

**Espacios de la memoria:
la subversión de un mito cultural en
Los dramas de la letra roja de Suzan-Lori Parks**

***Spaces of Memory: Susan-Lori Parks Subverts
a Cultural Myth in The Red Letter Plays***

RESUMEN

En este trabajo se analizan *Los dramas de la letra roja*, de Suzan-Lori Parks, como dramas de la memoria. En estas piezas se subvierte el mito cultural de *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne al re-encarnar a Hester Prynne en dos protagonistas afro-americanas: Hester, la Negrita, en *En la sangre* (1997) y Hester, la Abortista, en *Jodida A* (2000). Parks concibe la memoria como un espacio físico donde puede re-encarnar cuerpos y voces y donde puede re-crear mitos culturales. Sus dos Hesters soportan situaciones de violencia, represión y explotación comparables a las sufridas por Hester Prynne en el siglo XIX. Con un lenguaje dramático sorprendentemente original, Parks subvierte un mito cultural al re-crear nuevos espacios, voces, cuerpos y distintos contextos personales, sociales e históricos, con el fin de mostrar la omnipresencia de la violencia de género a través de la historia.

Palabras clave: teatro, mitos culturales, memoria, espacio, voces y cuerpos, violencia de género.

ABSTRACT

This paper analyses Suzan-Lori Parks's *The Red Letter Plays* as memory dramas. These dramas subvert the cultural myth of *The Scarlett Letter* (1850) re-incarnating Nathaniel Hawthorne's Hester Prynne in two African-American protagonists: Hester, la Negrita, in *In the Blood* (1997) and Hester, the Abortionist, in *Fucking A* (2000). For Parks memory is a physical space where she can re-incarnate bodies and voices and where she can re-invent cultural myths. Her two Hesters endure situations of violence and repression which can be compared to the ones suffered by Hester Prynne in the 19th century. With her surprisingly original dramatic language, Parks subverts a cultural myth, re-creating new spaces, voices, bodies, and different personal, social and historical contexts, aiming to show the ubiquity of gender violence throughout history.

Key words: theatre, cultural myths, memory, space, voices and bodies, gender violence.

1 Universidad Autónoma de Madrid. A. Rodríguez-Gago dirige en la actualidad el proyecto de investigación «Discurso y representación del espacio como factor determinante, transformador y creador del cuerpo y de la identidad genérica en la literatura y el teatro anglo-norteamericano actuales» (FFI-2009-12221) del Ministerio de Ciencia e Innovación. La autora agradece al Ministerio la ayuda prestada a esta investigación.

SUMARIO

- 1. Teatro norteamericano actual: Suzan-Lori Parks. - 2. Memoria cultural y espacio escénico. - 3. Mitos culturales: *La letra escarlata*. - 4. Re-creación y subversión de un mito textual. - 5. Voces y cuerpos femeninos. - 6. Violencia de género. -7. Conclusión. -8. Bibliografía.

En su ensayo «Posesión», Suzan-Lori Parks pone de relieve la gran importancia que la memoria tiene en sus obras: «Estoy recordando y representando hechos históricos que, a través de su paso por la escena, adquieren el peso necesario para ser incluidos en el canon de la historia»² (1995: 5). En este ensayo se evidencia que Parks concibe la memoria en términos físicos y describe el acto de recordar como algo similar a «recomponer las partes del cuerpo», «putting the body back together» (1995: 5). Para esta autora, así como para otros muchos dramaturgos y críticos teatrales entre los que me incluyo, el tema central del teatro es la memoria, o mejor dicho es la re-encarnación de la memoria en un determinado espacio escénico. La memoria y la creatividad trabajan al unísono y ambas están contaminadas por actos de fingimiento y distorsión. Como afirma Mieke Bal, «el ejercicio de la memoria siempre actúa en connivencia con actos de distorsión tales como mentir, fingir y el hacer trampas»³ (2000: 102-104). A estos actos se podrían añadir el olvido y la erosión que sufren los recuerdos con el paso del tiempo. Siempre se ha cuestionado la precisión de la memoria, dado que el tiempo nos transforma y, al recordar, con frecuencia deformamos los recuerdos ya que hemos olvidado partes importantes de los mismos. Estas lagunas de la memoria se rellenan, por así decirlo, con invenciones. Otro factor determinante es que el acto de recordar se hace siempre desde el presente y se tiende a reformar el pasado en función de las necesidades del presente. Por lo tanto, se puede afirmar que la representación de la memoria resulta siempre poco fidedigna, en tanto que está contaminada por el olvido y por la deformación que sufren los recuerdos con el paso del tiempo. El ejercicio de la memoria supone tanto un esfuerzo por recordar como un esfuerzo creativo. El pasado es un requisito indispensable, pero se necesita un espacio, unos cuerpos y unas voces para poder re-encarnar imaginativamente ese pasado en el presente. El concepto de la «memoria cultural» resulta un tanto escurridizo, ya que se ha de relacionar siempre con conceptos tales como el «olvido cultural», o con la erosión de los recuerdos a través del tiempo. Hechos históricos y mitos célebres se ven así distorsionados a lo largo de la historia no solo por el olvido o por la deformación de los recuerdos, sino también por las versiones divergentes, a veces contradictorias, que se dan de unos mismos acontecimientos. Consciente de estos problemas,

2 «I'm re-membering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history». Escritos en 1994 y publicados en 1995 (ver bibliografía final). Todas las traducciones de las obras y de las citas incluidas en este trabajo son de la autora del mismo.

3 «Acts of memory always collude with such acts of distortion as lying, pretending and cheating».

Suzan-Lori Parks nunca finge estar recreando en sus obras hechos históricos «verdaderos», sino que utiliza el teatro como una «incubadora» para re-crear «nuevos acontecimientos históricos»⁴ (1995: 4-5). Parks no solo re-inventa hechos históricos, también re-construye mitos culturales, como es el caso que nos ocupa.

La memoria y el olvido, o el recuerdo y la re-creación del mismo, desempeñan un papel central en la construcción de espacios, personajes, tramas y situaciones en las obras de Suzan-Lori Parks. Sus personajes –fantasmas, figuras o fantasías, como ella misma los denomina– buscan la identidad apelando a la memoria y, a diferencia de los autores estadounidenses de raza blanca, Parks ha heredado «una memoria de esclavitud, marginación, discriminación y un pasado que ha sido sistemáticamente borrado»⁵ (Malkin, 1996: 156). Esta es la clase de pasado que esta dramaturga re-crea, sub-vierte y cuestiona de diversas formas en todos sus dramas. Se podría sugerir que todos los personajes de Parks son encarnaciones o re-construcciones de recuerdos culturales, históricos o míticos. En este trabajo se utiliza el concepto de «encarnación» (*embodiment*) en un sentido muy amplio que incluye la materialidad de todos los elementos escénicos, tanto los corpóreos como los incorpóreos, tales como el espacio sonoro, la iluminación, el movimiento y el gesto. Como ya he dicho en otro lugar, entiendo la encarnación escénica no solo como la visualización o el reconocimiento de un tipo de subjetividad, «sino también como la producción imaginativa de cuerpos provisionalmente contruidos con palabras, sonidos, luz, movimientos, quietud, oscuridad y silencio»⁶ (Rodríguez Gago, 2003: 115). Este es el tipo de cuerpos que Parks re-compone o re-construye en sus obras, utilizando una gran variedad de espacios y de contextos personales, históricos y sociales.

Parks re-crea la memoria cultural de formas muy diversas. Unas veces se apropia de personajes históricos como Saartjie Baartman en *Venus* (1990), o Abraham Lincoln en *The America Play* (1993) y *Topdog/Underdog* (2001), y «re-elabora» su historia al tiempo que los recuerda. Su método consiste en excluir algunas referencias históricas e incluir otras nuevas con el propósito de cuestionar «la historia de la historia» y reemplazarla por una trama que «acoge una verdad de la que no queda constancia»⁷ (Sellar, 1996: 37). Parks no solo re-encarna personajes históricos, sino también personajes de ficción que se han convertido en mitos literarios. Este es el caso de *The Red Letter Plays* (*Los dramas de la letra roja*)⁸, dos revisiones modernas de la novela de Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter* (*La letra escarlata*) publicada en 1850. Las dos protagonistas negras de estas piezas, Hester, la Negrita, en *In the Blood* (*En la sangre*, 1998) y Hester, la abortista, en *Fucking A*, (*Jodida A*, 2000) son re-encarnaciones de la famosa protagonista de Hawthorne, Hester Prynne. La sub-versión que hace Parks de este mito literario blanco es muy interesante por

4 «I'm working theatre like an incubator to create 'new' historical events».

5 «A memory of enslavement, marginalization, discrimination and a systematically erased past».

6 «But as the imaginative production of provisional constructed bodies, of words, sounds and light, movement, stillness, darkness and silence».

7 «Embraces the unrecorded truth».

8 *The Red Letter Plays: In the Blood and Fucking A*. Nueva York: Theatre Communications Group, 2001. Todas las citas en este trabajo son de esta edición e irán seguidas por el número de página.

varias razones, pero especialmente por los paralelismos que Parks establece entre las situaciones de opresión, personales y sociales, que sufren las tres «Hesters». Así, la hipocresía social, la pobreza y el acoso que sufre la protagonista de Hawthorne se asemejan a las situaciones de violencia y de explotación personal y social que soportan las dos Hesters de Parks. Como es sabido, Hester Prynne se ve oprimida, reprimida y discriminada por la sociedad puritana e hipócrita del siglo XIX que no solo destruye su vida, sino que, a la vez, hace que se sienta culpable de su propio comportamiento. Es decir, Hester se llega a convencer de que todo lo que le pasa es por su culpa, una culpa que tiene que purgar trabajando en soledad y aislamiento.

Como se argumenta en este trabajo, las dos Hesters de Parks, aunque situadas en un tiempo y unos espacios muy distintos a los de Hester Prynne, están sumidas en una situación semejante de pobreza, opresión y explotación personal en la sociedad materialista estadounidense de finales del siglo XX, de modo que los contrastes y las comparaciones son inevitables. Se pueden hallar muchas razones para explicar la elección del mito de la letra escarlata, quizá la más importante es el interés de Parks por re-encarnar grandes «mitos blancos», como Lincoln o Hester Prynne. La propia autora nos explica este interés en su ensayo: «An Equation for Black People Onstage» («Una ecuación para los negros en escena»), donde se pregunta «si un drama en el que se ve envuelta gente Negra puede existir sin la presencia de los Blancos» y añade, significativamente, que «la mera presencia del otro no constituye el problema. El interés por el otro, sí. Con demasiada frecuencia, a mi parecer, se considera el uso del Blanco en la ecuación dramática como la única manera de explorar nuestra Negritud»⁹ (1995: 19). A la luz de esta interesante reflexión, se podría decir que en *Los dramas de la letra roja*, Parks explora la experiencia de dos mujeres que pertenecen a una parte de la población negra, pobre y analfabeta, en la próspera Norteamérica de finales del pasado siglo y, a la vez, subvierte un mito blanco que forma parte de la memoria cultural de todos los estadounidenses, tanto blancos como negros.

Al excavar en el pasado, por usar una metáfora del gusto de la autora, y resucitar personajes históricos o míticos, Parks no solo nos ofrece su propia versión de la historia suprimida o reprimida, lo que ella denomina «the Great (w)hole of history», («el Gran agujero de la historia»), sino que, además, cuestiona la manera en que se construye la identidad a partir de unos componentes históricos, sociológicos e ideológicos que resultan poco fiables. Para esta dramaturga, la identidad no parece ser una cuestión de nacionalidad o de raza, sino la experiencia vital de un cuerpo en un espacio y en un momento histórico concreto; algo que la autora dejó bastante claro en una entrevista con Linda Ben-Zvi: «Resulta insultante decir que mis obras tratan exclusivamente de en qué consiste ser negro –como si no pensáramos en otra cosa, como si nuestra vida consistiera en eso. Mi vida no tiene que ver con

9 «If a drama involving Black people can exist without the presence of the White [...]. the mere presence of the other is not the problem. The interest in the other is. The use of the White in the dramatic equation is, I think, too often seen as the only way of exploring our Blackness».

la raza, tiene que ver con el hecho de estar viva»¹⁰ (en Ben-Zvi, 1995: 191). En su particular investigación sobre la memoria cultural, Parks encuentra espacios, personajes, tramas y situaciones que se repiten, con pequeñas variaciones, a lo largo de la historia. Utilizando su técnica dramática de «rep & rev», es decir, repetición y revisión –al estilo del Jazz o de la «repetición disfrazada» (*clothed repetition*) de Deleuze– esta autora muestra en muchas de sus obras, especialmente en *Venus* y en *Los dramas de la letra roja*, que la violencia de género, los abusos, la represión y la explotación de las mujeres son constantes que se repiten, con infinitas variaciones, a lo largo de la historia. Las dos Hesters de *Los dramas de la letra roja* están marcadas por su género, su raza y su clase social. Una analfabeta, como lo es Hester, la Negrita (*En la sangre*), es consciente de ello cuando afirma: «No me parece que al mundo le gusten mucho las mujeres»¹¹ (59). Parks parece utilizar el tiempo como un eterno presente, donde todo sucede y se repite con infinitas variaciones. Su tarea consiste en re-construir «el presente de las cosas pasadas», a la vez que nos muestra «el presente de las cosas presentes» y, sirviéndose de su técnica de repetición con variaciones, anticipa «el presente de las cosas futuras». Se hace aquí una paráfrasis de la célebre definición que hace San Agustín del tiempo como un continuo en el libro XI de *Las confesiones*. Resulta evidente en el teatro de Parks que con este modo de manipular el tiempo pasado, presente y el futuro, consigue catapultar «todo el tiempo» en el momento escénico presente. En sus propias palabras:

ayer hoy
 el próximo verano
 mañana hace un
 momento en
 1317 murió el
 último negro de todo el mundo entero¹² (1995: 10).

Se evidencia así que la historia y los mitos que nuestra memoria cultural repite a través del tiempo forman parte de nuestro presente. Hester, la Negrita, en *In the Blood* y Hester, la Abortista, en *Fucking A*, son dos re-encarnaciones, en tiempo presente, de la famosa Hester Prynne del pasado y, al igual que su predecesora, las Hesters de Parks soportan parecidos patrones sociales de represión, violencia y abusos contra las mujeres, en este caso, contra dos mujeres negras, pobres y analfabetas en la próspera Norteamérica. Suzan-Lori Parks parece compartir con Nathaniel Hawthorne la obsesión por re-contar, o re-presentar, la historia de los Estados Unidos bajo los repetidos patrones de violencia, crimen, castigo, pecado y redención que han dado forma y contenido a dicha historia. Hawthorne, descendiente de puritanos de Salem que denunciaron a brujas y persiguieron a

10 «It's insulting to say my plays are only about what it's about to be Black –as if that is all we think about, as if our life is about that. My life is not about race. It's about being alive».

11 «I don't think the world likes women much».

12 «yesterday today / next summer / tomorrow just uh / moment uhgoh in / 1317died thuh / last black man in / thuh whole entire / world».

los cuáqueros, escribe *La letra escarlata* como un acto de contrición al objeto de redimir los crímenes de sus ancestros. El propio autor confiesa este punto en su introducción a la novela: «Yo, quien esto escribe, en calidad de su representante, por la presente asumo la vergüenza sobre mí mismo y rezo para que cualquier maldición provocada por ellos [...] pueda ser eliminada desde este momento»¹³ (1959: 21).

La obsesión de Parks por la historia tiene un origen distinto. Esta autora es heredera de una historia afro-americana que, en sus propias palabras, «no ha sido documentada, se ha desmembrado, borrado». Por esta razón, piensa que su labor como dramaturga es la de localizar el lugar de sus antepasados y re-escribir su historia: «localizar el cementerio de los antepasados, excavar en busca de huesos, encontrar los huesos, escuchar su canto y anotarlos»¹⁴ (1995: 4).

Re-creando un mito cultural: *In the Blood y Fucking A*

Resulta interesante analizar el modo en el que Parks re-crea *La letra escarlata* en *Los dramas de la letra roja* o, como ella también los denomina, los dramas de Hester. Comienza revisando la obra original de Hawthorne en busca de ecos, paralelismos y coincidencias que puedan servirle para crear personajes, situaciones, imágenes y estructuras narrativas. Tanto en *In the Blood* como en *Fucking A* se pueden hallar improvisaciones, ecos y repeticiones claramente inspiradas en la novela de Hawthorne. Como se ha anticipado, las Hesters de Parks son dos mujeres afro-americanas pobres, analfabetas, con hijos ilegítimos, y que viven en las afueras de la ciudad. Ambas protagonistas son rechazadas por los mismos miembros de la sociedad que las explotan y abusan de ellas. Este trabajo analiza las repeticiones y revisiones más evidentes e interesantes que Parks hace, basadas en *La letra escarlata*. No se trata tanto de hacer un análisis inter-textual, sino más bien poner de relieve cómo funciona la influencia creativa.

En el primero de los dramas de Hester, *In the Blood*, los ecos y los paralelismos irónicos con la novela de Hawthorne resultan muy evidentes, en especial en lo que se refiere a la creación de personajes y situaciones. Parks toma prestado de Hawthorne, para re-construirlos a su gusto, los nombres de algunos personajes, no solo el de la protagonista, y aplica a estas creaciones su técnica «rep & rev». La protagonista es Hester, la Negrita, cuyo primer amante se llamaba Chilli, una deformación irónica de Roger Chillingworth, el primer amante de Hester Prynne. Tanto en la novela como en el drama de Parks, la tensión y el suspense se generan por una situación de espera. En un primer momento, tanto la Hester de Hawthorne como la de Parks esperan que sus amantes las rescaten de la opresión y la pobreza, pero la situación cambia. En *La letra escarlata* se espera que Chillingworth se venga de su esposa y de su amante, y en *In the Blood* se espera la llegada de Chilli para

13 «I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes and pray that any curse incurred by them...may be now henceforth removed».

14 «It has been unrecorded, dismembered, washed out», «to locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down».

matar o salvar a Hester. Una situación de espera que tiene también ecos de *Esperando a Godot* de Beckett –autor que Parks admira– especialmente en lo que se refiere a la creación visual de Chilli. Este personaje, al igual que Pozzo en la pieza de Beckett, está siempre viajando de acá para allá y se le ve cruzando la escena varias veces mirando constantemente el reloj y cargado con una cesta de picnic. Parks quizá rememora así en esta pieza dos obras que se han convertido en mitos en sus respectivos géneros. Otra revisión interesante en relación con los personajes es la del Reverendo D, el padre de Baby, el hijo pequeño de Hester, la Negrita, que es una re-encarnación del reverendo Arthur Dimmesdale, el amante de Hester Prynne y padre de su hija Pearl. Al igual que Dimmesdale, el Reverendo D tiene mala conciencia y parece torturado por el pecado de lujuria cometido; por lo demás, son personajes muy distintos. El Dimmesdale de Hawthorne es un personaje sensible, inteligente, atormentado y, aunque cobarde, el lector puede sentir simpatía por él. Por el contrario, el Reverendo D de Parks es cruel, materialista y un pastor hipócrita que abusa sexual y físicamente de Hester, sin prestarle ayuda alguna, por lo que no goza nunca de la simpatía del espectador/lector. La diferencia entre el número de hijos que tienen las dos Hesters nos parece otra revisión interesante. Pearl (Perla) es la única hija ilegítima de Hester Prynne, sin embargo Hester, la Negrita, tiene cinco hijos ilegítimos a los que llama «mis tesoros», un eco sin duda de la Hester de Hawthorne, que frecuentemente denomina «tesoro» a su hija Pearl. Los cinco hijos de Hester, la Negrita, comparten cualidades con Pearl, especialmente Trouble (Problema) y Beauty (Belleza), cuyas conductas son reflejo de su nombre, y ambas comparten el extraño comportamiento de Pearl, así como su tosca forma de hablar.

Además de las citadas revisiones irónicas de personajes, nombres y situaciones, otro aspecto interesante es la revisión que Parks hace de la estructura de la obra. En primer lugar, cambia el género literario y convierte la novela en dos piezas dramáticas y el narrador en tercera persona de Hawthorne se encarna en diversas voces y en diferentes cuerpos que comentan sobre la acción de las obras. En *In the Blood*, Parks se sirve de la convención dramática del coro griego para introducir a los personajes, pero a la vez experimenta con sus propias técnicas dramáticas, en especial, los «Spells», o escenas sin palabras ni acción, donde únicamente se repiten los nombres de los personajes. En estos momentos mágicos, la acción se detiene y los personajes experimentan emociones intensas que no pueden expresar con palabras. Otra técnica dramática que Parks repite en esta obra son las «confesiones», una especie de soliloquios a través de los cuales los personajes muestran lo que en realidad sienten y expresan sus verdaderas intenciones y relaciones con la protagonista. Los argumentos y frecuentes disputas entre los personajes se representan por medio de diálogos fragmentados, aparentemente incoherentes, en los que el subtexto, lo que se oculta o lo que no se sabe expresar, es más significativo que las propias palabras.

Los mundos de ficción y los mundos escénicos, es decir, los espacios que Hawthorne y Parks inventan para sus personajes, son también muy diferentes. Hester Prynne vive en una casita en las afueras de la ciudad, donde ha sido aislada por la comunidad puritana del Salem del siglo XVIII, por ser adúltera y por

negarse a revelar el nombre de su amante. Hester, la Negrita, vive bajo un puente en las afueras de la ciudad, porque es extremadamente pobre y no tiene trabajo. Físicamente agotada y débil, a punto de desfallecer de hambre, ya que la poca comida que consigue la reparte entre sus hijos. Comparte con la protagonista de Hawthorne el que ambas «tienen que soportar palabras crueles y sentimientos heridos»¹⁵ (12), en expresión acertada de Hester, la Negrita. No obstante, Hester Prynne se redime con su trabajo y, al final de la novela, es aceptada por la sociedad que la ha oprimido y castigado. Por el contrario, Hester, la Negrita, vive rodeada de suciedad y miseria toda la vida, y la gente que debería ayudarla, la Asistente social, el Doctor y el Reverendo D, la utilizan y abusan sexualmente de ella. Parks también revisa la situación de la novela. *La letra escarlata* comienza con Hester saliendo de prisión y concluye con el perdón de su culpa. *In the Blood* comienza con un coro de insultos a la protagonista, que ha tenido otro hijo ilegítimo, y concluye con el envío de Hester a la cárcel, no por adúltera, sino por asesina.

Una de las revisiones más interesantes que Parks realiza se refiere a una imagen, a un momento simbólico muy teatral que ocurre en el capítulo 12 de *La letra escarlata*. Al atardecer, Hester, Pearl y Dimmesdale aparecen juntos, cogidos de la mano, subidos a una tarima y mirando al cielo. En ese emotivo momento, un meteorito brillante cruza el cielo e ilumina la escena: «tan fuerte era su resplandor que iluminó totalmente la densa masa nubosa entre el cielo y la tierra». Una luz simbólica que sugiere quizás un último encuentro, «un amanecer que unirá a todos los que se pertenecen». Dimmesdale interpreta esta luz como «una revelación de origen sobrenatural» que su remordimiento transforma en «una letra inmensa –la letra «A» marcada con líneas de un rojo mate»¹⁶ (1959: 149, 150 y 151, respectivamente). Parks de-construye esta escena en *In the Blood* y la transforma en otro momento mágico muy distinto, pero igualmente emotivo, al sustituir la brillante luz del meteorito por la oscuridad misteriosa de un eclipse; la luz se transforma en oscuridad. Esta transformación de imágenes tiene un poder premonitorio para Hester, la Negrita, dado que su futuro será realmente «negro». En la escena sexta de la pieza, Hester narra su visión del eclipse al Reverendo D en el momento en que esta le hace una visita con la esperanza de conseguir ayuda para sus hijos. Este es su relato:

Estaba cruzando la calle con los niños. Había una señal para cruzar. El blanco significa que puedes cruzar y el rojo que está prohibido. Yo sé distinguir el blanco del rojo. ¿No soy ciega para los colores, verdad? Así que cruzamos. Y cayó una sombra, todo empezó a oscurecerse y, de pronto, tuve que mirar hacia arriba. Dicen que cuando hay un ah E-clipse no debes mirar hacia arriba porque te quedas ciego y lo que me faltaba a mí es quedarme ciega, gracias. Pero no

15 «[...] gotta live with mean words and hurt feelings».

16 «So powerful was its radiance, that it thoroughly illuminated the dense medium of cloud betwixt the sky and earth [...] the day break that shall unite all who belong to one another [...] a revelation from a supernatural source [...] an immense letter –the letter “A” marked out in lines of dull red light».

pude evitarlo, así que me paré allí en medio de la calle y miré hacia arriba. Nunca he visto nada igual¹⁷ (76).

En esta escena es Hester, no el Reverendo D, quien interpreta el eclipse como un tipo de revelación sobrenatural –al igual que hace Dimmesdale en la novela de Hawthorne. Su relato prosigue:

Era un gran cosa negra. Tapando el sol. Como la mano del destino. La mano del destino con sus 5 dedos echándoseme encima.

(Pausa)

Y las trompetas comenzaron a resonar.

(Pausa)

Y allí estaba Jabber diciendo «Venga, mamá, ¡Vamos!». Las trompetas eran taxis. Esperando para a atropellarme. «Quítate de la calle»¹⁸ (77).

En sus dramas, Parks emplea frecuentemente la comedia como alivio dramático. Al final de este momento mágico con atisbos trágicos, es la voz de su hijo Jabber, el hijo de Chillí, el que la devuelve de nuevo a la realidad. En el momento poético anteriormente citado de *La letra escarlata*, es la sorprendente presencia de Roger Chillingworth la que devuelve a los tres protagonistas a la realidad. Ambas escenas son premonitorias de la separación de los personajes que se hará realidad al final de las obras. Los espacios y las situaciones son muy distintos, pero las imágenes que los evocan son similares.

El símbolo de la letra escarlata tiene también un significado distinto para cada una de las tres Hesters. Para la Hester Prynne de Hawthorne, la letra A roja, que ella misma borda con cariño, es el símbolo de su pecado que ha de acompañarla de por vida. Para Hester, la Negrita, la letra A es el símbolo de su analfabetismo, ya que continuamente fracasa al escribir dicha letra. Paradójicamente, al final del drama conseguirá escribir la letra A perfectamente con la sangre de su hijo Jabber, al que acaba de matar de una paliza. En *Fucking A*, Hester, la Abortista, tiene la letra A grabada sobre la piel como símbolo de su trabajo. Esta letra tiene que ser visible en todo momento: «la marca viene con el trabajo» (164), dice Hester, y explica que antes de marcarla le habían dado dos opciones: «ir a la cárcel o aceptar el trabajo»¹⁹ (165), y eligió el trabajo. Pero la suya es una letra muy especial que parece tener

17 «I was crossing the street with the kids. We had a walk sign. White is walk and red is don't walk. I know white from red. Aint colorblind, right? And we was crossing. And a shadow fell over, everything started going dark and, shoot I had to look up. They say when theres uh E-clipse you shouldn't look up cause then you go blind and alls I need is to go blind, thank you. But I couldn't help myself. And so I stop right there in the street and looked up. Never seen nothing like it».

18 «It was a big dark thing. Blocking the sun out. Like the hand of fate. The hand of fate with its 5 fingers coming down on me. / (Rest) / And the trumpets started blaring. / (Rest) / And then there was Jabber saying "Come on Mommie, Come on!". The trumpets was the taxi cabs. / waiting to run me over. "Get out the road"».

19 «The brand comes with the job», «Go to prison or take this job».

vida propia, dado que «supura y apesta»²⁰ (164). Olores y colores constituyen un rasgo fundamental de la imaginería de *Fucking A*. Las variaciones en el significado de la letra A son características del método «rep & rev» característico del estilo de Parks y es la forma que utiliza la autora para recordar o, como ella afirma, para resucitar el pasado.

En *Los dramas de la letra roja*, Parks hace hincapié en el hecho de que sus dos Hesters son analfabetas y que, por lo tanto, están indefensas ante los engaños y los abusos de la gente que les rodea. Al incidir en el analfabetismo de sus personajes, además de señalar la evidente violencia personal y los abusos que sufren sus protagonistas, Parks consigue mostrar también algo muy interesante: la fascinación que ejerce el lenguaje, el misterio de las palabras, en las personas analfabetas. Al principio de *In the Blood*, por ejemplo, Hester mira fijamente a la palabra «Slut» (Puerca) escrita en la pared del puente donde vive con sus cinco hijos y pregunta a su hijo Jabber «si es una palabra buena o una palabra mala»²¹ (9). Jabber no contesta, de lo que Hester, que es muy imaginativa, deduce que es una palabra mala, «una palabra para herir los sentimientos»²² (12) y pide a su hijo que la borre inmediatamente. Jabber, que trata de enseñar a escribir a su madre, insiste en que escriba la letra A, y Hester practica escribiéndola con dificultad sobre el barro, una y otra vez.

En *Fucking A*, es Canary (Canario), quien lee a Hester, la Abortista, las cartas que su hijo la escribe desde la cárcel y esta, a su vez, utiliza a Scribe (Escriba) para contestarle. Hester comenta con admiración a su amigo Butcher (Carnicero) que Scribe tiene una letra preciosa: «Unas formas preciosas [...] perfectas líneas rectas y suaves rizos. Me hace desear saber leer. Y también escribir»²³ (159). Como afirma Deborah Geis en su interesante libro sobre Parks:

A Parks le interesa el hecho histórico que confina a las mujeres a un lugar propio al negarles el derecho a la alfabetización. Esta imagen alcanza aún más resonancia si consideramos que a los esclavos afro-americanos también se les negaba el acceso a cualquier forma de educación que pudiera conducirles a la rebelión²⁴ (2008: 135).

Saber leer y escribir no solo ayuda a salir de la pobreza, sino a trascender la propia clase social, algo que no sucede con las Hesters de Parks, que están confinadas en un lugar y en una situación sin salida que desembocará en sus propias tragedias. Ambos dramas finalizan con escenas extremadamente violentas. *In the Blood* culmina con un acto de violencia extrema ocasionado por la desesperación de Hester,

20 «weeps and stinks».

21 «Zit uh good word or a bad word».

22 «A word to hurt our feelings».

23 «He makes the nicest looking letters [...] straight bold lines and gentle curls. Makes me wish I could read. And write too».

24 «Parks is interested in the historical sense in which women have been kept in their place by being denied the right to literacy ; the image has further resonance if we consider that African American slaves were also denied access to forms of education that could lead to their rebellion».

que se ve atrapada a una situación sin salida, y también provocado por el poder que ejerce sobre ella la palabra «Slut». Hester no conoce su significado, pero sí sabe que es una palabra ofensiva. Primero el Reverendo D y luego Jabber la llaman «Slut» en repetidas ocasiones, hasta que Hester no puede soportarlo más y reacciona brutalmente apaleando a Jabber, su hijo preferido. Esta es una escena con imágenes sangrientas impactantes que anticipa las imágenes dominantes en *Fucking A*. Este asesinato cruel e inesperado –al estilo de Medea– podría también explicarse como un acto de amor por su hijo, al que Hester libraría así de vivir una vida de pobreza, explotación y opresión tan trágica como la suya. Con la intención de transmitir al espectador/lector el misterio de las palabras, cuando son meros sonidos o formas ininteligibles como lo son para los analfabetos, Parks inventa en *Fucking A* un dialecto femenino que denomina TALK (HABLA). En la obra, a excepción de uno de los cazadores (Second Hunter), y que es ridiculizado por ello, solo las mujeres utilizan este lenguaje y solo para hablar de cuestiones biológicas o sexuales. El efecto dramático que esta jerga produce es cómico, ya que los espectadores no entienden nada de lo que dicen los personajes. Como afirma Geis, «es divertido leer o escuchar HABLA porque se basa en combinaciones extrañas de sonidos familiares; aborto, por ejemplo, es “Abah-nazip”»²⁵ (2008: 136). La autora ofrece un glosario de este dialecto al final de la pieza y durante la representación suele traducirse utilizando sobre-títulos. Con su habitual ironía, Parks marginaliza lo que normalmente se considera importante.

Fucking A es la subversión más violenta del mito de la letra escarlata y es también la pieza donde Parks improvisa personajes, espacios y situaciones con mayor libertad. De hecho, la obra da más la impresión de ser una revisión de *In the Blood* que una nueva variación sobre los temas tratados en la novela de Hawthorne. Hester, la Abortista, es una mujer afro-americana, pobre y analfabeta, que vive en los márgenes de la sociedad con un hijo ilegítimo, al que llama Baby. A este hijo lo encarcelan siendo muy joven por robar comida y, una vez en prisión, se convierte en un «Monstruo» («Monster» es su nombre en la obra). Como en la pieza anteriormente analizada, Parks pone de relieve en *Fucking A* la hipocresía, los abusos y la falsa conciencia de una sociedad basada únicamente en la codicia o, como dice Canary, en el «capitalismo». La autora muestra, una vez más, su maestría dramática al crear situaciones y personajes por medio de imágenes visuales muy impactantes y, como si se tratara de un drama jacobino, todo en esta pieza está impregnado de sangre. Hester, la Abortista, lleva un delantal ensangrentado, al igual que su amigo Butcher, el carnicero. Ambos tienen hijos «monstruos», un hijo y una hija, respectivamente, a quienes se acusa de tantos delitos que el listado resulta cómico. En un largo monólogo Butcher cuenta los delitos de su hija Lulu, que van desde «venderse a sí misma sin licencia, vender a sus hijos sin permiso, reproducción ilegal», hasta «no saber en qué hora vive, hablar demasiado, reírse a

25 «TALK is amusing to read or hear because it draws upon unfamiliar combinations of familiar sounds; “abortion” for instance is “Abah-nazip”».

destiempo, asesinato en segundo grado... etc.»²⁶ (160-161). Como es habitual, Parks utiliza la comedia para mitigar sus escenas más trágicas.

Una característica evidente que une a las Hesters de Parks con su célebre antepasada es la imposibilidad de ser correspondidas en el amor. Como la Hester de Hawthorne, las dos Hesters de Parks están condenadas al aislamiento y a la soledad. Las personas que rodean a Hester, la Negrita, y a Hester, la Abortista, abusan de ellas con total impunidad, porque están totalmente desprotegidas, y no solo porque son pobres y analfabetas. En *Fucking A*, Hester, la Abortista, lleva ahorrando toda la vida para pagar la puesta en libertad de su hijo y todos los que la rodean conocen y explotan esta circunstancia. La Freedom Fund Lady (la Asistente social que gestiona el Fondo para la Libertad) se va quedando con su dinero, a la vez que le anuncia que la cantidad que trae no es suficiente para pagar el rescate de su hijo, ya que Monster ha vuelto a cometer muchos más crímenes. El Carnicero (Butcher) declara su amor a Hester en una escena conmovedora, aunque socavada por las imágenes sangrientas que utiliza Parks para crear sus personajes. El estigma de la sangre que se filtra por toda la pieza –«Los dos personajes están sentados con sus delantales ensangrentados»²⁷ (159)– transforma esta escena de amor en una escena trágica. La sociedad ha marcado a Hester, la Abortista, con una A roja grabada en su piel que supura y huele, y este hecho hace que no pueda entablar unas relaciones amorosas normales. Su trabajo la condena a estar siempre manchada de sangre, un trabajo que ella no ha elegido, sino al que ha sido obligada por la sociedad hipócrita, codiciosa y violenta en la que vive.

Una de las ideas más interesantes que se evidencian en esta obra trágica es lo poco que cuesta en una sociedad como la que presentan *Los dramas de la letra roja* convertirse en delincuente, o en un monstruo. El propio Monster expresa esta idea en una de las canciones que pueblan la pieza:

Monster:

Pensarás que es difícil
Hacer algo horrible
Es fácil.

Pensarás que es mucho curro
Crear la encarnación
Del Demonio
Es fácil.

La semilla más pequeña se hace árbol
Un grano de arena se hace perla en una ostra
Un poco de odio se inflama en el corazón

26 «Selling herself without a license, selling her children without permit, unlawful reproduction [...] not knowing what time it is, talking too much, laughing out of turn, murder in second degree...etc.».

27 «They are both sitting there in their Bloody aprons».

Y eso es más, mucho más que suficiente
Para convertirte en un monstruo.

Pensarás que es difícil
Hacer algo horrible
Es fácil²⁸ (218).

Las nueve canciones que Parks compone para esta pieza confirman que esta autora es tan política como poética. Si en *In the Blood* utiliza las confesiones, a modo de soliloquios, para mostrar los sentimientos y las verdaderas intenciones de los personajes, en *Fucking A* recurre a las canciones. Estas técnicas de distanciamiento brechtianas sirven para que los espectadores sean críticos ante la situación de extrema explotación y violencia del mundo en el que viven las protagonistas. No es por tanto sorprendente que las dos Hesters de Parks emulen a Medea en el sacrificio de sus hijos como el único modo de mostrarles su amor, al librarles de repetir una situación como la suya. Al final de *Fucking A*, Hester, la Abortista, degüella a su hijo Monster (al estilo que Butcher degollaba a sus animales para que sufrieran menos y tuvieran una muerte más rápida), y así le libra de ser descuartizado por los Cazadores que lo persiguen al haberse escapado de la prisión. Este es el momento más impactante de la obra debido a la utilización del sonido que Parks hace en esta escena. En todo momento se escuchan los aullidos persistentes de los «perros policías» que se acercan cada vez más a la casa de Hester para atrapar a Monster, hasta que finalmente lo detienen cuando ya es demasiado tarde. Del estruendo se pasa al silencio absoluto. Tras matar a su hijo, Hester se queda petrificada, incapaz de hacer o decir nada y, con la maestría dramática que la caracteriza, Parks cierra la pieza con un «spell», una escena muda donde solo se repite el nombre de la protagonista y se transmite así su gran tensión emocional:

Se sienta incapaz de continuar.

Hester
Hester
Hester

Tras un momento, el timbre de la puerta de atrás suena con insistencia.

Ella no hace caso.

Suena de nuevo insistentemente.

Se levanta y se pone el delantal,

Luego, agotada, se sienta de nuevo.

28 «**Monster:** Youd think itd be hard / To make something horrid / Its easy. / Youd think it would take / So much work to create / The Devil Incarnate / Its easy. / The smallest seed grows to a tree / A grain of sand pearls in an oyster / A small bit of hate in a heart will inflate / And thats more so much more than enough / To make you a monster. / Youd think itd be hard / To make something horrid / Its easy».

Tras un momento el timbre vuelve a sonar.

Hester

Hester

*Se levanta, coge sus instrumentos y vuelve al trabajo*²⁹ (221).

Si Hester, la Negrita, en *In the Blood* acaba en prisión por matar a su hijo Jabber, Hester, la Abortista, no termina en la cárcel por haber matado a Monster, ya que su trabajo sigue siendo útil para la sociedad y por eso se la condena a seguir trabajando, una condena quizá más cruel.

En *Los dramas de la letra roja* Parks recurre a los espacios de la memoria para desenterrar y re-crear el mito de la letra A, un mito cultural del siglo XIX que está íntimamente relacionado con la violencia de género, física y psíquica. Un mito que, como se argumenta en este trabajo, se repite con distintas variaciones a través de la historia. La subversión que Parks hace del mismo es más efectiva al utilizar un estilo dramático no-realista, sino poético y musical: el ritmo de sus voces y las potentes imágenes físicas de los cuerpos de sus personajes quedan grabadas indeleblemente en la mente de los espectadores. La Hester Prynne de Hawthorne se re-encarna en dos protagonistas afroamericanas que, al igual que su homónima, están sometidas a toda clase de abusos por la hipocresía, la codicia y el materialismo omnipresentes en la sociedad norteamericana donde viven –ya sea en el siglo XIX, en el XX o en el XXI. Sin embargo, la crítica de Parks se hace más extensiva y consigue demostrar que la violencia de género y los abusos contra las mujeres son un hecho evidente en la historia de la humanidad, que afecta más a las mujeres más desprotegidas. Combinando memoria, imaginación y técnica, Parks crea espacios, cuerpos y voces del presente que nos retrotraen a otros espacios de la memoria, a cuerpos y voces del pasado que ella va desenterrando para re-escribir una historia de opresión y abusos que no ha sido contada. *Los dramas de la letra roja* se convierten así en paradigmas de todas las historias de opresión contra las mujeres, no solo de la que Hawthorne cuenta en *La letra escarlata*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke (2000): «Memory Acts: Performing Subjectivity», *Performance Research*. Nº5, (Invierno), pp. 102-14.
- BEN-ZVI, Linda (1995): «Aroun the Worl: The Signifyin(g) Theatre of Suzan-Lori Parks». En: Enoch Brater: *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 189-208.

29 «*She sits there unable to continue. / Hester / Hester / Hester / After a moment, the back door bell rings insistently./ She ignores it./ It rings again, more insistently./ She gets up and puts on her apron, / then wearily sits back down./After a moment the bell rings again./ Hester / Hester / Hester / She gets up, picks up her tools and goes back to work...*».

- GEIS, Deborah R. (2008): *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1959): *The Scarlet Letter*. Nueva York y Londres: Penguin Books.
- MALKIN, Jeannette, R. (1996): «Suzan-Lori Parks and the Empty (W)hole of Memory». *Memory Theatre and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 155-82.
- PARKS, Suzan-Lori (2001): *The Red Letter Plays: In The Blood, Fucking A*. Nueva York: Theatre Communications Group, Inc.
- (1995): «Essays» (1994). En: Suzan-Lori Parks: *The America Play and Other Works*. Nueva York: Theatre Communications Group Inc., pp. 3-22.
- RODRÍGUEZ-GAGO, Antonia (2003): «The Embodiment of Memory (and Forgetting) in Beckett's Late Women Plays». En: Linda Ben-Zvi: *Drawing on Beckett: Portraits, Performances and Cultural Contexts*. Tel Aviv: Assaph Books Series, pp. 113-26.
- SELLAR, Tom (1996): «Making History: Suzan-Lori Parks Interviewed by Tom Sellar», *Theatre Forum*. N° 9, (Verano/Otoño), pp. 37-9.

Recibido el 21 de diciembre de 2011

Aceptado el 15 de abril de 2012

BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 167-181]