



«RE-MEMBRANDO» LA HISTORIA EN EL TEATRO:
THE AMERICA PLAY DE SUZAN-LORI PARKS

Diana I. Luque



Debido a que la historia es un suceso escrito o rememorado, el teatro es para mí el lugar idóneo para «que tenga lugar» la historia. Es decir, ya que tanta historia afroamericana no ha quedado registrada, ha sido desmembrada, destruida, una de mis tareas como dramaturga es la de —a través de la literatura, y de la especial y extraña relación entre el teatro y la vida real— localizar el camposanto ancestral, excavar buscando los huesos, encontrarlos, escucharlos cantar, y anotarlos.

Suzan-Lori Parks (1995b: 4)

En el año 2002, Suzan-Lori Parks se convierte en la primera escritora afroamericana que gana el Premio Pulitzer de Teatro, con *Topdog/ Underdog*. Autora de guiones para cine y televisión, obras para la radio y una novela titulada *Getting Mother's Body* (2003), entre su repertorio teatral encontramos un total de doce piezas: *The Sinner's Place* (1984); *The America Play and Other Works* (1994) —que incluye: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989), *Betting on the Dust Commander* (1990), *Pickling* (1988), *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1990), *Devotees in the Garden of Love* (1992) y *The America Play* (1994)— *Venus* (1996); *Fucking A* (2000) e *In The Blood* (1999) —publicadas conjuntamente como *Red Letter Plays* (2000)— *Topdog/Underdog* (2001) y *365 Days/365 Plays* (2006).

Suzan-Lori Parks nace en 1964 en Kentucky, Estados Unidos. Parte de su infancia transcurre en Kentucky, California, Texas, Vermont y Maryland; más tarde se traslada con su familia a Alemania, donde destinan a su padre, coronel del ejército estadounidense. Educada principal-

mente en colegios alemanes, Parks afirma que la experiencia de trabajar en un idioma extranjero ha promovido su facilidad para jugar con el lenguaje y para crear diálogos. Durante el instituto estudia escritura (*fiction writing*) con el novelista y ensayista James Baldwin, quien le anima a que se dedique a escribir teatro.



Suzan-Lori Parks (© Academy of Achievement)

Las obras de Suzan-Lori Parks se caracterizan por su ironía, su carácter grotesco y su forma transgresiva. De hecho, aunque obtiene una matrícula de honor con su primera obra, *The Sinner's Place*, que escribe en su último año de estudios en el Mount Holyoke College (Massachusetts), el Departamento de Teatro se niega a producirla debido a su forma experimental. Parks se gradúa, en 1985, con un Master en Literatura Inglesa y Alemana, y se marcha a Londres a estudiar interpretación. En años sucesivos imparte clases de escritura en varias universidades de Estados Unidos.

Las influencias más directas del teatro de Suzan-Lori Parks provienen tanto de la música de jazz y blues como de la novela y el teatro: desde la tragedia y los mitos griegos hasta Shakespeare o Beckett. Parks afirma haber aprendido el abanico de posibilidades que ofrece el teatro de dramaturgas como Adrienne Kennedy; a ampliar los límites del lenguaje de autores como James Joyce, Gertrude Stein, Virginia Wolf y William Faulkner, y a escribir un teatro atrevido y provocador de la propia Kennedy y de Ntozake Shange.

El teatro de Suzan-Lori Parks se cimienta sobre los restos de la cultura africana que han sobrevivido a más de dos siglos de esclavitud. Sus obras se proponen revisar y poner de manifiesto la influencia de la cultura y la presencia de los negros en la historia, la literatura y el teatro americano. El fin último del teatro de Suzan-Lori Parks es crear una memoria del pasado africano y afroamericano que pueda ocupar el lugar de los acontecimientos excluidos de los registros históricos. Si bien, como veremos, para que esta memoria pueda coexistir con la historia «oficial» debe ser legitimada por una serie de principios postmodernos que desestabilicen los fundamentos de la historia, la ficción, la subjetividad y la causalidad.

■ 1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE LA OBRA DE SUZAN-LORI PARKS

La presencia de africanos en los Estados Unidos durante dos siglos de esclavitud ha servido para conformar la identidad nacional del país. Según Toni Morrison (1992: 4 y ss.), los esclavos sirvieron de espejo a los colonos, quienes se definían a sí mismos como racial, social y humanamente superiores a los africanos. Gradualmente, los colonos fueron atribuyendo a los esclavos rasgos salvajes con el fin de agrandar las diferencias entre ambas razas, y de establecer así los parámetros de lo «genuinamente americano». Como consecuencia, la presencia del hombre africano en los Estados Unidos fue «fabricada», distorsionada, silenciada y, finalmente, excluida de la historia americana.

Por otra parte, la esclavitud también dificultó la conservación de la cultura africana. El traslado de los esclavos a América y a la metrópolis supuso la ruptura de miles de africanos con su pasado, sus familias, sus tradiciones, sus rituales, su religión e, incluso, con su condición de seres humanos. Además, debido a que en las granjas y plantaciones sureñas trabajaban y convivían esclavos procedentes de diversas regiones de África, carecían de un idioma común para entenderse, por lo que se vieron obligados a adoptar el impuesto por el esclavista. Al ser privadas de su función comunicativa, las numerosas lenguas africanas terminaron por desaparecer. Con ellas se perdieron también las historias y tradiciones de los pueblos africanos que, hasta el momento, se habían transmitido oralmente, a través de cuentos y canciones.

De igual manera, la literatura africana y afroamericana se ha visto subordinada a las imposiciones del hombre blanco desde su origen. A

pesar de que la mayoría de los esclavos no sabía leer ni escribir —capacidades éstas que les conferían poder frente a sus amos— durante las primeras décadas del siglo XIX comienzan a proliferar las autobiografías de libertos, promovidas por el Movimiento Abolicionista. Si bien, para ser publicados, los autores debían someter sus relatos a las exigencias de los editores de raza blanca, que se encargaban de autorizar y, por lo tanto, de censurar las obras.

Era costumbre, además, que el editor escribiese el prólogo y el apéndice de estas narraciones, con el fin de corroborar la veracidad de los sucesos relatados. Sin embargo, frecuentemente se excedía en sus funciones e insertaba también complejos razonamientos filosóficos o religiosos, y peticiones de carácter abolicionista dirigidas a los lectores. Estas manipulaciones han llevado a muchos críticos a cuestionar los hechos narrados en las autobiografías de libertos y a desacreditar su importancia en los estudios sobre historia y antropología. Además, a pesar de su valor literario, las narraciones esclavas tradicionalmente se han desestimado como piezas menores, e incluso en la actualidad, permanecen excluidas del canon.

Por otra parte, aunque el género autobiográfico confiere al autor la posición del «yo» *sujeto*, escribiendo su testimonio en primera persona, —en contraste con la reificación sufrida por el esclavo— estas narraciones se concebían como relatos ejemplares que representaban las experiencias de toda la comunidad de esclavos. Este hecho ha promovido que, incluso actualmente, suela hablarse de la historia de los negros como la de todo un colectivo.

Con todo, la narrativa esclava es una de las fuentes más directas de la literatura y también del teatro afroamericano actual. Son muchos y muy diversos los intentos de los autores contemporáneos de color de «recrear» su historia —o, mejor dicho, sus historias— a través de la ficción: los novelistas James Baldwin, Zora-Neale Hurston, Maya Angelou, Toni Morrison, o Ralph Ellison, entre otros; y las dramaturgas Adrienne Kennedy, Ntozake Shange o la propia Suzan-Lori Parks.¹ A través de la

¹ Puesto que no tenemos ocasión en estas páginas de profundizar en las aportaciones de las narraciones de esclavos a la obra dramática de Suzan-Lori Parks, mencionaremos a grandes rasgos cómo *The America Play* se hace eco del estilo y de los principales temas planteados en éstas: el carácter autobiográfico del texto; la doble identidad del narrador/monologuista, que posee dos nombres y que se refiere a sí mismo en tercera persona como resultado de su alienación; la adopción y el ensalzamiento del modelo de vida del hombre blanco (ya sea el del dueño de la plantación o el del Presidente Lincoln); o el uso del artificio y el engaño como medios de subsistencia. Por otra parte, el viaje de The

literatura y el teatro, estos autores se proponen revisar la historia para dejar constancia de la presencia del hombre negro. Se trata, en fin, de asumir el papel de autores de su propia literatura, de crear nuevas formas de expresión racial e individual, y de aportar nuevos lenguajes y puntos de vista que completen los ya existentes.

Prueba de que la historia afroamericana es compleja y múltiple es el hecho de que los autores adoptan enfoques diferentes a la hora de componer sus obras. Así, mientras Toni Morrison escribe desde la «presencia fabricada» del hombre negro en la historia y la literatura, Suzan-Lori Parks parte de la «ausencia fabricada» (2002a: 360), es decir, del vacío que la carencia de registros sobre la presencia africana y afroamericana ha dejado en la historia. Parks considera que en el lugar que dicha presencia ocuparía en la historia de América no hay más que un agujero; y es precisamente de esta ausencia negativa, del Gran Agujero de la Historia (The Great Hole of History), desde donde la escritura de Parks cobra fuerza y emerge.

¿Pero cómo puede recuperarse un pasado que ha sido enterrado, perdido y olvidado? Suzan-Lori Parks considera que al menos la memoria o el recuerdo de ese pasado debe ser reinventado:

Trabajo el teatro como una incubadora para crear «nuevos» hechos históricos. Estoy re-membrando² y poniendo en escena hechos históricos que, al suceder en el escenario, quedan dispuestos para su inclusión en el canon de la historia. [...] A través de cada línea de un texto estoy re-escribiendo la Línea del Tiempo: creando la historia donde es y siempre fue, pero aún no ha sido aprehendida. (1995b: 4-5)

Esta peculiar percepción de la historia y del tiempo tiene sentido dentro de un contexto postmoderno, donde el tiempo y los hechos no se acumulan de forma progresiva. Por otra parte, desde una actitud de rechazo propiamente postmoderna hacia las limitaciones de los géneros dramáticos y literarios, Parks es capaz de fusionar lo épico y lo poético, lo histórico y lo fantástico, el lenguaje teatral y el literario.

Lesser Known rememora la separación familiar y la huida de los esclavos de las plantaciones; mientras que, paradójicamente, revisa además la mítica conquista del Oeste llevada a cabo por los colonizadores y subvierte la noción del Sueño Americano.

² Conservamos la grafía del original. La dramaturga establece un juego de palabras entre *remember*, «recordar» o «rememorar», y *re-member*, «rememorar».



«Lincoln Act», *The America Play* de Suzan-Lori Parks, montaje para el Yale Repertory Theatre (1993) dirigido por Liz Diamond. Foto de Charles Erickson.

Los escritores postmodernos defienden que tanto la historia como la ficción son discursos, es decir, sistemas de significación o formas de seleccionar y de ordenar los acontecimientos en el presente, con el fin de dar sentido al pasado. Según esta visión, los hechos históricos son tan veraces y objetivos como los ficticios (1988: 89). Esta afirmación permite que los autores de lo que se ha denominado «literatura de minorías marginales», puedan cuestionar y subvertir los sucesos registrados como parte de la historia, e insertar en ella nuevos acontecimientos. Muchos de los trabajos de estos escritores —entre ellos, las obras de Suzan-Lori Parks— reinventan hechos o personajes históricos desde la ficción. Linda Hutcheon (1988: 92) ha acuñado el término «metaficción historiográfica» (*historiographic metafiction*) para referirse a estos trabajos, que unen lo literario y lo histórico, la ficción y la realidad, lo «objetivo» y lo «subjetivo», el presente y el pasado; y que, en suma, cuestionan las bases de todo conocimiento histórico.

La escritura de Suzan-Lori Parks combina técnicas postmodernas con elementos y estructuras de las tradiciones literaria y musical africana y

afroamericana. Junto a ello, Parks da muestras de una voz poética muy personal, casi hermética en la riqueza de su imaginería, y de un enorme potencial político, que ella misma denomina como «apuestas épicas» (*epic stakes*): «Somos gente a la que a menudo se honra o condena por las acciones de uno del grupo. Uno de nosotros nos representa a todos. Ésas son las apuestas épicas». (1993:1372) Así, sus personajes (la mayoría de ellos de color) no son simplemente gente, sino signos sociales. Según la propia Parks, éstos provienen de un tiempo inmemorial, por lo que propiamente «no son personajes. Llamarles así sería una injusticia. Son *figuras, invenciones, fantasmas, roles, amantes* quizás, *conferenciantes* tal vez, *sombras, descuidos, jugadores* acaso, tal vez el *pulso de alguien*»³ (1995a: 12).

Por último, Suzan-Lori Parks rechaza el modelo de sumisión racial que normalmente se muestra en teatro y literatura, y que —particularmente en el caso de escritores de origen afroamericano— se fundamenta en las reacciones y contestaciones del hombre de color frente al hombre blanco. Parks considera que asumir esta confrontación como única forma de expresión de la raza negra supone definir a ésta mediante un sistema de exclusión que en última instancia la reduce a lo que no es: blanca. Por este motivo, propone buscar fórmulas complejas para redefinir lo que es ser negro y, asimismo, emplear múltiples formas de presentarlo en escena, ya que «no existe tal cosa como LA⁴ Experiencia Negra; es decir, existen muchas experiencias de lo que supone ser negro» (1995a: 21).

■ 2. PARTICULARIDADES ESTILÍSTICAS DE LA DRAMATURGIA DE SUZAN-LORI PARKS

Antes de analizar el papel que juega la historia en *The America Play*, es necesario examinar los rasgos de estilo de Suzan-Lori Parks. Se ha aludido previamente a la forma transgresiva y el carácter experimental de su dramaturgia. Más tarde analizaremos la desestabilización temporal, causal, espacial e histórica en *The America Play*. Nos centraremos ahora, sin embargo, en el particular uso del lenguaje y su cualidad oral, así como en la importancia del silencio y las imágenes; lo que nos llevará a una mejor comprensión del teatro de Suzan-Lori Parks.

Parks es consciente de que la historia —en concreto, dos siglos de esclavitud— ha privado al hombre negro de un lenguaje propio con el que

³ La cursiva procede de la propia cita.

⁴ Conservamos la grafía del original.

«re-membrar» su pasado. Por ello, a menudo, sus personajes intentan volver a una época en que su lengua no se constituía como una deformación del lenguaje usado por los opresores, un tiempo en el que la sintaxis no había quedado fijada y en el que la cualidad oral de las palabras las hacía sonidos vivos. Así, el lenguaje de las obras de Suzan-Lori Parks se convierte en una transcripción de las «voces negras»; un lenguaje que se vuelve vivo, transparente, y cobra significado cuando se pronuncia en voz alta; y que recobra también su musicalidad gracias al empleo de interjecciones y de sonidos que carecen de significado gramatical:

El lenguaje es un acto físico. Es algo que envuelve todo tu cuerpo, no sólo tu cabeza. [...] Cada palabra está configurada de forma que le dé al actor una pista acerca de su vida física. Mira la diferencia entre «the» y «thuh». La «uh» requiere que el actor emplee un acercamiento físico, emocional y vocal distinto. (1995a: 11-12)

La cualidad oral del lenguaje se manifiesta en la ruptura de las tradicionales reglas de puntuación, en la unión de dos o más vocablos y en el uso de palabras cuya grafía reproduce sonidos:

BRAZIL.– Ffhe sspast like they say he'd of parlayed to uh Confidence his last words and dying wishes. His secrets and his dreams.
LUCY.– Thats how we pass back East. They could pass different out here.
BRAZIL.– We got Daddys ways Daddysgot ours. When theres no Confidence available we just dribble thuh words out. In uh whisper.⁵
(1995c: 177)

Además de estas innovaciones formales y deconstructivas del lenguaje, Parks juega con los dobles-sentidos fonéticos, que subrayan la ideología que se esconde tras las palabras. En *The America Play*, la dramaturga juega con los clichés históricos de América, de forma que «The Hole of History» (el Agujero de la Historia) alude a «The Whole of History» (La

⁵ «BRAZIL.– Si, como dicen, ha muerto habrá intercambiado con un Confidente sus últimas palabras y voluntades. Sus secretos y sus sueños.

LUCY.– Así es como lo hacemos cuando morimos en el Este. Aquí podrían hacerlo de otra forma.

BRAZIL.– Tenemos las costumbres de Papá, Papá tiene las nuestras. Si no hay un Confidente disponible simplemente escupimos las palabras. En un susurro».

Esta traducción no reproduce las particularidades gráficas y fonéticas del original.

Totalidad de la Historia); «Our Forefathers» (Nuestros Antepasados) se convierte en el transcurso de la obra en «Faux-father» y «Foe-father» (Padre-falso y Padre-enemigo, respectivamente). Por otra parte, «The Foundling Father» (el Padre Expósito, en alusión a la supuesta «orfandad» de los afroamericanos) no deja de ser un juego de palabras de «The Founding Father» (el Padre Fundador, título con que se reconoce a Lincoln). Y, por último, la palabra «Digger» (Cavador) define peyorativamente la identidad de The Lesser Known como «Nigger» (Negro).



«The Hall of Wonders», *The America Play* de Suzan-Lori Parks, montaje para el New York Shakespeare Festival (1993) dirigido por Liz Diamond. Foto de Martha Swope.

Liz Diamond, una directora que ha trabajado a menudo con Suzan-Lori Parks,⁶ ha subrayado la importancia de leer las obras de la dramaturga como partituras musicales, en las que cada elemento escrito en la página cumple una función:

Hay una diferencia clara entre un momento en que un escritor no ha dado a un personaje nada que decir, y su nombre ni siquiera aparece en la página;

⁶ Liz Diamond ha dirigido tres obras de Suzan-Lori Parks: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, en 1989 y 1991; *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, en 1992 y *The America Play*, en 1993.

y otro en que el nombre de dicho personaje aparece en la página, se le ha dado espacio, y [el personaje] no dice nada. ¡Algo está ocurriendo allí! Ese personaje no está hablando, pero está ocupando espacio y está llenando tiempo en la página, y de igual manera debe ocupar espacio y tiempo en escena. Descubrir cuál debería ser exactamente la forma rítmica de ese espacio es lo que hace que el ensayo sea tan divertido; porque estás descubriendo cuáles son esas dinámicas musicales, auditivas; que van a hacer que... *pop*.
(2002a: 362)

La directora también alude a la acción en el lenguaje; es decir, a la incorporación de direcciones escénicas en la escritura, puesto que las obras de Suzan-Lori Parks —especialmente, sus primeras piezas— suelen carecer de acotaciones y descripciones escénicas explícitas. Por otra parte, la dramaturga concede gran importancia al uso de las pausas y los silencios, que, como el lenguaje, están llenos de acción emotiva. Suzan-Lori Parks ha acuñado dos vocablos para referirse a los momentos en que la acción dramática tiene lugar a través del lenguaje no verbal: *Rest* y *Spell* (1995b: 16-17). Un Descanso (*Rest*, término musical que en una partitura indica las pausas o silencios) es un breve intervalo que establece una transición, mientras que un Hechizo (*Spell*) es un descanso prolongado en el que las *figuras* experimentan su estado puro, real y simple; un momento de gran emoción sin palabras y también un momento de transición emocional. No precisan de acción por lo que el director debe interpretar y llenar este momento como considere oportuno. El Hechizo se presenta con una forma estructural arquitectónica en la que aparecen escritos los nombres de los personajes entre los que está teniendo lugar:

LUCY.— He loved that Great Hole so. Came out here. Dugged this lookuhlike.
BRAZIL.— Then he died?
LUCY.— Then he died.
THE FOUNDLING FATHER.—
BRAZIL.—
LUCY.—
THE FOUNDLING FATHER.—
BRAZIL.—
LUCY.—
THE FOUNDLING FATHER.— A monumentous occasion. I'd like to say a few words from the grave. Maybe a little conversation: Such

a long story. Uhhem. I quit the business. And buried all my things.
I dropped anchor: Bottomless. Your turn.

LUCY.–

BRAZIL.–

THE FOUNDLING FATHER.–⁷ (1995c: 197).

Por último, el teatro de Suzan-Lori Parks, al igual que el de Samuel Beckett, es un teatro de imágenes que tienen significado en sí mismas; es decir, no son símbolos de una realidad exterior: «Preferiría hablar de la «lectura» de mis obras en lugar del «significado». Cada vez que hablo del significado con la gente me parece que están intentando sustituir lo que he escrito por algo más» (2002a: 356). De este modo, Parks se opone a la extendida práctica entre críticos y directores de realizar interpretaciones contingentes al texto y de imponer significados a éste.

Con respecto a la «lectura» de *The America Play* y la figura de The Foundling Father, Suzan-Lori Parks considera que la «interpretación» de la obra no debe limitarse al hecho de que todos los personajes en escena sean gente de color; es decir, *The America Play* no alude a la violencia entre negros por el simple hecho de que ésta sea una realidad del día a día. Esta lectura proyectaría significados externos dentro de la obra. Como afirma la dramaturga:

«Esto significa esto» es una ecuación que está fuera de la obra. Cíñete a la obra. Así que, vamos a ver: tienes un tipo negro en el escenario yendo de un lado para otro disfrazado de Abraham Lincoln. Si esto no es suficiente para que a la gente se le meta en la cabeza y hagan «uhmmm». O, eh, sabes, ha-

⁷ «LUCY.– Le gustaba tanto ese Gran Agujero. Vino aquí. Cavó éste tan parecido.

BRAZIL.– ¿Después se murió?

LUCY.– Después se murió.

EL PADRE EXPÓSITO.–

BRAZIL.–

LUCY.–

EL PADRE EXPÓSITO.–

BRAZIL.–

LUCY.–

EL PADRE EXPÓSITO.– Una ocasión trascendental. Me gustaría decir unas palabras desde la tumba. Conversar un poco tal vez.– Una historia tan larga. Ejem. Abandoné el negocio y enterré todas mis pertenencias. Eché el ancla: No había Fondo. Tu turno.

LUCY.–

BRAZIL.–

EL PADRE EXPÓSITO.–».

bla en tercera persona; eso me hace pensar en... no está a gusto consigo mismo, está alienado, ha abandonado a su familia, está viviendo en un Agujero... ¡Si aún eso no es suficiente! Pero ves, en lugar de buscar ahí dicen ¿Qué significa?, que es una frase que ya está fuera de la obra, y ya has dejado de hablar acerca de ella. (2002a: 357)

■ 3. *THE AMERICA PLAY*: LA HISTORIA «REMEMBRADA» DESDE LA AUSENCIA.

The America Play, escrita entre 1990 y 1993, cuenta la historia de The Lesser Known (El Menos Conocido), un hombre de color que, irónicamente, guarda un gran parecido físico con Abraham Lincoln. La admiración de The Lesser Known hacia el Presidente es tal, que, teniendo como oficio cavar nichos, lamenta enormemente no haber nacido antes para haber excavado la sepultura de su ídolo. Un día, The Lesser Known abandona a su mujer, Lucy, y a su hijo, Brazil, y viaja al Oeste, donde cava un agujero enorme. Éste es una réplica exacta del Gran Agujero de la Historia, un parque de atracciones que The Lesser Known había conocido en su viaje de bodas, en el que desfilan los Grandes de la Historia.

También en el Oeste, la gente subraya el parecido entre éste y Abraham Lincoln, así que The Lesser Known potencia la semejanza llevando una verruga y una barba postiza, y recitando las frases célebres del Presidente. Finalmente, organiza una atracción turística en su agujero, en la que reaccúa una y otra vez la muerte de Lincoln: vestido como el Presidente y sentado en una mecedora en un palco, que representa el del Ford's Theatre en el que el Padre Fundador fue asesinado, la gente paga un penique para elegir entre un juego de pistolas y disparar a The Lesser Known caracterizado como The Foundling Father (El Padre Expósito).

The America Play está dividida en dos actos que conforman la estructura de la obra en forma de quiasmo: «El acto Lincoln» («Lincoln Act»), que consiste en un largo monólogo de The Lesser Known —caracterizado como The Foundling Father— cuyo discurso es interrumpido siete veces por sendos «asesinatos», y que finaliza con la muerte real de The Foundling Father. El segundo acto, «La Sala de las Maravillas» («The Hall of Wonders»), subdividido en escenas cortas, «re-membra» y revisa el primer acto, presentando escenas de Lucy y Brazil, junto a escenas de *Our American Cousin* —la obra que Lincoln estaba viendo cuando John Wilkes Booth le asesinó— interpretadas incluso por The Foundling Father una vez muerto.

En «La Sala de las Maravillas», Lucy y Brazil, avergonzados porque The Lesser Known no ha recibido sepultura, viajan al Oeste en busca de sus restos. En la réplica del Gran Agujero de la Historia, Lucy, que tiene la (fingida) habilidad de oír los mensajes de los muertos, escucha en vano intentando hallar los ecos del pasado; mientras Brazil cava en busca de reliquias que una vez pertenecieron a The Lesser Known, buscando también, por extensión, la herencia cultural perdida que ha de conformar su identidad personal. Cuando encuentra una medalla otorgada a su padre por su habilidad imitativa, Brazil, educado por éste para ser un plañidero profesional, llora al fin la muerte de The Lesser Known.

Se ha aludido ya en varias ocasiones a la intención de Suzan-Lori Parks de «re-membrar» la historia. Para poder no sólo recordar el pasado sino también reconstruirlo, ya que ha sido desmembrado, es necesario traerlo al presente (actualizarlo) y hacerlo físico (materializarlo). En *The America Play*, Suzan-Lori Parks convierte el escenario en una réplica exacta del Gran Agujero de la Historia; donde el pasado y la memoria de la raza negra deberían estar. Parks rellena este vacío con un suceso fundamental de la identidad histórica de América: el asesinato de Abraham Lincoln —el más reverenciado de los fundadores de la nación— con un giro importante, pues Lincoln, su(s) asesino(s) e incluso los actores que representan *Our American Cousin*, son todos de raza negra. Este cambio racial propone un nuevo enfoque a la hora de concebir la historia. De hecho, *The America Play* no se centra tanto en el asesinato de Lincoln, como en el trauma colectivo que, supuestamente, entrañó su muerte. Concretamente, la obra gira en torno a los efectos que ésta tuvo en una humilde familia de negros.

Además, Suzan-Lori Parks convierte el asesinato del Presidente en una teatralización carnavalesca. En el primer acto, disparan a The Foundling Father siete veces como parte de su atracción turística. Este suceso repetitivo sigue una estructura constante con escasas variaciones: alguien entra haciendo de Booth, elige una pistola, apunta, espera a que The Foundling Father ría, Booth dispara, The Foundling Father se desploma en su silla, y Booth salta del palco, exclamando cada vez una frase diferente de aquellas que fueron pronunciadas en su día por las personas relacionadas con el suceso. En cada reactuación The Foundling Father luce además una barba distinta a su antojo: la de las vacaciones, «la de pega» de color amarillo, la de incertidumbre e, incluso a veces, ninguna. Este hecho, aparentemente irrelevante, esconde tras de sí la base teórica

en que se fundamenta la estructura formal del teatro de Suzan-Lori Parks. Volviendo a sus orígenes africanos, la dramaturga hace uso del modelo de repetición que los esclavos africanos empleaban en sus canciones —modelo adoptado más tarde por la música de jazz— y que ella define así:

«Repetición y Revisión» es un concepto integral de la estética del Jazz en la que el compositor o músico escribe o toca una frase musical una y otra, y otra vez. Con cada reproducción la frase se modifica ligeramente. «Rep y Rev», como lo llamo, es un elemento central de mi trabajo; lo uso con la intención de crear un texto dramático que, partiendo del estilo tradicional de escritura lineal, parezca y suene más como una partitura musical. [...] También me planteo cómo la estructura de Rep y Rev y las historias inherentes a ella —una estructura que crea un teatro de acumulación— puede acomodarse bajo la rúbrica de Literatura Dramática donde, tradicionalmente, todos los elementos conducían la público a un único momento de clímax. (1995a: 8-9)

Según Suzan-Lori Parks (1995a: 9-10), Rep y Rev crea una vida física propia para el texto. En las obras que parten de este principio no nos movemos de A→B, sino de A→A→A→B→A, y a través de este movimiento (de PROGRESIÓN HACIA DELANTE) redefinimos A. Para Suzan-Lori Parks, Rep y Rev es una maniobra de recuperación destinada a superar los estereotipos mediante la restitución de la memoria del pasado de la raza negra.

El fin último de esta «progresión hacia delante» en *The America Play* es conseguir «re-membrar» en la mente del espectador el asesinato de Lincoln, pero tal y como se reproduce en la obra, es decir, identificando la figura de The Lesser Known con la del Presidente. Según Parks, si esta «memoria» se reproduce las veces suficientes, la muerte de The Lesser Known se convertirá en un «trauma colectivo», se llorará y lamentará tanto como la muerte de Lincoln, y será incluida en el canon de la historia; tal y como apunta la frase que cierra *The America Play*: «Note: thuh last words. —And thuh last breaths. —And how thuh nation mourns—» [«Fíjense: las últimas palabras. —Y el último aliento. —Y cómo se aflige la nación—»] (1995c: 199).

La muerte de The Lesser Known caracterizado como Lincoln, aunque con una barba rubia, y el juego constante de cambio de barbas durante todo el «Acto Lincoln», implican un acto de subversión cuyo fin último es manipular un hecho histórico. Estas simples alteraciones desafían

nuestra imagen preconcebida del presidente, basada en meros atributos externos: un sombrero de copa, una levita, una barba negra y una verruga. De hecho, las últimas palabras que *The Lesser Known* pronuncia antes de su muerte son: «Huh. Whatdoyou say I wear the blonde» [«Ja. Qué te parece, llevo la rubia»] (1995c: 173). Con esta frase de burla, Parks incita a los espectadores a poner en tela de juicio sus presunciones sobre los personajes históricos y sobre la historia misma, con el fin de que puedan abrirse a nuevas perspectivas sobre ésta. Lo que es más, como indica Marc Robinson (2002a: 353), cada vez que *The Lesser Known* reinterpreta la muerte de Lincoln, está haciendo que el pasado suceda en el presente —una y otra vez— y a que la historia se revise.

Por otra parte, «Repetir y Revisar» supone negar la linealidad temporal y la causalidad en favor de una amplia percepción del tiempo, el espacio y la historia. La línea temporal se vuelve cíclica, repetitiva y acumulativa. El asesinato de Lincoln tiene lugar de forma recurrente y en planos ontológicos distintos: como evocación de un hecho histórico y mítico; como teatralización de dicha realidad, formando parte de una atracción turística; como contenido de un programa de televisión que retransmite, a título póstumo, la teatralización turística; e incluso, como parte del discurso que Lincoln dio en Gettysburg. Todas estas variantes coexisten con la búsqueda por parte de Lucy y Brazil de los restos de *The Foundling Father*, que tiene lugar en el presente; de forma que interactúan unas con otras, borrando las fronteras entre lo «real» y la ficción, el pasado y el presente, los vivos y los muertos.

Como consecuencia, el espacio escénico se convierte simultáneamente en un espacio histórico, contemporáneo e imaginario; en el que parece que los hechos podrían tener lugar una y otra vez, sin un orden causal ni estructural. No sólo eso, sino que la propia dramaturga reconoce el carácter mutable del espacio escénico al transformar *El Gran Agujero de la Historia* del primer acto en *La Sala de las Maravillas* del segundo.

Sin duda, este fluido sentido del tiempo y del espacio, la estructura aparentemente multi-direccional de los hechos, y el uso abundante de repeticiones y revisiones, exhiben una clara influencia postmoderna. Ésta se manifiesta además en el uso que Suzan-Lori Parks realiza de los elementos audiovisuales en sus obras. En *The America Play*, la televisión que Brazil encuentra en la Sala de las Maravillas no sólo retransmite la teatralización de *The Foundling Father* a título póstumo, haciendo que el pasado se reproduzca en el presente, sino que, además, este hecho hace

posible que *The Lesser Known* acuda a su propio funeral y que interactúe con Lucy y Brazil. De nuevo Parks es capaz de alterar la línea temporal fusionando el pasado y el presente; pero también de situar en un mismo plano ontológico la imagen de una grabación televisiva y la «realidad» de los personajes en escena.

Por último, cabe destacar el lugar al que la historia queda relegada en *The America Play*. Liz Diamond hacía alusión anteriormente a la importancia del espacio físico tanto en escena como en el texto escrito. Cabe mencionar que Suzan-Lori Parks incluye notas a pie de página en *The America Play* que aportan datos «históricos» a los que hace referencia el texto de la obra. La nota 8, por ejemplo, aclara que la frase «Thus to the tyrants» [«Así siempre con los tiranos»], que uno de los fingidos Booths enuncia, fue la que el mismo Booth pronunció al matar a Lincoln. Esta «necesidad» de contrastar la veracidad de los hechos podría ser un guiño por parte de la dramaturga a los prólogos y apéndices de las narraciones esclavas; si bien, irónicamente, esta vez es una autora de color quien corrobora —e incluso parodia— la historia del hombre blanco. Es significativo también que la historia haya quedado relegada a los márgenes de la página, mientras que la «memoria negra» creada por Parks abarca casi la totalidad de ésta.

Lo que es más, en *The America Play* la historia, representada por el asesinato de Lincoln, puede ser teatralizada incluso por un Lincoln negro. Como consecuencia, el hombre de color puede «apropiarse» de la historia y «re-crearla» a su manera. Y, puesto que la historia en *The America Play* sólo puede tener lugar en la réplica de El Gran Agujero de la Historia, que abarca la totalidad del escenario, ésta queda subordinada a la «ausencia fabricada» que el Gran Agujero representa.

Indudablemente, el interés de esta memoria del pasado africano y afroamericano no radica tanto en su veracidad histórica, como en su eficacia a la hora de revisar y cuestionar los sucesos que conforman la historia. De hecho, para equipararse a éstos, la memoria creada por Suzan-Lori Parks necesita ser legitimada por principios que rompan la frontera entre la realidad y la ficción. Con todo, cabe preguntarse dónde están los límites de ambos dentro del teatro. Más aún, el mero hecho de recrear el pasado y la cultura de la raza negra en escena debería concienciar a los espectadores acerca de la necesidad de revisar supuestos sobre temas como la identidad personal y colectiva, o la diferencia racial.

■ 4. LA «LECTURA» DE LA OBRA DE SUZAN-LORI PARKS

Suzan-Lori Parks es capaz de fusionar lo histórico y lo fantástico, lo épico y lo poético; de desestabilizar la historia, la linealidad temporal, la sucesión causal, la racionalidad y el espacio, en busca de una identidad propia que la defina como dramaturga, como persona y como miembro de una comunidad racial.

Es loable su intento de crear un teatro de acumulación que rompa con la estructura formal tradicional y que sea capaz de conjugar artes tan distintas como la escritura dramática y la música; y corrientes tan dispares como el Postmodernismo y las tradiciones oral y literaria africana y afroamericana.

Si bien es cierto que las obras de Suzan-Lori Parks —especialmente sus primeras composiciones— se caracterizan por tener una trama enrevesada y un estilo demasiado fragmentario; cabe destacar, su renovación del lenguaje, tanto escénico como verbal: la concreción y la fuerza de sus grotescas imágenes en escena, por un lado; y la musicalidad de sus textos, por el otro.

Sin duda, el teatro de Suzan-Lori Parks supone un punto de inflexión entre el teatro tradicional y el «experimental»; una tentación de innovación formal y escénica en un paradójico intento por «volver al pasado». En suma, las obras de Suzan-Lori Parks son un ejemplo de la capacidad de renovación del teatro, de la palabra escrita e, incluso, de la historia.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BENITO, Jesús y Ana M.^a MANZANAS (1994). «Introducción», en *Olaudah Equiano: Autobiografía*, León: Universidad de León.
- DRUKMAN, Steven (2002a). «Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-diddly-dit-dit», en *Re-Direction: A Theatrical and Practical Guide*, Londres: Routledge, pp. 352-365.
- HUTCHEON, Linda (1998). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- JACOBUS, Lee A. (1993). «Interview with Suzan-Lori Parks», en *Bedford Introduction to Drama*, Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- MALKIN, Jeannette (2002b). «Suzan-Lori Parks and the Empty (W)hole of Memory», en *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan: Michigan University Press, pp. 155-182.

ARTÍCULOS

- MORRISON, Toni (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Massachusetts: Picador.
- PARKS, Suzan-Lori (1995a). «From Elements of Style», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 6-18.
- (1995b). «Possession», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 3-5.
- (1995c). *The America Play*, en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 157-199.
- (1995d). «An Equation for Black People Onstage», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, pp. 19-22.