. (1993). *La cultura del dolor*. Editorial Andrés Bello.
- Morrison, T. (2012). The Interplay of Film and Theatre in Adrienne Kennedy's A Movie Star Has to Star in Black and White. *Americanjournal*, 7(1). <https://americanjournal.hu/vol8no1/total>
- Morrison, T. (2022). *Recitatif*. Chatto & Windus.
- Morrioni, M., & Soliani, R. (2022). Theatrical readings as a means of learning economics. *International Review of Economics Education*, 39, 100229.
- Moschonas, A. (2019). *Education and training in the European Union*. Routledge.
- Motos Teruel, T. (1993). Las técnicas dramáticas: procedimiento didáctico para la enseñanza de la lengua y la literatura. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 10(11), 75-94.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard.
- Moya, F. E. P. (2004). Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica (No. 37). Universidad de La Rioja Servicio de Publicaciones.
- Mubarok, H. (2022). *Using Three Column Notes Strategy In Teaching Students Reading Comprehension*. [Doctoral dissertation, UIN SMH BANTEN].
- Mufwene, S. (2001). *The Ecology of Language Evolution*. Cambridge University Press.
- Muhammad A. A. (1975). Black Cultural Revolution in Kitabu Cha Jua. *The Journal Of Black Poetry*, 1(19).
- Mulford C. (1990). Re-presenting Early American Drama and Theatre. *Resources for American Literary Study*, 17(1), 1-24.

- Muller, L. (1973). *Los hijos del Kibutz*. Paidós.
- Nagera, H. (1964). Autoerotism, autoerotic activities, and ego development. *The psychoanalytic Study of the Child*, 19(1), 240-255.
- Nascimento, A. D. (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, 18(50), 209-224.
- Neal, L. (1968). *The Black arts movement*. New York University.
- Neal, L. (1970). Black art and black liberation, The Black Revolution: An Ebony Special Issue (Chicago, Johnson). *The ethos of the Blues, Black Scholar*, 4281989.
- Nelson, K. & Fivush, R. (2020). The development of autobiographical memory, autobiographical narratives, and autobiographical consciousness. *Psychological reports*, 123(1), 71-96.
- Nergaard, S. (1995). *Teorie contemporanee della traduzione*. Bompiani.
- Nesteruk P. (2005). Ritual and Identity in Late Twentieth-Century American Drama *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 19(2), 43-69).
- Nicholson, H. (2009). *Theatre and education*. Macmillan International Higher Education.
- Nida, E. & Taber, C. (1982). *Theory and Practice of Translation*. United Bible Societies.
- Nida, E. A. (1979). Translating Means Communicating: A Sociolinguistic Theory of Translation I. *The Bible Translator*, 30(1), 101-107.
- Nida, E. A. (1991). Theories of translation. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(1), 19-32.
- Nord, C. (1997). A functional typology of translations. *Benjamins Translation Library*, 26, 43-66.
- Norton, G. P. (1981). Humanist foundations of translation theory (1400-1450): a study in the dynamics of word. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 8(2), 173-203.

- Núñez, E. (2016) Rosa Parks: first lady of civil rights Rosa Parks: First Lady of Civil Rights. *Journal of the Law School of Mexico*, 66(265), 27-44.
- O'Neill, C. (Ed.). (2015). *Dorothy Heathcote on Education and Drama*. Routledge.
- O'Toole, J. (2009). Drama as pedagogy. In O'Toole, J., Stinson, M. & Moore, T. (eds), *Drama and Curriculum*, (pp. 97-116). Springer, Dordrecht.
- Oberg, A. & Wilson, T. (2002). Side by Side: Being in Research Autobiographically. *Educational Insights*, 7(2).
- O'Brien, L. M., & Schillaci, M. (2002). Why do I want to teach, anyway? Utilizing autobiography in teacher education. *Teaching Education*, 13(1), 25-40.
- Ogunyemi, C. B. (2013). Historical Perspectives to Harlem and Negritude Movements in African Nationalism. *Journal of Philosophy, Culture and Religion - An Open Access International Journal*, 1, 46-51.
- Oha, O. (1997). Her Dissonant Selves: The Semiotics of Plurality and Bisexuality in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *American Drama*, 6(2), 67-80.
- Okeke, B. T., & Onwuatuegwu, I. N. (2020). A Philosophical Reflection on what negritude meant for Senghor. *Journal of Humanities and Education Development (JHED)*, 2(5), 330-337.
- Olney, J. (1991). Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 33-47.
- Olney, J. (2017). *Metaphors of self: The meaning of autobiography*. Princeton University Press.
- Olufunwa, H. (2003). African American Drama of the Harlem Renaissance. Timothy-Asobe, J. (Ed.), *Essays in World Theatre*, 69-94. Promocomms Limited, Lagos.
- Onieva-Lopez, J. L. (2011). *La dramatización como recurso educativo: estudio de una experiencia entre estudiantes malagueños de un centro escolar concertado y adolescentes puertorriqueños en situación de marginalidad*. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga].

- Orazi, V. (2022). Jordi Casanovas'# Coronavirusplays: Spanish and Catalan Micro-Theatre Within the Framework of the Project COVID-19 LiTraPan. In Cortijo, A. & Martines, V. (Eds), *Handbook of Research on Historical Pandemic Analysis and the Social Implications of COVID-19*, (pp. 175-194). IGI Global.
- Orteta y Gasset, J. O., & Reiß, K. (1983). *Miseria y esplendor de la traducción*. Dt. Taschenbuch-Verlag.
- Overbeck, L. M. (1992). *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. U of Minnesota Press.
- Özbek, Ö. (2003). Transformations of the African American Self in Adrienne Kennedy's Funnyhouse and Owl dom. *Journal of American Studies of Turkey*, (18), 49-64.
- Palmer, A., & Champlin, T. S. (1979). Self-deception: a problem about autobiography. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 53, 61-94.
- Palomo-Alepuz, L. (2019). Propuesta para la aplicación didáctica de Lorca, un poeta en Nueva York de Carles Esquembre. *Tebeosfera. Tercera Época*, 10.
- Pandit, M. (2022). Memory in theatre, theatre in memory: Experiencing the 'self/selves' in Swadeshi theatre (1905–1911). In *Transcultural Humanities in South Asia* 277-288. Routledge.
- Parera, M. G. (2010). El teatro como estrategia didáctica. *Universitat de Barcelona*, 15.
- Parks, R., Haskins, J., & Haskins, J. (1999). *Rosa Parks: my story*. Penguin.
- Parks, S. L. (2014). Adrienne Kennedy. In Kolin, P. C. and Young, Harvey, Y. (Eds.), *Suzan-Lori Parks in Person: Interviews and Commentaries*, (pp.58-65). Routledge.
- Parra-Dussan, C. (2010). Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad: antecedentes y sus nuevos enfoques. *International Law*, (16), 347-380.

- Pascal, R. (1960), *Design and Truth in Autobiography*. Routledge.
- Patsalidis, S. (1995). Adrienne Kennedy's heterotopias and the (I'm) possibilities of the (Black) Female Self. In Maufort, M. (Ed.), *Staging Difference Cultural Pluralism in American Theatre and Drama*, (pp.301-319). Peter Lang
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.
- Pax, S. (2003). *Salam Pax: The clandestine diary of an ordinary Iraqi*. Grove Press.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets.
- Pendzik, S., Emunah, R., & Johnson, D. R. (2016). *Self in performance*. Palgrave Macmillan.
- Peniel, J. E. (2006). *Waiting 'Til the Midnight Hour A Narrative History of Black Power in America*. Owl Books.
- Pereda, V. (2021). El Monólogo como método de análisis de una obra de teatro: The Monologue as a method for analyzing a play. *Mérito, Revista De Educación*, 3(8). <https://doi.org/10.33996/merito.v3i8.595>
- Pérez Perez, D. (1992). Neurobiología de la memoria. In Mayor, J. & de Vega, M. (eds.), *Memoria y representación*, (pp.1-39). Alhambra.
- Peters, S. L. (2001). The Adrienne Kennedy Reader. *Library Journal*, 126(12), 90.
- Piccinini, G., & Scott, S. (2006). Splitting concepts. *Philosophy of Science*, 73(4), 390-409.
- Pineda, I. (2012). Contemporary African American Women Playwrights: Shaping Identity through Violence. *Caliban. French Journal of English Studies*, (31), 173-187.
- Pinkert, U. (2011) The Concept of Theatre in Theatre Pedagogy. In, Schonmann, S. (ed.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*, (pp.119-124). SensePublishers



- Pinkney, A. (1976). *Red, Black, and Green: Black Nationalism in the United States*. CUP Archive.
- Poland, A., & Mailman, B. (1972). *The Off, Off Broadway Book: The Plays, People, Theatre*. Bobbs-Merrill.
- Porter, R. J. (2002). *Self-Same Songs: Autobiographical Performances and Reflections*. University of Nebraska Press.
- Potorti, M. (2014). Feeding revolution: The Black Panther Party and the politics of food. *Radical Teacher*, 98, 43-51.
- Powers, M. (2018). *Diversifying Greek Tragedy on the Contemporary US Stage*. Oxford University Press.
- Price-Dennis, D., & Sealey-Ruiz, Y. (2021). *Advancing racial literacies in teacher education: Activism for equity in digital spaces*. Teachers College Press.
- Puertas, F.E. (2004). *Aproximación Semiótica a los Rasgos Generales de la Escritura Autobiográfica*. Universidad de la Rioja.
- Purnell, L. (2016). Are we really measuring cultural competence? *Nursing Science Quarterly*, 29(2), 124-127.
- Rabaka, R. (2010). *Forms of Fanonism: Frantz Fanon's critical theory and the dialectics of decolonization*. Lexington Books.
- Rabaka, R. (2015). *The Negritude Movement: WEB Du Bois, Leon Damas, Aime Cesaire, Leopold Senghor, Frantz Fanon, and the Evolution of an Insurgent Idea*. Lexington Books.
- Rabkin, E. S. (1977). Spatial form and plot. *Critical Inquiry*, 4(2), 253-270.
- Ramón, E. (2011). Funnyhouse of a Negro: Rejection of Womanness and Blackness as a 'Melancholic' Cry for a True Diversity in American Society. *ES: Revista de Filología Inglesa*, (32), 283-300.
- Ramsey, A. (1990). Kathy A. Perkins. In Goldsmiths, S. M. & Goldsmiths F. B., (eds.), *Black Female Playwrights: an Anthology of Plays before 1950*. *New Theatre Quarterly*, 6(23), 300-301.

- Raynaud, C. (1995). Mise en crise de l'identité : L'écriture autobiographique d'Adrienne Kennedy. In Raguet-Bouvard, C (Ed.), *Eclats de voix: Crises en représentation dans la littérature nord-américaine*, (pp. 85-96). Cambridge University Press.
- Read, H. (1968). The cult of sincerity. *The Hudson Review*, 21(1), 53-74.
- Recalcati, M. (2016). *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Anagrama.
- Redondo, Á. M. (2018). “To be born again, first you have to die”. Καὶ οὐκ ἔστιν πᾶν πρόσφατον ὑπὸ τὸν ἥλιον | or the hyped Salman Rushdie's Satanical Verses. *VERBEIA. Revista de Estudios Filológicos. Journal of English and Spanish Studies*, (3), 70-89.
- Redondo, Á. M., & García, P. Á. C. (2019). Teatro y drama para potenciar la autoestima y las relaciones saludables en la escuela. *Aula de Encuentro*, 21(1), 60-84.
- Redondo, Á.M. (2019). My Search for Fame and Fortune, or the Authorisms Swipe of Adrienne Kennedy's The Lennon Play: In his Own Write Dramatized in Verbatim Kennedy & Kennedy 2008 Play, Mom, How Did You Meet The Beatles? A True Story of London in the 1960s. *In Proceedings of Academics World 142nd International Conference*, 18, 18-27.
- Regueira-Diéguez, A., Pérez-Rivas, N., Muñoz-Barús, J. I., Vázquez-Portomeñe, F., & Rodríguez-Calvo, M. S. (2015). Intimate partner violence against women in Spain: A medico-legal and criminological study. *Journal of forensic and legal medicine*, 34, 119-126.
- Reiss K. & Vermeer J. (1996) (Trd. S. García y C. Martín de León). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Akal.
- Remi O. (2006). ‘For us, about us, near us and by us’: American women playwrights and the making of NAACP-Du Bois's edutainment agenda. *Women's History Review*, 11(1), 49-70.
- Rennison, N. (2015). *Freud and psychoanalysis: everything you need to know about id, ego, super-ego and more*. Oldcastle Books.

- Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, la Historia y el Olvido*. Trotta.
- Ritter, E., & Wiltschko, M. (2018). Distinguishing speech act roles from grammatical person features. In *Proceedings of the 2018 annual conference of the Canadian Linguistics Association*, 1-15.
- Rodríguez, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Eneida.
- Rojas, L. (2009). *La autoestima, nuestra fuerza secreta*. Espasa Libros.
- Romera Castillo, J. (1993). Literatura autobiográfica y docencia. En Simposio «Didáctica de Lenguas y Culturas», Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Ed.), (pp.11-28). La Coruña: Universidade.
- Romera Castillo, J. (2006). De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España, siglo XX. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 577-579.
- Rose, I. (2008). Autistic autobiography or autistic life narrative? *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 2(1), 44.
- Rudwick, E. (1957). W. E. B. Du Bois and the Atlanta University Studies on the Negro. *The Journal of Negro Education*, 26(4), 466-476. doi:10.2307/2293494
- Ruiz-Vargas J. M. (1997). “¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas.” En José María Ruiz-Vargas (Ed). *Claves de la memoria*, (pp.121-125).Trotta.
- Russ, J. (1983). *How to Suppress Women's Writings*. University of Texas.
- Rzepka, C. (1998). The Dark Problem of Greek Tragedy: Sublimated Violence in De Quincey. *The Wordsworth Circle*, 29(2), 114-120.
- Sahoo, S. (2012). *Locating the self-Fragmentation and reconnection in the plays of Adrienne Kennedy and August Wilson*. Authors Press.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Random House.

- Sakellaridou, E. (2008). The right to unpleasure as social critique and creative method: The example of contemporary American theatre. In Laskaratou, C. Anna Despotopoulou, A. & Ifantidou, E. (Eds), *Reconstructing Pain and Joy: Linguistic, Literary, and Cultural Perspectives*, (pp.357-369). Cambridge Scholars.
- Saks, O. (2009). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Anagrama.
- Sánchez, S. & Kelly, S. (2000). Discipline and Craft: An Interview with Sonia Sánchez. *African American Review*, 34(4), 679- 687.
- Sari, D. M. M., & Prasetyo, Y. (2021). Project-based-learning on critical reading course to enhance critical thinking skills. *Studies in English Language and Education*, 8(2), 442-456.
- Savater, F. (2002). *El valor de educar*. Ariel.
- Scanlan, R. (1992). Surrealism as Mimesis: A Director's Guide to Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. In Bryant-Jackson, P. K. & Overbeck, L. M. (Eds), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 93-108). Minneapolis University Press.
- Schachter, B. (2005). Understanding Adrienne Kennedy. *Theatre Journal*, 57(4), 763-765.
- Schipper, M. (2000). Narratives, identities, selves: Intercultural perspectives on autobiography and first-person narrative. *Journal of Literary Studies*, 16(3-4), 42-57.
- Schlink, B. (2001). *The reader*. Vintage.
- Schroeder, P. R. (2015). Neo-hoodoo dramaturgy: Robert Johnson on stage. *African American Review*, 48(1), 83-96.
- Schultz, E. (1975). To Be Black and Blue: The Blues Genre in Black American Autobiography. *Kansas Quarterly*, 7(3), 81.

- Scott, L. O. (2006). Revising the Incest Story: Toni Morrison's *The Bluest Eye* and James Baldwin's *Just Above My Head*. In King, L. & Scott, L. O. (Eds), *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays*, (pp.83-102). Palgrave Macmillan.
- Seale, B. (1991). *Seize the time: the story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*. Black Classic Press.
- Seale, B. (2006). Foreword. In, S. Shames & C. Jones (Eds.). *The Black Panthers* (pp. 11-14). Aperture Foundation.
- Seale, B. (2016). *Power to the people: The world of the Black Panthers*. Abrams.
- Seither, R. J., & Blain, K. (2008). Women In the Black Panther Party: An Internal Struggle for Power, Equality, And Survival. *Journal of Gender & the Law*, 9, 404.
- Semino, E., & Steen, G. (2008). Metaphor in literature. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, 6, 57-70.
- Serrano J. (1995). Discurso narrativo y construcción autobiográfica. *Revista de Psicología Social Aplicada*, 5(1), 41-46.
- Shafee, A. S. (1994). Probing the African American Psyche: A Study of the Protagonists of *Funnyhouse of a Negro* and *Les Blancs*. *Indian Journal of American Studies*, 24(2), 83-88.
- Shakeel, Z. (2018). Self from Selves-A Study of Adrienne Kennedy's Select One-Act Plays. *Language in India*, 18(6), 298-303.
- Shands, K., Grillo Mikrut, G., Pattanaik, D. R., & Ferreira-Meyers, K. (2015). *Writing the self: Essays on autobiography and Autofiction*. Södertörns högskola.
- Sharmila, L. (2000). *Explorations into the black woman s psyche a critical study of select plays of Adrienne Kennedy*. [Department of Humanities and social Sciences Anna University Chennai].
- Sharp, A. (2022). *What's racism about? Let's look at schools*. Grosvenor House Publishing.

- Sharpley-Whiting, T. D. (2000). Femme négritude: Jane Nardal, La Dépêche africaine, and the francophone new negro. *Souls: Critical Journal of Black Politics & Culture*, 2(4), 8-17.
- Sheffield, E. C. (2018). The Unsung Mothers of Négritude: An Examination of the Efforts of Women Behind the Movement. *Global Africana*, 2.
- Shepard, S., Kauffmann, S., Patrick, R., Kornfeld, L., Terry, M., Field, C., Feingold, M. (1977). American Experimental Theatre: Then and Now. *Performing Arts Journal*, 2(2), 13-24.
- Shepherd, M. (1994). Forrest's Curious Old Play: Or Hopkinson's Disappointment. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 88(1), 37-52.
- Shevtsova M. (2009). Maria Shevtsova in Conversation with Anatoli Vassiliev, 'Studio Theatre, Laboratory Theatre'. *New Theatre Quarterly*, 25(4), 324-332.
- Shinn, T. (1990). Living the answer: The emergence of African American feminist drama. *Studies in the Humanities*, 17(2), 149.
- Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness, and English culture, 1830-1980*. Virago.
- Sichert, M. (2000). The Staging of Excessive Emotions: Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro. *Yearbook of Research in English and American Literature*, 16, 229-252.
- Sidhu, S. (2022). How consciousness of race and ethnicity-based discrimination affects the health and wellbeing, and academic motivation of minority group students. *Journal of Academic Development and Education Student Edition*, (6), 1-14.
- Singh, A. (2004). Humanising Education: Theatre in Pedagogy. *Contemporary Education Dialogue*, 2(1), 53-84.
- Singh, Y. M. (1999). Stages in the Funnyhouse: The dramaturgy of Adrienne Kennedy. *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, 59(7), 2254-55.

- Sinon, M. G. (2021). Mirroring Domestic Crises of Black Women's In/Visibility in Ousmane Sembène's *La noire de...* and Henriette Akofa's *Une esclave moderne*. *Research in African Literatures*, 51(4), 123-136.
- Sipe, L. R., & Pantaleo, S. (2010). *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality*. Routledge.
- Smethurst, J. E. (2005). *The Black arts movement: Literary nationalism in the 1960s and 1970s*. University of North Carolina Press.
- Smith, A. D., Parks, S. L., McCauley, R., & Krasner, D. (2005). A forum on black theatre: The questions: What is a black play? and/or what is playing black? *Theatre Journal*, 57(4), 571.
- Smith, S., & Watson, J. (2010). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. University of Minnesota Press.
- Smith, S., & Watson, J. (2019). Metalepsis in Autobiographical Narrative. *European Journal of Life Writing*, 8, 1-27.
- Smith, Z. (2022). (Intro in reprinted) Morrison, T. (1983). *Recitatif: A Story*. Knopf.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies: An integrated approach*. John Benjamins Publishing.
- Soler, M. J. G. (2002). Sangre y vino en el juramento de Lisístrata. *Quaderni urbinati di cultura classica*, 72(3), 91-110.
- Sollors, W. (1991). Owls and Rats in the American Funnyhouse: Adrienne Kennedy's Drama. *American Literature*, 63(3), 507-532.
- Sollors, W., Overbeck, L., & Bryant-Jackson, P. (Ed.) (1992). People Who Led to My Plays: Adrienne Kennedy's Autobiography. In *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*. University of Minnesota Press.
- Somerville, S. B. (2000). *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Duke University Press.

- Sørensen, B. (2016). Dissent as race war: The strange case of Amiri Baraka. In, Dorfman, B. (Ed), *Dissent! Refracted*, (pp.77-94). Peter Lan.
- Sparkes, A. C. (2002). Autoethnography: Self-indulgence or something more. *Ethnographically speaking: Autoethnography, literature, and aesthetics*, 9, 209-232.
- Spencer, J. (2008). Surviving the Aftershocks of Racism: Reading Adrienne Kennedy and Suzan-Lori Parks after Katrina. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 23(1), 47-67.
- Spencer, J. (2012). Emancipated Spectatorship in Adrienne Kennedy's Plays. *Modern Drama*, 55(1), 19-39.
- Spencer, R. C. (2016). *The revolution has come: Black power, gender, and the Black Panther Party in Oakland*. Duke University Press.
- Spiegelman, A. (1997). *Complete Maus*. Pantheon.
- St. Onge, J., & Moore, J. (2016). Poetry as a Form of Dissent: John F. Kennedy, Amiri Baraka, and the Politics of Art in Rhetorical Democracy. *Rhetoric Review*, 35(4), 335-347.
- Stascavage, A. (1990). Adrienne Kennedy's Search for Identity: Mythmaking from Cultural Miscegenation. *Publications of the Mississippi Philological Association*. 180-84.
- Stecopoulos, H. (2005). Review of Smith, John; Cohn, Deborah (Eds). Look away! The US South in New World Studies. *American Quarterly*, 57(4), 1201-1210.
- Stein, H. (1992). An Interview with Gaby Rodgers. In Bryant-Jackson, P. K. and Lois More Overbeck, L. M. (Eds), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp.199-205). University of Minnesota Press.
- Steinbach, B. (1986). *Cane: the American Adam rekindled*. [Doctoral dissertation, Virginia Polytechnic Institute and State University].



- Steiner G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.
- Stevens, C. M. (2015). The body of the mother in contemporary black women narratives:(re) writing immanence towards transcendence. *Ilha do Desterro*, 68, 93-101.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Paidós.
- Strenger, C. (1998). *Individuality, the impossible project: Psychoanalysis and self-creation*. International Universities Press, Inc.
- Sutherland, A. (2014). *Summerhill, un punto de vista radical sobre la educación de los niños*. Educación y Pedagogía.
- Swinburne, R. (1984). Personal identity: The dualist theory. *Personal identity*, 1, 27.
- Sydné M. (1994). *Moon Marked and Touched by Sun*. Theatre Communications Group, Inc.
- Tadié, A. (2012). La littérature classique selon Salman Rushdie. *Revue de littérature comparée*, 344(4), 429-440.
- Tardy Joubert, H. (2014). Sartre et la Négritude : de l'existence à l'histoire. *Rue Descartes*, 4(4), 36-49.
- Tatlow, A. (2003). Comparative Literature as Textual Anthropology. *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, 2, 206.
- Tatum, B. D. (2000). The complexity of identity: "Who am I?." In Adams, M., Blumenfeld, W. J., Hackman, H. W., Zuniga, X., Peters, M. L. (Eds.), *Readings for diversity and social justice: An anthology on racism, sexism, anti-semitism, heterosexism, classism, and ableism* (pp. 9-14). Routledge.
- Taubenfeld, G., & Moran, S. (1996). Possibility and impossibility results in a shared memory environment. *Acta Informatica*, 33(1), 1-20.

- Taylor, M. (2002). *Harlem between Heaven and Hell*. University of Minnesota Press.
- Tener, R. L. (1975). Theatre of Identity: Adrienne Kennedys Portrait of the Black Women. *Studies in Black Literature*, 6(2), 1-5.
- Tenorio, S. (2010). Women-Loving Women: Queering Black Urban Space during the Harlem Renaissance. *The UCI Undergraduate Research Journal*. Vol. XII, 33-44. *Theatre Journal*, 48(2), 141-155.
- Terrell, M. C. (1904). Lynching from a Negro's Point of View. *The North American Review*, 178(571), 853-868.
- Tervalon, M. & Murray-Garcia, J. (1998). Cultural Humility versus Cultural Competence: a Critical Discussion in Defining Physician Training Outcomes in Multicultural Education. *Journal of Health Care for the Poor and Underserved*, 9(2) 117-125.
- Thiam, C. (2008). Now Is the time to Think Blackness beyond Fixity: Léopold Sédar Senghor and the Concert of Negritude. In Dove-Rumé, J., Naumann, M. & Tran, T. (Eds.), *L'autre*. Presses universitaires François-Rabelais.
- Thompson, D. (1997a). Reversing Blackface Minstrelsy, Improvising Racial Identity: Adrienne Kennedy's Funnyhouse of a Negro. *Post Identity*, 1(1),13-38.
- Thompson, D. (1997b). The Fiction of Postmodern Autobiography: Adrienne Kennedy's People Who Led to My Plays and Deadly Triplets. *MELUS*, 22(4), 61-76.
- Thomte, T. C. (2009). *Grammatical person in text and narrative*. Stanford University.
- Thoreau, H. D. (2014). *Civil disobedience and other essays*. Libertas Institute.
- Tighe, C. (2005). *Writing and responsibility*. Routledge.
- Tokuhama-Espinosa, T. (2014). *Making Classrooms Better, 50 Practical Applications of Mind, Brain, and Education Science*. W.W Norton & Company.
- Toochukwu, B. & Nnaemeka, I. (2020). A Philosophical Reflection on what negritude meant for Senghor. *Journal of Humanities and Education Development*, 2(5), 330-337.
- Torrance, E. P. (1965). Scientific views of creativity and factors affecting its growth. *Daedalus*, 94(3),663-681.

- Torrecilla, L. (1998). *Niñez y castigo. Historia del castigo escolar*. Universidad de Valladolid.
- Tortosa V. (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Universidad de Alicante.
- Tóth, G. (2012). Metaphorical Mirrors and Subverting Selves in Adrienne Kennedy's One-Act Plays. *Gender Studies*, 11(1), 270-285.
- Tóth, G. (2012). The Interplay of Film and Theatre in Adrienne Kennedy's A Movie Star Has to Star in Black and White. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, 8(1). <https://americanajournal.hu/vol8no1/toth>
- Tóth, G. (2013). Under The Moon—Images and forms of 'Femaleness' in Adrienne Kennedy's Plays. *Gender Studies*, (12), 246-263.
- Toth, M. (2022). *European Memory and Conflicting Visions of the Past*. Palgrave Macmillan.
- Traetta, L., & Doronzo, F. (2022). Super-Ego after Freud: A Lesson not to Be Forgotten. *Elementa. Intersections between Philosophy, Epistemology and Empirical Perspectives*, 1(1-2), 153-161.
- Traoré, M. (2019). An Ecocritical Reading of Selected African Poems. *KENTE-Cape Coast Journal of Literature and the Arts*, 1(1), 74-89.
- Triana, A. (2016). *Las misiones pedagógicas. Educación popular en la Segunda República*. Catarata.
- Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.
- Trigo, E. S. (2002). *Teoría de la traducción: convergencias y divergencias* (Vol. 44). Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións.
- Trimble, J. A. (2002). *Confounded identities: Race, gender, culture in "Adrienne Kennedy In One Act"*. The University of Alabama.

- Trisnawati, I. (2014). Skopos Theory: A Practical Approach in the Translation Process. *Englisia Journal*. 1.
- Trninić, D., Kuprešanin Vukelić, A., & Bokan, J. (2022). Perception of “Fake News” and Potentially Manipulative Content in Digital Media. A Generational Approach. *Societies*, 12(1), 3. <https://doi.org/10.3390/soc12010003>
- Trosborg A. (1997). *Text Typology and Translation*. John Benjamins.
- Ture, K., Carmichael, S., & Hamilton, C. V. (1967). *Black power: The politics of liberation in America*. Vintage.
- Turner, B. (2008). “Adrienne Kennedy” In Garrett, E: (ed.), *DLB 341: Twentieth-Century American Dramatists, 5th Series (Dictionary of Literary Biography, 341)*, (pp.82-91). Gale Research Inc.
- Turner, D. (1992). The "Teatro Experimental do Negro" and Its Black Beauty Contests. *Afro-Hispanic Review*, 11(1/3), 76-81.
- Tytler, A. F. (1978). *Essay on the Principles of Translation* (1813): New edition (Vol. 13). John Benjamins Publishing.
- Unamuno, M. (1931). *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Mario J. Valdés. Cátedra.
- Usarralde, M. J. M., & Domínguez, P. Á. (2022). Lectons through Lecture Performance. Making forgotten conflicts visible through International and Comparative Education. *Revista Española de Educación Comparada*, (40), 91-111.
- Valera, R. (1960). La Biblia. *Sociedades Bíblicas en América Latina*.
- Valero-Garces C. (1995). Modes of Translating Culture: Ethnography and Translation. *Meta*. 40(4), 556-563.
- Van de Water, M., McAvony, M. & Hunt, K. (2015). *Drama and Education. Performance Methodologies for Teaching and Learning*. Routledge.
- Van Dijk T. A. (2003). *Ideología y discurso*. Ariel.

- van Kessel, C., Jacobs, N., Catena, F., & Edmondson, K. (2022). Responding to Worldview Threats in the Classroom: An Exploratory Study of Preservice Teachers. *Journal of Teacher Education*, 73(1), 97-109.
- Vázquez-Ayora, G. (1977) *Introducción a la Traductología*. Georgetown University Press.
- Veenhoven, R. (2003). Hedonism and happiness. *Journal of happiness studies*, 4(4), 437-457.
- Vega, M. Á. (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Cátedra.
- Vegas V. (1998). *La escuela de traductores de Toledo en la historia del pensamiento*. Imprenta Serrano.
- Venuti, L. (1991). Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. *TTR*, 4 (2), 125–150.
- Vorlicky, R. (1997). Sleep Deprivation Chamber. *Theatre Journal* 49(1), 67-69.
- Vorlicky, R. (2006). Blood Relations: Adrienne Kennedy and Tony Kushner. In Fisher, J. (ed.), *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*, (pp.41–55). McFarland
- Vysotska, N. (2005). “Don’t Go Away Mad”: Adrienne Kennedy’s The Ohio State Murders as a “Funnyhoused” Medea. *Complexions of Race: The African Atlantic*, 15, 121.
- Wahyudi, B. A., Wardarita, R. & Missriani, M. (2021). Improving the ability of writing poetry through the project-based learning model. *Journal of Educational and Learning Studies*, 4(1), 113-117.
- Walby, S. (1989). Theorising patriarchy. *Sociology*, 23(2), 213-234.
- Walker, A. (1988). *Living by the Word: Selected Writings 1973-1987*. Houghton Mifflin.
- Walker, E. (1988). Krigwa, a Theatre by, for, and about Black People. *Theatre Journal*, 40 (3), 347-356.

- Walker, R. (2001). Becoming the third wave. *Identity politics in the women's movement*, 3(13), 78-80.
- Wallace, M. (1995). Anger in isolation: A Black feminist's search for sisterhood. In Guy-Sheftal, B. (Ed.), *Words of Fire: An Anthology of African American Feminist Thought*, (pp.220-228). The New Press.
- Wang, B. (2000). Memory, Narcissism, and Sublimation: Reading Lou Andreas-Salomé's "Freud Journal". *American Imago*, 57(2), 215-234.
- Warner, A. (2018). *Writing New Boundaries for the Law: Black Women's Fiction and the Subject in Psychoanalysis*. [Thesis at University of Massachusetts Amhers].
- Washton, A. M. & Boundy, D. (2011). *Querer no es poder. Cómo comprender y superar las adicciones*. Paidós.
- Wenham, G. (1978). The Coherence of the Flood Narrative. *Vetus Testamentum* 28, 336–348.
- Werlich, E. (1979). *Typologie der Texte*. Quelle & Meyer.
- Wetmore Jr, K. J. (2010). *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. McFarland.
- Whitlock, G. (2010). *Soft weapons: Autobiography in transit*. University of Chicago Press.
- Whitlow, R. (1974). A Bibliography of Plays Written by Black Americans 1855 to the Present. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED096676.pdf>
- Wiles, D. (2014). *Theatre and Time*. Macmillan International Higher Education.
- Wilkerson, M. (1992). Diverse Angles of Vision: Two Black Women Playwrights" In Bryant-Jackson, P. K. & Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp.58-75). University of Minnesota.
- Williams, E. O. (2008). *Harlem Renaissance: A Handbook*. AuthorHouse.
- Williams, J. (1993). Intersecting Boundaries: The Surrealist Theatre of Poet/Playwright Adrienne Kennedy. *African American Review*, 27(3), 495-500.

- Williams, M. (1985). *Black theatre in the 1960s and 1970s: A historical-critical analysis of the movement*. Greenwood.
- Willinger, D. (1996). [Review of *Funnyhouse of a Negro. A Movie Star Has to Star in Black and White*, by A. Kennedy]. *Theatre Journal*, 48(2), 221–223. <http://www.jstor.org/stable/3208872>
- Willinges, D. (1992). Developing a Concert for the Spoken Voice: Solo Voyages and an Interview with Robbie McCauley. In Bryant-Jackson, P. K. & Overbeck, L. M. (Eds.), *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, (pp. 224-30). University of Minnesota Press.
- Wilson G. B. (1983). *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*. Prentice-Hall, Inc.
- Wilson's, A. A. C. (2020). *Portraying the Soul of a People*. Wilson Center.
- Winston, J. (1997) Queen Victoria in the Funnyhouse: Adrienne Kennedy and the Rituals of Colonial Possession. In Homans, M. & Munich, A. (Eds.), *Remaking Queen Victoria*, (pp. 235-57). Cambridge University Press.
- Winter, C., Heath-Kelly, C., Kaleem, A., & Mills, C. (2022). A moral education? British Values, color-blindness, and preventing terrorism. *Critical Social Policy*, 42(1), 85-106.
- Wintz, C. D. (2003). *The Harlem Renaissance: An Anthology*. Brandywine Press.
- Wolf, M. R., & Nochajski, T. H. (2022). 'Black Holes' in memory: Childhood autobiographical memory loss in adult survivors of child sexual abuse. *European Journal of Trauma & Dissociation*, 6(1), 100234.
- Wood, J. (2003). Weight of the Mask: Parody and the Heritage of Minstrelsy in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 17(2), 5-24.
- Wood, J. E. (1998). *Performance and African American women: three contemporary dramatists*. [Doctoral dissertation, University of Florida].

- Woodard, K. (1999). *A nation within a nation: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Black power politics*. University of North Carolina Press.
- Woodson, C. G. (1918). The Beginnings of the Miscegenation of the Whites and Blacks. *The Journal of Negro History*, 3(4), 335-353,
- Wooster, R. (2007). *Contemporary theatre in education*. Intellect Books.
- Yakubu, A. M. (2019). Telling It as It Is: Women as Protagonists. In Hayes, T.A., Theresa Edlmann, T. & Brown, L. (Eds), *Autobiographies. In Storytelling: Global Reflections on Narrative* (pp. 231-241). Brill.
- Yanes, P. G., & Cobos, A. A. (2016). Teatro del oprimido de Augusto Boal: Un análisis como herramienta metodológica. *PODIUM*, (29), 11-22.
- Yazbek, S. (2015). Las reivindicaciones de las Panteras Negras en Estados Unidos: ¿Un reflejo hobbesiano? *Serendipia – Anuario de investigaciones de Posgrados de la Facultad de Ciencias Sociales*, 2, 105-128.
- Yebra, V. G. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Gredos.
- Young, H., & Geigner, M. (2012). A Racial Concern: Adrienne Kennedy's *Diary of Lights*. *Modern Drama*, 55(1), 40-54.
- Young, P. A. (1986). *Female Pioneers in Afro-American Drama: Angelina Weld Grimke, Georgia Douglas Johnson, Alice Dunbar-Nelson, and Mary Powell Burrill*. Bowling Green State University.
- Yousefifard, S., & Fathi, J. (2021). Exploring the Impact of Blogging in English Classrooms: Focus on the Ideal Writing Self of EFL Learners. *International Journal of Instruction*, 14(4), 913-932.
- Yvancos, J. M. P., & Manuel, J. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Crítica.
- Zaini, Q., & Hasan Khan, M. (2021). Maya Angelou's Battle with Alienation in *I know Why the Caged Bird Sings*. *AWEJ for Translation & Literary Studies*, 5(1).



Zapatero, J. S. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, (7), 5-17.

Zinman, T. S. (1991). 'In the Presence of Mine Enemies': Adrienne Kennedy's, An Evening with Dead Essex. *Studies in American Drama, 1945-Present*, 6(1), 3-13.

Zweig, S. (1938). *The Secret of Artistical Creation*. Lecture.

Zweig, S. (2015). *El misterio de la creación artística*. Ediciones Sequitur.



